

Glocal

[codificar, mediar,
transformar, vivir]

III Congreso Internacional de
Investigación en Artes Visuales

ANIAV 2017

Colección Congresos UPV

Los contenidos de esta publicación han sido evaluados por el Comité Científico que en ella se relaciona y según el procedimiento que se recoge en <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ANIAV/ANIAV2017>

Edición a cargo de la Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales - ANIAV

Editado por
Editorial Universitat Politècnica de València, 2017
www.lalibreria.upv.es / Ref.: 6365_01_01_01

IMPRESO EN ESPAÑA

ISBN: 978-84-9048-573-6 (versión impresa)

DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.7078>

98-HCF9G-CIENTÍFICOS
9-1UgA"DffYn
9a]]c'AUfhbYn
: UV]UbY'7"Gjj U'Xcg'Gubhcg

COORDINACIÓN DE ACTAS
Sergio Velasco

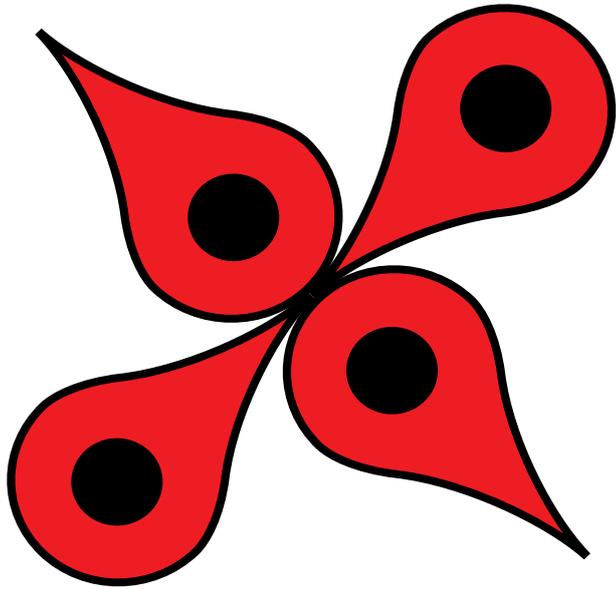
DISEÑO
Luis Lisbona

MAQUETACIÓN
Sergio Velasco
Mar Juan Tortosa



III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV 2017. GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]
Se distribuye bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.
Basada en una obra en <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ANIAV/ANIAV2017>

Dado el carácter y la finalidad de la presente edición, el editor se acoge al artículo 32 de la vigente Ley de la Propiedad Intelectual para la reproducción y cita de las obras de artistas plásticos. Estas actas son de libre acceso online y se editan sin ánimo de lucro en el contexto educativo de la Universitat Politècnica de València.



Glocal

[codificar, mediar,
transformar, vivir]

III Congreso Internacional de
Investigación en Artes Visuales

ÍNDICE

ÍNDICE.

PRESENTACIÓN.	13
Nota de ANIAV.	14
Presentación y programa del congreso.	15
COMUNICACIONES INVITADAS.	17
COLOMER, JORDI. Patadas en la calle. [CONFERENCIA INAUGURAL]	18
MARÍN GARCÍA, TERESA. Otros circuitos de la investigación en Artes Visuales. Entrar y salir de la Academia.	24
SÁNCHEZ DE SERDIO MARTÍN, AIDA. Por una investigación intermedia.	28
ROWAN, JARON. Investigaciones excéntricas, prácticas excepcionales.	30
CAÑAS, MARÍA. Investiga, activa y juega, que algo queda.	33
SELECCIONADOS PARA EL Nº 1 DE LA REVISTA DE INVESTIGACIÓN ANIAV.	37
ALBELDA RAGA, JOSÉ LUIS; SGARAMELLA, CHIARA. Ecología global, sensibilidades locales. El rol de las humanidades ambientales frente a la crisis ecosocial contemporánea.	38
FLORES FLORES, NALLELY NATALI. Santa María del Circo (David Toscana, 1998) y Zócalo (Francis Alÿs, 1999) como espacios de resignificación.	40
MAÑAS, MOISÉS; MARTÍNEZ CUENCA, RAQUEL. Visualizando la ciudad global. Modelos y paradigmas de una relación creativa entre el dato y su representación en el entorno arquitectónico.	41
MARÍN GARCÍA, TERESA. (A)topia(s). Una indagación artística sobre malestares deslocalizados y estrategias de invisibilidad.	42
PRADO, GILBERTTO. Grupo Poéticas Dgitais: Diálogo y medio ambiente.	44
SÁNCHEZ LÓPEZ, JOSÉ. Inframedia: barreras infraestructurales y ecologías online en la web 2.0.	45
SANTOS ALMEIDA RIBEIRO, MARISTELA. Paisajes expandidos entre Brasil y España: intervenciones fotográficas introducidas en el espacio público.	47
TORRECILLA PATIÑO, ELIA; MOLINA ALARCÓN, MIGUEL. Performances mínimas en el espacio urbano y colaboraciones a distancia. Propuestas de "Acciones Desapercibidas" como experiencia entre lo local y lo translocal.	49

VECIANA, STELLA.

Espacios de memoria virtual como laboratorios de investigación artística: el caso del co-diseño de un museo online para estilos de vida sostenibles.

51

VILAR ROCA, GERARD.

¿Dónde está el 'arte' en la investigación artística?

53

SELECCIONADOS PARA EL Nº 2 DE LA REVISTA DE INVESTIGACIÓN ANIAV.

CORZO MORALES, MARICELY.

Estéticas comunitarias y colaborativas y desarrollo a escala humana.

54

COVA, MASSIMO.

Arte contemporáneo y señales visuales de la cotidianidad como paradigma de modelos globales de vida y de pensamiento.

56

ETXEBARRIA MADINABEITIA, IZASKUN.

ZAWP Bilbao. Posproducción cultural en espacios de creación postindustriales.

58

GARCÍA MARTÍNEZ, PEDRO.

El canon are-bure-boke: una conexión contemporánea entre fotografía, arquitectura y filosofía; una conexión entre Japón y Francia.

60

GARRIGA-INAREJOS, ROCÍO.

Reciclo y Punto: una propuesta artística dinámica con desarrollo múltiple en las aulas y de aplicación efímera en el espacio público.

61

GONZÁLEZ CASTRO, CARMEN.

Hacia una metodología del proceso creativo y su validación en el ámbito de investigación académico.

63

GONZÁLEZ IBÁÑEZ, EDURNE.

Dale, dale, dale! La construcción de imaginarios híbridos y el desplazamiento de elementos locales en la práctica artística.

65

HERNÁNDEZ ROBLES, EDGAR CARLOS.

Cargo Culte: La estética del Culto de cargo en el contexto urbano posindustrial de la Ciudad de México.

67

LÓPEZ DE FRUTOS, ESTELA; RODRÍGUEZ MATTALÍA, LORENA; SGARAMELLA, CHIARA.

Estrategias culturales frente a la crisis ecosocial: creación audiovisual y participación local en el proyecto Inner Nature Exhibition.

69

LÓPEZ CLERIES, GLORIA; PORRAS SORIANO, ÁLVARO.

El tag como celda de vigilancia. Una visión crítica de los metadatos y sistemas de reconocimiento facial a través de las prácticas artísticas.

71

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, MANUELA ELIZABETH.

Coherencia entre animación e imagen real: recursos presentes en el universo gráfico de Gumball.

73

VIEIRA TERRA, TATIANA.

El invisible y la no-materialidad de las cosas de la isla.

75

COMUNICACIONES.

76

ABARCA MARTÍNEZ, INMACULADA.

Espacios creativos alternativos o cómo intervenir artísticamente con una cultura diferente. Uzbekistán.

77

ALCAIDE RAMÍREZ, AURORA. Paisajes enantrópicos. Un proyecto que reflexiona sobre las relaciones Hombre-Naturaleza en el espacio (peri)urbano abandonado.	86
ALONSO SANZ, MARÍA AMPARO. Así nos movemos en el aula, así nos vemos representados, así lo visibilizamos artísticamente.	93
ANDRÉS SANZ, MARÍA. 00000000X. Representación y estrategias postfotográficas.	102
ANGULO ALEMÁN, TANYA. Dibujos en la pared.	108
ANSIO MARTÍNEZ, TANIA. La deriva gráfica actual con el grabado a la deriva.	114
ARCINIEGAS MARTÍNEZ, ANA TERESA. Documental interactivo para la difusión de los saberes y quehaceres del patrimonio cultural.	121
ARTERO FLORES, JAVIER. Estrategias narrativas de campo expandido y manipulación digital en la obra <i>Never odd or even</i> . Una maniobra de posicionamiento.	126
ASIÓN SUÑER, ANA. Sinergias y despedidas: el arte audiovisual como reflejo de la emigración española actual a Europa.	132
BARREDA USÓ, GEMMA; ZALBIDEA MUÑOZ, MARÍA ANTONIA. Tratamientos de consolidación de soporte rocoso con manifestaciones de arte rupestre. Abric de Pinos (Benissa-Alicante).	137
BARREDA USÓ, GEMMA; ZALBIDEA MUÑOZ, MARÍA ANTONIA; OSCA PONS, JULIA. Comparativa entre distintos consolidantes inorgánicos nanoparticulados a base de hidróxido cálcico.	146
BECCARI, ENRICO. Relatos (secuenciales) en la red– el cómic autobiográfico y los nuevos contextos de producción y difusión.	154
BERNAL RIVAS, GONZALO ENRIQUE. Carnet de soltero/a: un proyecto artístico guanajuatense con referentes globales.	160
BLASCO CUBAS, MARÍA. Permeado, el mundo se expande.	168
BURMESTER, CRISTIANO FRANCO. Fotografía - esencia y la hibridación.	174
CAMPOS GIL, ISABEL. El lenguaje y los movimientos de ocupación. Un recorrido por las nociones dominantes del lenguaje en relación con la ocupación como movimiento contra-cultural en la hegemonía occidental.	180
CÂNDIDO TAVEIRA, MAURICIO. Las pruebas de usabilidad y interfaz audiovisual en película interactiva de narrativa clásica.	187
CÓRDOBA GUARDADO, SOLEDAD. El cuaderno negro. Devastación.	196
DE LA TORRE OLIVER, FRANCISCO. A10tv. Diez años del canal de arte independiente español.	206
DOMÍNGUEZ ESCALONA, DAVID. Cuerpo discapacitado y envidia prometeica en el arte.	211

ESCRIBANO BELMAR, BEATRIZ.	
El rol de la globalización en el desarrollo de las prácticas artísticas ligadas a la xerografía.	217
FAJARDO MONTAÑO, ODETTE.	
Lo íntimo es político y viceversa: un estudio autoetnográfico sobre el performance y la muerte.	222
FENOLL PELLÍN, ALBERTO.	
La escultura pública en el proceso de remodelación del viejo cauce del río Turia en Valencia, 1973-2014.	229
FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, MARÍA.	
Estrategias de destrucción en un cuerpo a cuerpo con la imagen.	238
FLORES AVALOS, MARTHA ISABEL; MARTI, SANDRA AMELIA.	
La dialéctica en la urbe y la producción en el arte y el diseño. Perspectiva y prospectiva.	246
FUENTES MATA, IRMA; PARGA PARGA, PABLO.	
Investigación, formación y creación en la Red Investicreación Artística. México- España.	251
GALLASTEGUI GONZÁLEZ, SAMUEL.	
La emersión como transcodificación del espacio digital global al espacio físico local.	256
GARCERÁ RUIZ, JAVIER; SANTAMARÍA FERNÁNDEZ, ANA ESTHER.	
Que no cabe en la cabeza o de los límites del decir y de la imposibilidad del ver.	263
GARCÍA GONZÁLEZ, MARÍA DOLORES.	
La nueva escultura ligera figurativa.	270
GARRIDO IZAGUIRRE, EVA MARÍA.	
Estética indígena y glocalización: agentividades recursivas.	279
GIL-FOURNIER MARTÍNEZ, ABELARDO.	
La tierra está en el aire. Imagen y colonización interior.	289
GOMES PEREZ VIEIRA, KARINE.	
<i>Habitações</i> : reflexiones acerca de una serie fotográfica autoral.	296
GÓMEZ HARO, LEONARDO	
Parodia y humor en la era de la post-verdad.	303
GONZÁLEZ MARTÍNEZ, FELIP.	
Protoacciones artísticas en la Valencia del primer franquismo (1939-1959): prácticas locales bajo el desconocimiento global.	308
GONZÁLEZ-CARPIO ALCARAZ, DAVID.	
Estructuras de lo ausente en la práctica plástica actual.	315
GONZÁLEZ-DIEZ, MIGUEL; MARTÍN ASENSIO, ÚRSULA.	
De un trayecto por el socius, la psique y la "naturaleza" o de los nuevos modos de vida humanos.	321
GUTIÉRREZ REYES, CINTIA.	
La estética del silencio: Juan Muñoz y la esquizofonía.	326
HENRÍQUEZ CORONEL, PATRICIA MARÍA; NAVAS GUZMÁN, LIDIA.	
La expresión artística como vehículo para la recuperación emocional en caso de desastres naturales. Terremoto Ecuador 16 abril 2016.	332
HERNÁNDEZ MUÑOZ, SILVIA; LÓPEZ ALONSO, FRANCISCO; LÓPEZ JUDERÍAS, CHEMA; MUÑOZ TOMÁS, ISABEL; PRIETO, JOSÉ; HERNANDO SEBASTIÁN, PEDRO LUIS; BENEDICTO, RUBÉN; MARCO MALLENT, MARTA; AZNAR ALEGRE, JOSÉ; CÓRDOBA GUARDADO, SOLEDAD; ROMERO, SERGIO; PÉREZ GIMENO, JOSÉ JOAQUÍN; VIDAGAÑ MURGI, MARÍA; MARTÍ MARÍ, SILVIA; GARRIGA INAREJOS, ROCÍO.	
Arte y prensa, innovando en el lenguaje de la comunicación.	339

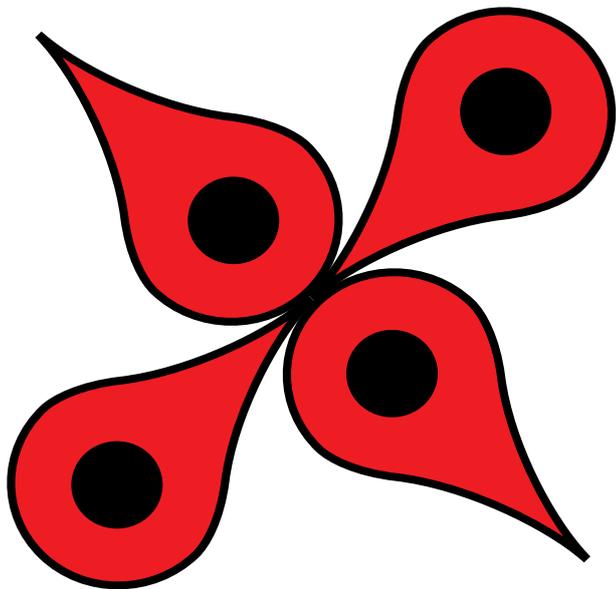
HINOJOS MORALES, JOSÉ ANTONIO. El paradigma islamofóbico.	348
HUERTA JIMÉNEZ, MAYRA; VICARI ZANATTA, CLAUDIA. La mediación artística en comunidades de mujeres con riesgo vulnerabilidad social a partir del audiovisual.	356
HUERTA RAMÓN, RICARD. El proyecto artístico <i>Mujeres Maestras en Perú, Colombia y Ecuador.</i>	368
JUAN TORTOSA, MAR. Fusión de disciplinas en los nuevos movimientos plásticos contemporáneos. Joyería contemporánea y arte objetual como híbrido a través del cuerpo.	372
LARA MESA, MARÍA; ESGUEVA LÓPEZ, MARÍA VICTORIA. La cara, espejo del alma. Ilustrando emociones.	377
LEIVA DEL VALLE, ALFIA. Hiper modernidad y mitos primigenios.	388
LÓPEZ MARTÍNEZ, IRENE. Matadero Memoria Aural: cartografiando en abierto las transformaciones urbanísticas de Arganzuela.	393
LOZANO-SANFÈLIX, NEUS. Saberes y aprendizajes en la construcción de la identidad y la subjetividad de una artista en la Universitat (Politécnica de València).	398
MARENTES CRUZ, JUAN MANUEL; PANO SANJUAN, MANUEL ALEJANDRO. Ingeniería y arte en una relación escultórico-ambiental desde lo local hacia lo internacional.	407
MARTÍN FERNÁNDEZ, DIEGO; MARTÍN SEGURA, JOSÉ AURELIANO. La importancia de la reflexión antes del disparo fotográfico. Un análisis estadístico de las preferencias de los usuarios.	415
MARTÍN MARTÍNEZ, LAURA. La investigación artística como hilo conductor entre dos mundos.	423
MARTÍNEZ ARROYO, EMILIO JOSÉ; GRACIA BENSA, TRINIDAD; GINER MARTÍNEZ, FRANCISCO; GARCÍA MIRAGALL, CARLOS. Producción de sentido y proceso de trabajo en el videomapping <i>kavafisVives.</i>	427
MARTÍNEZ BIOT, BÁRBARA. Prácticas artísticas colaborativas en la ciudad de Valencia.	433
MIQUEL BARTUAL, MIJO. Modificaciones del concepto de lo salvaje en el Antropoceno.	440
MIR SÁNCHEZ, ELENA. La piel de la Luz. Un camino a la inmaterialidad de los soportes de proyección.	448
MIRANDA MAS, CARLOS. Aperturas narrativas desde la interacción espacial entre cómic y pintura.	461
MOLINA GUIXOT, CLAUDIA. La creación artística digital: procesos de transferencia inkjet.	467
MONTALVO GALLEGO, BLANCA; MARTÍNEZ SILVENTE, MARÍA JESÚS. El lugar y sus habitantes: sobre el fotoensayo <i>Sense of Place.</i>	476
MORENO ALBORS, MARC. Uso de nuevas grafías musicales por parte de los compositores actuales: la obra <i>Skin's traces</i> como ejemplo de notación no convencional.	484

MORGADO LEÑO, CAROLINA; RODRIGUES CARRASCO, CLAUDINEY. <i>Les Triplettes de Belleville</i> y el poder de la síntesis.	491
MOZZINI, CAMILA. La sobrevida de la imagen: esbozos para una energética de la existencia.	498
NAVARRO, JUAN F. Fabricación de (sin)sentido.	503
NAVAS GUZMÁN, LIDIA; HENRÍQUEZ CORONEL, PATRICIA MARÍA. Estudio exploratorio para la gestión de plataformas culturales como medio educativo y de desarrollo local para comunidades desfavorecidas; Ecuador.	510
ORTEGA LISBONA, JOSÉ LUIS. Prestamos, apropiaciones y plagios. Meditaciones sobre los arquetipos de la web 2.0.	516
PÉREZ CASTILLO, MARÍA REGINA. Prácticas holísticas en arte contemporáneo. Una nueva forma de aproximar la creación contemporánea a un público no experto.	524
PÉREZ GARCÍA, ELÍAS MIGUEL. Un teatro de perros. Investigación práctica sobre medios, procesos y formatos expositivos de la escultura contemporánea, mediante el modelado escultórico con nuevos materiales y la instalación.	531
PÉREZ GARCÍA, JUAN CARLOS. <i>El vecino 4: "superhéroes"</i> de barrio.	542
PÉREZ SUÁREZ, VENTURA ALEJANDRO. El globo fraccionado.	549
PETIT-LAURENT CHARPENTIER, CLAUDIO ANDRÉS. Entre lo local y lo global: símbolos de la tradición cultural en los procesos de creación de objetos para el turismo.	556
PIGNOTTI, CHIARA. La influencia de la globalización en la nueva joyería mexicana.	566
PORRAS SORIANO, ÁLVARO; LÓPEZ CLERIES, GLORIA. Contradicciones del arte post-digital. Neomaterialismos vs. Infinitud.	573
REY VILLARONGA, GONZALO JOSÉ. El borrado como estrategia de producción artística.	578
REY VILLARONGA, GONZALO JOSÉ. El tapado de la imagen como estrategia de producción artística.	584
RIAL ZAMUDIO, SABELA. Vinculaciones entre arte y terror. La insurgencia vanguardista en la Europa del siglo XX.	592
RODRÍGUEZ LÓPEZ, RAMONA. Aproximación a los medios computacionales y generativos en la práctica artística: <i>S/T, serie nature code</i> , instalación interactiva y <i>Travesía</i> , proyección audiovisual y recitación poética.	600
RUEDA GASCÓ, PALOMA. ¿Por qué no vamos a los colegios? Sobre la ausencia de arte actual en la escuela.	609
SÁNCHEZ JAREÑO, MARÍA ROSA. El museo como escuela de espectadores. La ciudadanía en los museos de arte.	615

SÁNCHEZ LEÓN, NURIA. El papel del arte en la transformación social en contextos pioneros en el movimiento de transición a la sostenibilidad. El caso de Reino Unido.	621
SEMPERE I SOLER, JOSEP FRANCESC. Homenaje a los antiguos detenidos del campo de internamiento de Gurs. (1993-1994), obra de Dani Karavan.	629
SERRANO GONZÁLEZ, EDUARDO; DE LA TORRE OLIVER, FRANCISCO. La homogenización de la identidad en cuestión. Espacios artísticos de los enseres.	635
SERRANO LEÓN, DAVID. La realidad globalizada en la pintura figurativa contemporánea. El archivo virtual como estrategia.	642
SILVA DOS SANTOS, FABIANE CRISTINA. El arte participativo, acciones reivindicativas y colaborativas que buscan la cohesión social. De lo local a lo global.	649
SONSECA MAS, YARA. Construir una identidad desde las ruinas de la modernidad. La obra de Amie Siegel.	656
SORIANO COLCHERO, JOSÉ ANTONIO; LÓPEZ VÍLCHEZ, INMACULADA. La anamorfosis como imagen sincera. Felice varini y la abolición del espacio como alternativa a la imagen de los mass media.	663
SUMOZAS GARCÍA-PARDO, RAFAEL. Imágenes fotográficas para la investigación y docencia en artes visuales.	669
TOMÁS MIRALLES, ANA; ANSIO MARTÍNEZ, TANIA. La creación gráfica como estrategia prospectiva de apertura a lo global transitando previamente lo local.	675
TORTOSA CUESTA, RUBÉN; SÁNCHEZ LÓPEZ, MIGUEL; MELÉNDEZ CARDONA, RONALD. De la pantalla (bits) al acontecimiento (átomos).	682
TORTOSA IBAÑEZ, LAURA; VROOM, MAYTE. Documentación y producción artística en la cultura Yucateca. Archivo de experiencias.	688
VALERDE BUFORN, JAVIER. El hipertexto como nexo interdisciplinar en la pintura contemporánea.	693
VERNIA-CARRASCO, ANA MERCEDES. La producción artística en el ámbito educativo. El proyecto escénico como herramienta de aprendizaje.	698
VIDAL ALAMAR, MARÍA DOLORES; GIMÉNEZ MORELL, ROBERTO VICENTE. Intuición y perspectiva geométrica en la descripción narrativa.	703
ZALBIDEA MUÑOZ, MARÍA ANTONIA; MACÍAS LARA, TAMARA. Puesta en valor del muralismo contemporáneo de Blu en la ciudad de Valencia.	710
ZALBIDEA MUÑOZ, MARÍA ANTONIA; RUBIO MIFSUD, AURORA INMACULADA. Estudio comparativo de la pintura mural gótica valenciana a partir de elementos de estilo y materiales representativos.	720
COMUNICACIONES VIRTUALES.	731
AMOR GARCÍA, RITA LUCÍA; FUENTES DURÁN, EVA MARIANA; SORIANO SANCHO, MARÍA PILAR. Nuevos horizontes tras una colaboración entre artistas y restauradores.	732

ANASZKIEWICZ GRACZYKOWSKI, PAWEL FRANCISZEK. Tiempo solar y vídeoarte.	740
ARREBOLA PARRAS, SIMÓN. El archivo: entre la memoria individual y la memoria social.	746
BARACHINI, TETÉ. Un objeto entre la exclusión y la protección.	751
BARBOSA RAMOS, REGINA. Una Bomba Arrojada: reflexiones sobre razones y efectos de <i>yarnbombing</i> .	757
BERNAL MOLINA, ALICIA; ALDAZ CASANOVA, CLAUDIO. Prolongación del alcance del significado de una obra plástica (o visual) mediante su sonorización.	763
BLANCO ARROYO, MARÍA ANTONIA. La estética del consumo a través de la fotografía contemporánea.	770
BUENO, ALEJANDRA; CASTILLEJO ARGOTE, RUBÉN. Guerrilla kultural: plataformas de difusión cultural descentralizadas, colaborativas e interculturales.	775
CASTILLEJOS SAUCEDO, GIOVANNA; GONZÁLEZ MACHADO, NIZAÍ; MARTÍ, SANDRA AMELIA; DEL ÁNGEL GONZÁLEZ, KAREN ANAHÍ; FLORES ÁVALOS, MARTHA ISABEL; FLORES PÉREZ, ALFREDO; ARROYO URIÓSTEGUI, ANA JULIA; BARQUERA MONDRAGÓN, PAULA. Del objeto en transformación a la investigación artística.	782
CERDÁ ACEBRÓN, MARÍA. Recuerdos del futuro. Análisis visual del exilio republicano español en la tercera generación en México.	790
CUEVAS DEL BARRIO, JAVIER. El retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril y la construcción de la norma sexual a través de la imagen.	798
DE CARVALHO, AGDA REGINA; AZZOLINI TROVO, PRISCILA; KISHIMOTO, GRACE; ROSA EPAMINONDAS, NATALIA; KULAIF, PATRICIA MARCUCCI; VALLI, ADRIANA; BRAGA, RECHILENE MAIA; DA HORA, MIGUEL. Proyecto interdisciplinar <i>Feeling the senses</i> : el vestir como experiencia.	805
FLORES FLORES, NALLELY NATALI. Relación entre la revista literaria estridentista <i>Horizonte</i> y la primera generación del muralismo.	813
LAPEÑA GALLEGO, GLORIA; ORTUÑO MENGUAL, PEDRO. El archivo de historias en la construcción de la Historia: la obra cartográfica de Rogelio López Cuenca.	820
LÓPEZ FERNÁNDEZ, SANTIAGO. Posibilidades para un recital en una ciudad poscomunista. Entropología sonora en el <i>Tigre de los Tatra</i> .	826
LOZANO JIMÉNEZ, JOSÉ LUIS. Espacios de vigilancia total en el arte contemporáneo. El grupo MediaShed.	833
MADDONNI, ALEJANDRA VIVIANA. Formas del tiempo y la memoria en el arte contemporáneo latinoamericano.	842
MARTÍNEZ MORALES, MARÍA. Propuesta de arte comunitario como la acción en contra de la violencia de género.	851
OLIVARES, CATALINA; RUBILAR MEDINA, JOSÉ EUGENIO. Desplazamiento del retrato fotográfico: tránsito del espacio íntimo al espacio social y público.	860
PÉREZ ASPERILLA, ESTÍBALIZ. Transformando Bankside.	869

PÉREZ MARTÍNEZ, HENAR.	
El artista radicante como etnógrafo. Sus prácticas y sus recorridos.	876
SÁEZ PRADAS, FERNANDO.	
De Andalucía a California. Un recorrido sobre el imaginario californiano a través el dibujo.	881
SERRA NAVARRO, DAVID.	
Deriva y medios locativos: prácticas georeferenciadas.	885
SISO MONTER, MONTSERRAT.	
Marga Clark la última Roësset. Arte a través del tiempo y de las fronteras.	892
TOMÁS MARQUINA, DANIEL.	
El derecho a la ciudad. Transformaciones y resistencias en la ciudad neoliberal.	898
VALDALISO CASANOVA, TERESA.	
El concepto de "Estación Creativa"; un proyecto reticular basado en el proceso creativo compartido.	907
YOKOIGAWA, MIKI.	
<i>Echigo Tsumari Art Field</i> . Renacimiento de una comunidad a través de arte contemporáneo.	913
PÓSTERS.	918
BLANCO-BARRERA, RAMÓN.	
La evolución del arte actual en un contexto de crisis.	919
BONFIM, CAROLINA.	
Cuerpo-tesis - La condensación del discurso a través del cuerpo.	922
CANTARERO TOMÁS, DAVID.	
El uso no normativo de las nuevas tecnologías en la práctica artística contemporánea. Análisis a partir de las obras <i>Tecnofósil I y II</i> .	926
DELAMORCLAZ RUIZ, CAROLINA FRANCISCA.	
Evolución del rol de las mujeres en la animación televisiva.	931
ETXEBARRIA MADINABEITIA, IZASKUN.	
La política cultural desde dos enfoques divergentes: la cultura como lo común, la cultura como modelo productivo competitivo.	934
LÓPEZ MARTÍN, ELENA; MORGADO AGUIRRE, BORJA.	
Residir.net: debates en torno a la definición de las residencias artísticas virtuales.	937
NAVARRO, JUAN F.	
El arte como axioma del arte.	942
SERRANO FIGUEROA, LUIS.	
Esquemas dinámicos complejos.	945
URQUIETA ROBLES, LUIS.	
Globalización e inmigración. La instalación sonora como herramienta de visualización de lo audible.	951
FICHA TÉCNICA Y AGRADECIMIENTOS.	957



Glocal

[codificar, mediar,
transformar, vivir]

III Congreso Internacional de
Investigación en Artes Visuales

PRESENTACIÓN DEL CONGRESO

Nota de ANIAV (Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales).

Cuando a finales del 2012 se creó ANIAV, una de las primeras acciones que se tomó en consideración fue la de realizar un congreso con carácter bianual de investigadores en artes visuales. En 2013 celebramos el I CONGRESO DE INVESTIGADORES EN ARTE. *EL ARTE NECESARIO La investigación artística en un contexto de crisis*. Donde hubo una asistencia de 200 personas y 153 trabajos publicados en las actas con ISBN: 978-84-939084-2-3. En 2015 se celebró el II CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGADORES EN ARTES VISUALES. I < real I virtual >I. Con 170 participantes y 156 trabajos publicados en las actas publicadas por la Editorial U.P.V. con ISBN: 978-84-9048-341-1 y DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/aniav.2017>.

Desde el primer congreso decidimos darle un carácter abierto que respondiese a los objetivos de una asociación como ANIAV y al convencimiento de la necesidad de contar con un foro amplio e inclusivo que recogiese la realidad de la investigación en Artes Visuales. Consideramos que podía ser una oportunidad para cartografiar la investigación artística actual y que diese cabida de pleno derecho a la investigación artística práctica.

Para esta tercera edición, que supone la consolidación del congreso, se han recibido trabajos de una considerable calidad investigadora y un alto interés científico para el ámbito, que aportan una cartografía rica y rizomática de temas de investigación. Se han presentado trabajos en producción artística, en diferentes técnicas, en arte público, estrategias creativas, teoría y crítica, historia, gestión cultural, mediación artística, restauración, en imagen fotografía y cine, arte sonoro, multimedia, animación, investigación en arte, etc.

Desde ANIAV seguimos convencidos de que debemos mantener plataformas que permitan, sin complejos y con la solvencia que deben aportar tres décadas de trayectoria investigadora universitaria, conocer, comparar, defender y divulgar la investigación que se está realizando en nuestro ámbito. Consideramos sumamente necesario en el contexto actual, poder contar con una plataforma de este tipo, donde con carácter bianual se pueda mostrar el trabajo de investigación desde una perspectiva amplia e inclusiva, y así lo corrobora la gran demanda de participación desde la primera edición del congreso, con una media de 150 trabajos aceptados y un porcentaje de rechazados del 20%.

Para la selección de trabajos se ha realizado revisión por pares por parte de un amplio y cualificado comité científico internacional, apoyados por la plataforma OCS de la Editorial UPV. Quiero agradecer al comité científico su trabajo y a la editorial UPV su apoyo para la publicación de las actas.

Dada la calidad y relevancia de los trabajos, el comité científico ha valorado una serie de ellos para ser publicados en la Revista de Investigación ANIAV, cuyo primer número será presentado en el congreso. Es por ello que el trabajo de algunos autores sólo aparece el resumen, ya que el trabajo completo está publicado en este número 1 o 2 de la revista.

Datos del congreso

Días: 6 y 7 julio 2017.

Lugar: Valencia. Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València.

Datos de participación (consultados el 15/6/2017 al término del proceso de revisión).

Total de presentaciones:	268
Revisión por pares:	201
Aceptados (%):	161 (80%)
Rechazados (%):	40 (20%)

Presentación del congreso

Tercera edición del congreso organizado por ANIAV (Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales), con la colaboración de la Universitat Politècnica de València, la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, los Departamentos de Escultura, Pintura, Dibujo, DCADHA y Restauración de la Universitat Politècnica de València.

III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV 2017. GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

La globalización está afectando a todos los aspectos de la vida actual. Los conflictos y posibilidades que de ella se derivan generan situaciones específicas en cada contexto local. Desde las prácticas y la investigación artística surgen nuevos perfiles y propuestas que cuestionan, intervienen y modifican, estas situaciones y contexto.

Desde una posición situada, y en el marco de la investigación artística, proponemos un espacio de reflexión y debate sobre los siguientes ejes:

QUÉ

Codificar... repensar los códigos y cómo estos han sido establecidos y cuál es su eficacia y rendimiento: la utilidad de los mismos. La utilidad de los mismos para diferentes niveles: local > global

CÓMO

Mediar... cómo son aceptados y cómo son compartidos. Cómo pasan de un nivel a otro nivel y viceversa: local > global > local

Transformar... cómo afectan y modifican estos códigos y la mediación realizada aquellos contextos donde son empleados

DÓNDE Y CUÁNDO

Vivir... en tiempo real, aquí y ahora. La transformación, el resultado de los códigos y la mediación, supone evolución en la vida cotidiana... en los modos de vida.

El congreso ANIAV se estructura en torno a tres grandes ámbitos de investigación que recogen la producción artística, la estética y teoría del arte y la gestión, conservación y comunicación.

1- Producción artística

Proyectos, propuestas y estrategias en los diferentes ámbitos en los que se desarrolla la práctica artística actual: producción artística, diseño, animación, nuevos medios, estrategias, mercado, sociedad.

2- Estética y teoría del arte

Trabajos de reflexión teórica en las diferentes disciplinas y tendencias acerca de las prácticas, sus resultados y la inserción social en al contexto contemporáneo: teoría, crítica, historia. Naturaleza, impulso y reconocimiento de la investigación artística: grupos, redes, líneas, proyectos de investigación, plataformas de publicación, criterios de valoración y reconocimiento, estudios de doctorado, tesis, bases de datos.

3- Gestión, conservación y comunicación

Gestión y conservación del legado cultural y de la producción artística contemporánea: comisariado, museología, gestión cultural, promoción y difusión, educación artística, conservación y restauración.

Fechas: 6 y 7 de julio de 2017

Lugar: Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Universitat Politècnica de València

<https://3congresointernacionalaniav.wordpress.com/>

DIRIGIDO A: Investigadores, profesores, estudiantes, especialistas, profesionales y personas interesadas en investigación en arte.

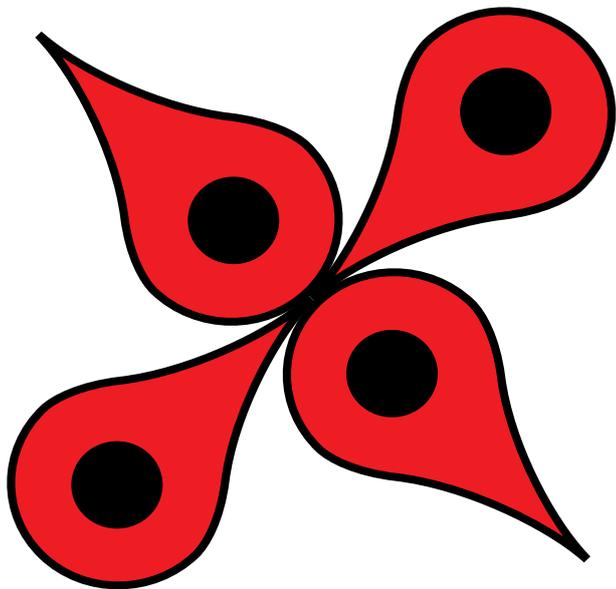
Programa

Jueves 6 de julio

9:30-10:00	Acreditaciones
10:00-10:30	Acto inaugural
10:30-11:30	Conferencia inaugural – Jordi Colomer Presentación: José Maldonado
11:30-12:00	Pausa café
12:00-14:00	Comunicaciones
14:00-15:30	Pausa comida
15:45 -19:00	Comunicaciones
19:00 -20:00	Mesa redonda: “Investigación en arte en el contexto internacional” <i>Lilian Amaral Luisa Paraguai Estela Veciana</i> <i>Modera: Emilio Martínez</i>
20:00	Inauguración exposición Mieke Bal Presentación revista de investigación ANIAV Sesión posters Se servirá un vino de honor

Viernes 7 de julio

9:30-10:00	Acreditaciones
10:00-11:30	Comunicaciones
11:30-12:00	Pausa café (incluida)
12:00-14:00	Mesa redonda: “Otros circuitos de la investigación en artes visuales. Entrar y salir de la Academia.” <i>Jaron Rowan Marta Peirano</i> <i>Aida Sánchez de Serdio María Cañas</i> <i>Modera: Teresa Marín</i>
14:00-15:30	Pausa comida
15:45-20:00	Comunicaciones
21:00	Cena de clausura (prev. pago)



Glocal

[codificar, mediar,
transformar, vivir]

III Congreso Internacional de
Investigación en Artes Visuales

COMUNICACIONES
INVITADAS

Colomer, Jordi.
Artista.

Patadas en la calle.

Street kicks.

TIPO DE TRABAJO:

Conferencia inaugural

CONTENIDO.

Gracias a todas y a todos por vuestra presencia, y gracias a la organización por esta invitación, con la que tienen que ver algunos amigos; Emilio Martínez al que conocí en tiempos remotos, cuando dábamos los primeros pasos exponiendo nuestro trabajo, y al que recuerdo de día en su estudio, rodeado de grandes esculturas aún bien frescas que contrastaban con los azulejos que cubrían las paredes, y hablando de las transformaciones y resistencias del barrio del Cabañal y sus casas de *taulellets* ante los planes megalómanos del ayuntamiento abriendo avenidas; y le recuerdo también de noche en un extraño jardín privado en Luxemburgo, llegando de Bélgica con sus enormes caramelos de colores... A José Maldonado, al que conocí algo más tarde, y con el que coincidimos en muchas exposiciones durante la década de los 90's del siglo pasado, exposiciones que organizaban por ejemplo Manel Clot o José-Luis Brea, dos cráneos privilegiados que nos dejaron demasiado pronto, exposiciones en las que siempre se creaba un denso debate, en las que Maldonado podía aparecer con un discurso bastante sesudo y críptico o emitiendo grandes carcajadas..., en Las Palmas de Gran Canaria "para el doble hermético", con Pepe Espaliú, en Sevilla para "los últimos días" con Juan Muñoz, en Barcelona en "distancia zero", o en Austria para "el punto ciego" en el Kunstraum de Innsbruck, entre otras. Coincidimos también en esos momentos con muchos miembros del "Laboratorio de Luz", María-José Martínez de Pisón, Salomé Cuesta, Isabel Domenech, Trinidad Gracia. Es un placer que la ocasión nos reúna de nuevo y lo es también poder reflexionar en voz alta ante todos vosotros, a partir de algunos de mis trabajos recientes. Efectivamente, trataré de desarrollar algunas ideas a partir de proyectos de los últimos años, con la esperanza que resuenen con algún eco en relación a los múltiples temas, apasionantes que convoca esta reunión.

A modo de prólogo, les quisiera transcribir aquí una conversación que mantuve recientemente con Blanca Viñas:

He pensado que para empezar esta charla podría ser interesante que nos hablaras un poco sobre tu manera de trabajar.

Mi manera de trabajar es desordenada.

Sin embargo tus instalaciones parecen muy ordenadas.

En realidad me gusta trabajar con gente, me da pereza trabajar solo. A veces necesito estar solo, pero es solo en algunos momentos. De hecho cuando decía lo de desordenado, quería añadir que paso mucho tiempo observando cómo la gente ordena las cosas. Pierdo mucho tiempo con eso

¿A qué te refieres?

Por ejemplo siempre me sorprende que en la mayoría de teatros pero también en las universidades hay una persona en el escenario, hablando y luego hay muchas personas -o poquitas, si se han vendido pocas entradas- escuchando lo que dice. Eso sucede porque se han colocado las sillas de cierta manera. Si estas mismas sillas se ordenaran de otra manera, seguramente podría haber más gente hablando. Lo mismo sucede muy a menudo con los cines y las proyecciones en las exposiciones.

¿Cómo se hacen las películas que se muestran en las exposiciones?

Muchas veces te invitan a una ciudad. Si no te invita nadie tienes que inventarte el encargo. Lo Primero, esto es muy importante, es ver muchas imágenes. Películas de ficción, documentales, cualquier tipo de imágenes en movimiento. También libros antiguos, y leer todo lo que se ha escrito en ficción sobre esa ciudad. Encontrar todo tipo de gente, hablar con ellos. Gente en la calle o grandes eminencias universitarias. Y luego se trata de olvidarse de todo eso. Dejar que el inconsciente trabaje y filtre toda la información y te la dé cuando sea necesaria.

¿Y luego después del olvido?

Hay algo muy importante que es caminar. Hay varias escalas para conocer una ciudad, todo esto al fin y al cabo gira entorno a la idea de elegir un lugar, donde va a suceder algo. Elegir el lugar o los lugares.

¿Cómo eliges esos lugares?

En una ciudad que no conoces o en la ciudad donde has nacido, es lo mismo. Primero hay que andar, eso permite llegar hasta distancias limitadas. Pero eso te faculta también para fijarse en los detalles. Luego, hay que perderse en autobús o tranvía o en metro. El metro da mucha información. Luego siempre hay apasionados de su propia ciudad para llevarte en coche y poder tomar una perspectiva con una escala más grande. Dejar que la gente te proponga recorridos. A veces de todas esas películas o lecturas de las que hablaba, recuerdas algo y le pides a esa persona que te lleve a un sitio determinado. Pero en realidad casi todo sucede por sí solo. Las cosas encuentran su lugar por sí solas, es una cuestión de tiempo, hay que tener esa paciencia. Hay un momento en que todo debe precipitarse y hay que tomar decisiones. Elegir. Para eso son perfectas las fechas. Pero en ese momento la elección ya se ha producido por sí sola.

¿Y Una vez has elegido el lugar, o los lugares?

Entonces uno debe pasar mucho tiempo en ese lugar, agotarlo, para ver qué sucede ahí, que toma sentido, que cosas imprevisibles suceden, que puede construir sentido.

Pero a veces has partido no de lugares sino de Utopías, de lugares situados en otra parte, en lo posible. *l'Avenir Sobre el fansterio de Fourier*, o ese trabajo en los Monegros, *Prohibido Cantar*, sobre las ciudades casino que se iban a construir en España hace algunos años cuando la crisis y las relacionaste con Mahagonny, de Bertold Brecht una ciudad imaginaria que Brecht describió en paralelo a la construcción de Las Vegas...

En ese caso es un poco lo mismo. Por los periódicos iba siguiendo donde querían construir esas ciudades, de las que se hablaba como si ya existieran. Me pareció que el de los Monegros era el proyecto más ambicioso, Gran escala se llamaba. Los Monegros es un territorio que siempre me ha fascinado, potencialmente todo puede suceder ahí, e imaginar en ese semi-desierto, evocar la ciudad que nunca tuvo lugar pensé que podía ser interesante

Y después del lugar aparece la gente...

Después de visitar el lugar, aparecen claramente algunas de las personas o de los personajes. Aparecen por sí solos. A menudo se trata de un grupo, que se va formando, progresivamente. Para *Prohibido Cantar* por ejemplo estaba claro, una ciudad de casinos, necesitaba de jugadores de cartas, magos, mujeres anuncio, los taquilleros vendiendo boletos, y los clientes...

¿Y dónde encontraste a esa gente?

Los magos por ejemplo, llamamos a unos cuantos y a la pregunta ¿les gustaría trabajar en Las Vegas?, si respondían entusiasmados que sí, pues era evidente que ellos eran. Cerca de esos terrenos desiertos, había un pequeño pueblo llamado Farlete, y pedimos a la gente si querían participar, la taquillera de esa ciudad de casinos era en realidad una funcionaria del Ayuntamiento. Lo mismo los clientes, vinieron a jugar.

¿Y siempre sucede así?

Por ejemplo en Ixtapaluca, en México la gente que aparece es la gente que vivía en esa calle, que se podía considerar que era la última calle de la ciudad de México, la más nueva y la más lejana del centro. Hablamos con algunas personas y así se inicia una cadena; traen a su primo, a su vecino a una amiga, que ese día no pueden venir, pero viene otro amigo, que es la persona perfecta, es decir que las cosas se ponen en orden por sí mismas. A veces está más estructurado, me encanta trabajar en el contexto de un workshop y abrirlo también a personas externas, como hice en Tetuán en Marruecos, donde los estudiantes nos llevaban a todo el grupo a visitar el barrio donde vivían, y charlábamos por las calles o en las azoteas, o en *X-Ville* basado en un comic del arquitecto utópico Yona Friedman, en el que aparece una ciudad que se construye y se deconstruye. Evidentemente la levantaron los propios estudiantes según su criterio y ellos mismos la habitaban. El comic se llamaba "donde empieza la ciudad". En ese sentido eso es lo ideal, formar una comunidad temporal real, que se corresponde con su propia representación. Habitar en la ficción, antes de que esta quede fijada.

¿Quieres añadir algo más sobre tu forma de trabajar?

Bueno, cuando todos los elementos están ahí en el lugar hay un momento que es algo parecido a cuando hay una explosión y todo sale volando por los aires, literalmente, por un tiempo las cosas quedan suspendidas, colchones, instrumentos de música, relojes, tortugas o camiones de gran tonelaje, flotando, como colgando de un hilo, hasta que caen al suelo; ese lapso es relativamente breve, pero hay que intentar manejarlo para ganarle tiempo al tiempo, ahí todo es posible, es lo que se llama el Caos, el momento en que las cosas no se han decantado, no han tocado suelo. Es una idea un poco Nietzscheana del Caos. Cuando las cosas aterrizan, parece evidente que no podía ser de otro modo.

¿Luego un registro de todo eso, ordenado en un modo preciso, se presenta en el formato exposición... ?

Yo me declaro partidario del formato expositivo no por algún tipo de purismo cualesquiera, sino y precisamente por las tensiones que invita a desarrollar, con todas sus paradojas y que resumiré de forma algo brusca, en la idea de un combate entre la Habitación blanca y la calle. Y eso siempre supone la presencia de personas, en uno u otro lugar.

Es precisamente a la calle adonde quisiera llevarles. A una calle del extrarradio de la Ciudad de México, que antes evoqué. Para la proyección, me permito sugerirles una manera posible de ver las imágenes, pero también una forma posible de percibir la ciudad, una herramienta de lectura: De eso se trata precisamente, de concebir la ciudad como un discurso, considerar la ciudad como un texto descifráble, la ciudad como una inscripción -en el doble sentido del término- del hombre en el espacio, la ciudad como una escritura susceptible por lo tanto de lectura. Y al habitante como un lector crítico. Citando a Roland Barthes: "La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, simplemente habitándola, recorriéndola, mirándola"¹

Michel de Certeau considera igualmente la ciudad como un texto. "Un texto que los habitantes se apropian y transforman por "su manera de hacer". Simplemente caminando se enuncia algo, puesto que el habitante se apropia de los lugares, los transforma y los actualiza". "Caminar es servirse del espacio como hablar es una realización sonora de la lengua."²

Esta manera de concebir la ciudad impone una distinción de lenguaje fundamental, entre el lugar y el espacio. Antes he nombrado múltiples veces la palabra lugar; Para Certeau, el lugar es un sitio donde las cosas están organizadas según un orden establecido, mientras que el espacio es "el lugar practicado", es decir el lugar se transforma en espacio cuando existe movimiento, dirección, temporalidad, de este modo los habitantes practican esos lugares y los transforman en espacio, que no es fijo, sino siempre sujeto a ser transformado, siempre en curso de ser actualizado. Espacio como lugar en transformación.

El vídeo se titula avenida ixtapaluca (casas para México), y data del 2009.

Se dice de la Ciudad de México, de su Zona Metropolitana, que es una de las más pobladas del mundo y tan extensa, creciendo a tal ritmo que es una ciudad a la que no se le conocen los límites. Las imágenes muestran la urbanización San Buenaventura, en Ixtapaluca, que podía considerarse en el momento de la filmación uno de los límites físicos de la implantación de la Ciudad de México. Podría decirse que detrás de estas casas termina la Ciudad de México. Los mapas casi siempre llegan tarde para determinar una situación de este tipo. A menudo me ha interesado señalar los límites que se pueden leer en una ciudad, los límites geográficos, como en este caso, con todo lo que suponen, pero también los límites históricos o sociales que están visibles en la ciudad, que se pueden leer. En Ixtapaluca, se construyeron unas 25.000 viviendas de un solo golpe, más de 100.000 personas viven en esta Urbanización, construida según el modelo de las casas Geo, una promoción privada con apoyo estatal que viene a sustituir la auto-construcción, que había dominado históricamente el modo de asentamiento humano reciente en toda la periferia de la Ciudad de México. El modelo de "las casas Geo" no está solo imponiéndose en la periferia de las grandes ciudades mexicanas, sino también en numerosos países de América del Sur, e incluso en su vecino del Norte, los Estados Unidos, de donde proviene - más tarde lo veremos- el modelo que lo inspiró. Cada uno de los volúmenes únicos que forman el módulo primordial de las casas incluye dos viviendas. La diferenciación de los barrios se somete a los cambios de color; el barrio verde, el barrio azul, o el barrio naranja... El montaje de este vídeo está estructurado en dos planos: en primer lugar este plano cenital que procura una visión análoga a la del Urbanista, una visión demiúrgica, un ojo que -aparentemente- todo lo ve. Ese tipo de visión nos remite a la tecnología que está en el origen del proyecto, vemos cómo se organiza un sistema modular, repetitivo, a una escala muy grande, implantado sobre un amplio territorio. Diríase que estamos contemplando imágenes generadas por un render en 3D, previas a la construcción. La cámara va acercándose progresivamente, y abarcando menos permite darse cuenta de algunos detalles, de las imperfecciones de esa imagen, y nos descubre que incluso hay habitantes de ese espacio, pequeños Sims... Este vídeo está grabado 2 años después de haberse terminado la construcción; como se puede apreciar los habitantes han empezado a intervenir en la morfología de sus casas, mayoritariamente de modo individual. Construyendo en los jardines, en las terrazas, cambiando el color de las fachadas o interviniendo la casa entera. La planificación urbanística de este plan residencial no prevé locales comerciales, y los substituye por un gran mall que centralice todos los abastecimientos, pero los habitantes han organizado mercadillos ambulantes o han transformado la primera planta en una tienda ilegal. No hay plazas o lugares comunes. El conjunto es puramente residencial, el modelo es el de una máquina de habitar gigantesca.

El segundo plano nos da una visión desde la calle, a altura humana. Los vecinos que aparecen portan un muñeco, una piñata, que van pasando de mano en mano. El personaje no fue elegido, más bien se me impuso como un ready made popular. En todos los mercados de México se venden montones de piñatas, numerosos personajes están representados, super-héroes, luchadores o caracteres de films y dibujos animados infantiles, un catálogo extenso de personajes de ficción. El personaje que portan los habitantes de Ixtapaluca era el más popular en ese momento. Se trata en este caso -lo habréis reconocido- de Buzz Lightyear, el protagonista principal de la película Toy Story, una famosa película de animación, la primera generada enteramente por ordenador por los estudios Pixar,

¹ Barthes, Roland. *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990, p. 260.

² De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien 1. Art de faire*.

aplicando la tecnología 3D. En 2010 se distribuyó la parte 3 de la saga y entiendo que su aparición masiva en forma de piñata en ese período respondía a los ecos de la campaña de promoción. (DEJAR VIDEO)

Voluntariamente, y ya desde el título, Avenida Ixtapaluca (casas para México), hace referencia a una conocida obra de Dan Graham, Homes for America, que se publicó en 1967 en la revista *artsmagazine*, y de la que dice el propio Graham: “es híbrida, a medio camino entre el arte y la comunicación sobre el arte”. Graham presentaba la suburbia estadounidense de esta manera “como una reacción al principio minimalista que quisiera que la obra fuera pura materialidad despegada de todo contexto que no sea el de la galería”, para señalar -añadimos- un contexto social. Quizás Robert Smithson inició una operación semejante, con su distinción entre “sites” y “nonsites”; las obras debían siempre remitirnos a un lugar exterior que se presentaba como “el contexto”, actuando como un fragmento que actuaba metafóricamente como “el lugar donde suceden las cosas”. En caso de fracaso, la obra en la Galería devenía un “non-site”.

Dice Graham en el texto: “...estas casas no están concebidas para satisfacer las necesidades ni los gustos individuales...arquitectura o competencia profesional quedan subvertidas por el empleo de técnicas de fabricación simplificadas, fáciles de aplicar a gran escala y por la utilización de planos modulares standard...Llamadas a llenar zonas “muertas” estas casas no tienen por qué adaptarse ni resistir a la naturaleza. No hay unidad orgánica entre el terreno y la casa. Las dos quedan sin raíces- entidades separadas en un orden más amplio, sintético y programado”. El texto de Graham fue seguramente tecleado con una máquina de escribir, la revista en la que se publicó era en papel, en impresión offset, en un tiempo en que el mundo digital futuro, pertenecía a la ciencia-ficción y mucho antes en todo caso de la popularización de los programas informáticos aplicados a la arquitectura y a la aparición del 3D. La implantación de estos dos factores no ha hecho sino multiplicar por infinito la expansión de las características descritas por Graham; evidentemente la repetición modular, sin límites, no solo en los planos y representaciones previas, es también aplicable a las técnicas de construcción. El 3D permite construir además, una realidad virtual con todo detalle, que decanta -por el momento- las relaciones entre proyecto y ficción hacia una estética hiper-realista. La misma que domina las ficciones que conforman la mayoría del imaginario popular actual. Véanse los saltos de Spiderman entre rascacielos. Esa reconversión digital permite saltar todo tipo de fronteras, y muros. No es de extrañar que Buzz-lightyear se pasee entre módulos interminables proyectados conceptualmente durante la posguerra en Lewittown, en el estado de NY, para los jóvenes soldados que volvían de Europa, o en California. La influencia de la ficción en los modos de vida, tiene en el cine hollywoodiense un ejemplo paradigmático mucho más sutil en su infiltración que cualquier programa de propaganda agit-prop. La idealización del modelo de la suburbia americana, cuyo climax se corresponde con el American Way of life, los dorados años 50, tienen en Doris Day su embajadora más efectiva. Estamos tentados de afirmar que en este sentido la alianza entre Arquitectura y cine sigue siendo imbatible. O quizás no tanto, porque los habitantes de Ixtapaluca se empeñan en interpretar a ambas, arquitectura y ficción, en un acto de resistencia natural; conciben piñatas aztecas artesanas, y deconstruyen el módulo.

El objeto piñata, merece un pequeño paréntesis. Veamos sus usos originales que nos hablan de una colonización precedente y de varios cruces culturales. Tradicionalmente en México el rito con la piñata se celebra el día de Navidad, pero su uso se ha ido ampliando a la celebración de las fiestas de cumpleaños.

Algunos estudiosos han situado el origen remoto de la piñata en China, donde durante las festividades de primavera, coincidiendo con el año nuevo chino, se construían figuras huecas, probablemente de terracota o barro, representando la cabeza de una vaca o un buey adornada de papeles de colores y rellena de semillas de cinco clases diferentes. Los colores representaban las condiciones en que se desarrollarían las cosechas durante el próximo año, y era tarea de los mandarines golpear esa figura para que al romperla se derramaran las semillas. Tenía pues, según parece una función adivinatoria ligada al calendario y a los mitos de la abundancia. Marco Polo, viajó a China en 1275 en misión diplomática enviado por el Papa Gregorio X, con el encargo inicial de llevar regalos al Gran Khan, el emperador Chino. Fascinado por el rito de la “piñata” dio cuenta de su existencia en su libro de viajes “Las maravillas del mundo” escrito a su vuelta. Entre los numerosos tesoros, curiosidades y regalos que trajo a Venecia probablemente había alguna de esas piñatas orientales. Por otra parte, en el Norte de Italia se practicaba desde tiempos remotos y coincidiendo con la Vendimia, un juego en el que con los ojos vendados se debía romper con un palo una olla rellena de dulces, que al esparcirse simbolizaban el advenimiento, como en la versión china, de un tiempo de exuberantes cosechas. A principios del siglo XIV, coincidiendo por fechas con el retorno de Marco Polo a Venecia, la iglesia católica instituyó que el Primer Domingo de Cuaresma se jugara a la “pignatta”, con el fin de atraer más fieles a las celebraciones religiosas. La Cuaresma es un tiempo de purificación y ayuno durante los 40 días previos a La Pascua. Sus fechas, que son variables, se calculan según la posición de la luna y el sol, y ese cálculo está evidentemente relacionado con el calendario agrícola, y el tiempo de renovación de la tierra. Durante ese período en la misa Católica las lecturas versan sobre los temas de la conversión, el pecado, la penitencia y el perdón. El proceso interpretativo de la Iglesia, describe un reemplazo del imaginario; de la abundancia al ayuno, de la celebración al sacrificio, y de la tierra al cielo. Todo ello -en todo caso- con la finalidad de lograr una recompensa. En España el juego de la olla en su forma primigenia es todavía hoy ciertamente popular, quizás todo hay que decirlo, algo menos desde el advenimiento de la tecnología 3D y los ordenadores domésticos. Algunos sitúan su entrada en la Península Ibérica a través de los árabes, pero en todo caso parece fácil deducir que la Iglesia se apropió del juego aplicando las técnicas de nuestros vecinos italianos, adaptando significativamente el calendario y acomodando los simbolismos a una reinterpretación interesada. El juego seguía siendo muy divertido, y todo instrumento es válido para ganar adeptos a la causa de la fe. Los misioneros españoles que participaron de la “conquista” de México, (y por ende de California), utilizaron la piñata como un instrumento clave de la evangelización. Efectivamente, como en China, en el norte de Italia y en España, también en México, mayas y

aztecas efectuaban rituales semejantes, utilizando Piñatas. No había más que efectuar un sincretismo autoritario. La piñata de 7 picos es a decir verdad un perfecto instrumento de mnemotécnica, representando cada punta cada uno de los 7 pecados capitales. Quien a golpe de bastón, lograba destruir concienzudamente al maligno, pecado a pecado, obtenía la recompensa que se albergaba en el interior del fetiche: Chuches, golosinas, espejitos y demás bagatelas, pero también comida de verdad para los que tenían hambre. Y se ofrecía también, el reino de los cielos. Una conquista de los imaginarios donde el medio es la violencia y la violencia es el mensaje. No se trata tanto de la violencia del propio juego, sino la de la manipulación de las reglas.

Pero hablemos de nuestra piñata: Quien es Buzz lightyear? Inspirándose de Buzz Aldrin, la segunda persona que caminó sobre la superficie lunar, el astronauta, encarna la idea genérica del conquistador del espacio, que encontró en el contexto de la guerra fría - la NASA fue fundada en 1958- la ocasión de reactualizar la iconografía estadounidense de ese conquistador de espacios -hasta entonces monopolizada por el cowboy, el vaquero y la épica conquista del oeste americano- a través de la realización del sueño tecnológico ya anticipado por los relatos de ficción, imponer su preeminencia en la carrera espacial ante la URSS y dominar de vuelta la dirección futura de cierto imaginario a nivel planetario. Se trata pues aquí también de esa doble conquista, una doble colonización: la del espacio físico y la del espacio de las representaciones.

La decepcionante evolución posterior de la carrera espacial americana, señalada trágicamente con la explosión del Transbordador espacial Challenger en 1986, retransmitida en directo a través de televisión a todo el planeta, inclinó la balanza estratégica hacia el pasado y se decantó por la rememoración de los momentos gloriosos de ese programa espacial, especialmente alrededor del éxito que supuso el programa Apolo y la llegada del hombre a la luna en 1969, también retransmitida por televisión, que yo recuerdo perfectamente, como un verdadero acontecimiento audio-visual, a nivel planetario. En el mundo de las imágenes se puede reconquistar el espacio perdido y relanzar una seducción sin límites, focalizada en los momentos gloriosos, lo que algunos estudiosos han llamado "ficciones compensatorias". En los últimos meses el actual Presidente de EEUU Donal Trump, ha expresado repetidamente el deseo de "Hacer América grande otra vez", hacer que "América gane las guerras otra vez" y de "retomar la carrera espacial otra vez", cosas todas ellas que le hacían sentir orgullo cuando era pequeño: La frase más conocida de Buzz Lightyear, que repite a modo de slogan es "

Hasta el infinito...¡y más allá!" (to infinity and beyond!)³, El compañero de Buzz Lightyear, su mejor amigo pero su rival más acérrimo, es su predecesor, ese otro héroe de la conquista, de ese doble espacio: El sheriff Woody, un cowboy "old fashion", que en Toy Story 2, se revela estar basado en el personaje protagonista del famoso show de Televisión de los años 50 titulado Woody's Roundup. ROONDOP, un ingenuo show de marionetas.

Su nombre completo es Woody Pride (Woody el orgulloso), es un juguete que sus propios compañeros reconocen como "antiguo", pasado de moda, por ejemplo en sus gustos musicales. Su frase favorita es "Reach for the sky", que podemos traducir por ¡vamos a por ello!, ¡vamos hasta el cielo! un grito de acción, de conquista pero que al tiempo señala la existencia de un límite, ¡el cielo es el límite!, límite espacial ampliamente superado por su compañero astronauta Buzz, (¡hasta el infinito y más allá"), y por los evangelizadores españoles ("¡ganemos el cielo por la eternidad!").

¿Y qué dicen los mayas, aztecas y los habitantes de Ixtapaluca? Transcribo aquí el texto de un blog mexicano, *La mirada del otro: Jordi Colomer y Avenida Ixtapaluca*, publicadas por Mayra Daniel 28 junio, 2009 a las 22:01

"Es ligeramente molesto que venga gente a explicarnos que pasa con nosotros, los mexicanos. Quizá por eso resulta un poco irritante quedarse a ver completa la instalación de video de Jordi Colomer (Barcelona, 1962) en el Centro Cultural España.

Quizá, como ejercicio de autocrítica, uno pueda reflexionar en muchas cosas al ver esa repetición de casas color crema con vivos verdes, muchas vacías o aparentemente abandonadas, en espera de ser vendidas, traspasadas o rentadas; otras casi como casas fantasma... Las casas que muestra Jordi Colomer son las de cualquier conjunto residencial de interés social, pequeños huevitos donde (en teoría) familias nucleares deben de formar sus vidas y compartir un estatus social, una forma de organización, una repetición ad infinitum.

Muchas de estas residencias corresponden a las llamadas "ciudades dormitorio", de las que Ixtapaluca es un ejemplo claro, donde la gente no crea lazos ni se relaciona en gran medida por la falta de lugares comunitarios. En estas casas no hay "la tienda de la esquina", la farmacia de confianza, ni la vecina chismosa... Estas nuevas casas exigen nuevas formas de organización donde las plazas comerciales forman una parte importante y lo artificial parece ser la norma.

Algo de la entropía propia del abandono se cuela en muchas de las casas, mientras que otras muestran las claras intervenciones de los propietarios, que, en su afán de mejorarlas, rompen el molde y la sincronía, dando pie a diversos experimentos coloridos con diversos grados de rareza y mal gusto...

³ Que es a su vez el título de un libro del historiador de las matemáticas Eli Maor "to infinity and beyond. A Cultural History of the Infinite", Princeton, 1991 (publicado 4 años antes de la aparición de Toy Story))

La videoinstalación de Jordi Colomer representa "la mirada del otro", desde alguna otra orilla, donde podemos ser reinterpretados y reconstruidos, aunque esta reconstrucción no tiene las piezas aseguradas en el viaje de ida, ni tampoco en el de regreso, por lo que puede uno perderse en la traducción"⁴

Dejemos en suspenso que sucederá en ese combate entre lugar (Ixtapaluca) y espacio (lo que hacen los habitantes de Ixtapaluca), si estos quedarán engullidos por la trama geométrica, o bien logran trazar una hiedra que vaya transformando de forma entrópica ese lugar.

En este sentido cabe añadir otra distinción de lenguaje: entre la ciudad y lo urbano: como ha apuntado Manuel Delgado⁵, "lo urbano está constituido por todo lo que se opone a no importa que estructura solidificada, puesto que es fluctuante, efímero, escenario de metamorfosis constantes, por todo lo que hace posible la vida social"...Lo mismo podría aplicarse a la distinción entre la historia de la ciudad y la historia urbana. La primera remite a la historia de una materialidad, la segunda a la de sus utilizadores, es decir sus usuarios. La primera habla de la forma, la segunda de la vida que tienen lugar en su interior, pero que la trasciende. La primera atiende a lo estable, lo segundo se refiere a las transformaciones o a las mutaciones, o, todavía mejor lo que la escuela de Chicago cifraba como la característica principal de la urbanidad. El exceso, la errancia, el merodeo... todo ello pues formas por las que el lugar se transforma en espacio.

Dan Graham apuntó ya a finales de los 60, con "hogares para América" que el extrarradio, la suburbia, era un nuevo centro de operaciones. El lugar donde las cosas pueden suceder. Donde se libra la verdadera batalla entre lugar y espacio. Graham, de forma voluntaria, lo identificó como un fenómeno estrictamente estadounidense. 50 años más tarde, aprendiendo de Ixtapaluca, podríamos deducir que el fenómeno de la expansión de esa suburbia, desterritorializada, nos pertenece a todos. Los extrarradios terminarán por ocupar también los antiguos centros. La suburbia como única posibilidad de lo urbano. Permitámonos en este sentido, una licencia a la imaginación - quizás distópica-, en la que un futuro próximo describiría un paisaje global donde las fuerzas de la organización del neocapitalismo, aplicarían la tecnología virtual de forma masiva a la urbanización del territorio.. La auto-construcción es arrasada por el 3D, en su forma evolucionada, es decir, cuando en el proyecto se concluye radicalmente su virtualidad, diseñar y realizar y hacer real, se confunden en un mismo acto. Los centros de las ciudades quedan definitivamente desertizados, son a la vez centros comerciales y parques monumentales. En el Mediterráneo las ciudades se dilatan en Hoteles de 3 y 4 estrellas, y apartamentos de playa, habitados solo en temporada, que ocupan toda la costa. En ese mundo, cabría imaginar una comunidad que produciría espacio, o lo que es lo mismo, unos grupos dispersos, que como única solución vital se proponen habitarlo de un modo no alienado.

Abandonar toda producción de lugar, y dotarlo de sentido en el movimiento permanente. Desprenderse del concepto de hogar y habitar poéticamente la ciudad, extendida ahora en todas direcciones. Encontrar los huecos. Quizás es necesario recordar que si queremos oponer resistencia a la banalización distópica, deberíamos guardar un impulso Utópico en nuestros actos de cada día. Instituir un nuevo nomadismo voluntario: Reunirse en la calle, organizarse en grupos efímeros y salir a la deriva. Tal es el programa que propone el proyecto ¡Únete! join Us!⁶ que llevamos a cabo, durante unos meses. Si allí donde se pone el pie, eso es la calle, demos patadas en la calle.

⁴ <http://darinasilverstone.blogspot.com.es/2009/06/la-mirada-del-otro-jordi-colomer-y.html>

⁵ En su relectura de espacio y política de Henri Lefebvre

⁶ 4-¡Únete! Join Us! Proyecto de Jordi Colomer. Pabellón español en la 57 Bienal de Venecia. Curator: Manuel Segade. Giardini. Venecia.

Marín García, Teresa.

Universidad Miguel Hernández de Elche, Departamento de Arte.

Grupo de investigación Laboratorio de Interferencias Artísticas y Mediales (IAMLab).

Otros circuitos de la investigación en Artes Visuales. Entrar y salir de la Academia.

Other circuits research in Visual Arts. Enter and exit the Academy.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación invitada.

PALABRAS CLAVE:

Investigación artística, academia, circuitos de investigación.

KEY WORDS:

Artistic research, academy, research circuits.

RESUMEN.

Este texto es una introducción a la mesa de debate *Otros circuitos de la investigación en Artes Visuales. Entrar y salir de la Academia*. Tomamos como ejes para el debate los conceptos que plantea el marco temático del *III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]*. A partir de ellos planteamos a los invitados de esta mesa de debate a contrastar puntos de vista en torno a algunos de esos espacios y circuitos que quedan fuera de la academia, o de la investigación reglada. Espacios muchas veces invisibilizados, donde también se desarrollan iniciativas de investigación en artes. Se propone a los participantes pensar juntos esos otros circuitos que son susceptibles de canalizar, aplicar y difundir la actividad investigadora en artes. Identificar algunos de esos espacios y canales, según sus experiencias y actividades. Debatir en torno a ellos sobre distintos aspectos: las limitaciones, dificultades, potencialidades, alcances, reconocimientos, temáticas, formatos, tipos de investigaciones, metodologías, u otras cuestiones que puedan surgir del intercambio de ideas.

ABSTRACT.

This text is an introduction to the discussion table "Other circuits of research in visual arts. Enter and exit the Academy". We take as axes for the debate the concepts that the thematic framework of the III International Congress of Research in Visual Arts presents. GLOCAL [codify, mediate, transform, live].

From them we plan the guests of this discussion table to contrast points of view around some of those spaces and circuits that are outside the academy, or of the regulated investigation. Spaces many times invisibilized, where also develop initiatives of investigation in arts. It is proposed to the participants to think together those other circuits that are likely to channel, apply and diffuse the research activity in the arts. Identify some of these spaces and channels (according to their experiences and activities). Discuss about them on different aspects: the limitations or difficulties, potentialities, scope, recognition, themes, formats and types of research, methodologies, or other issues that may arise from the exchange of ideas.

CONTENIDO.

Otros circuitos de la investigación en Artes Visuales. Entrar y salir de la Academia, es el marco de partida que planteamos a los invitados a una de las mesas de debate del *III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]* (2017). Esta propuesta pretende activar un diálogo plural que nos permita pensar sobre los espacios y canales en los que se produce, canaliza y difunde la investigación artística actual. Queremos compartir distintos puntos de vista en relación a esos espacios y circuitos que quedan fuera de la academia, o de la investigación reglada y más visible. Otros espacios donde también se desarrollan iniciativas de investigación en artes. Debatir en torno a ellos sobre las limitaciones o dificultades, potencialidades, alcances, reconocimientos, temáticas, formatos y tipos de investigaciones, metodologías, u otra cuestión que puedan surgir de activar el intercambio de ideas. Se propone a los invitados a este debate identificar algunos de esos espacios y canales, no solo para hacerlos visibles, sino también para abordar cómo las condiciones de producción y difusión del saber condicionan y afectan a esas consabidas relaciones de poder/saber/reconocimiento.

Nos parecía pertinente proponer estas cuestiones sobre los circuitos de investigación dentro y fuera de la academia en el marco temático de este tercer congreso de ANIAV, considerando el contexto *glocal*. Este concepto, entendido de forma simbólica, nos permite plantear diversas tensiones entre la visión macro, generalista y deslocalizada de la investigación, como intento de formulación de saber específico, y la visión micro, situada y singular, de las prácticas concretas vinculadas a la investigación desde/en/sobre las artes.

Nos serviremos de las palabras clave que proponemos en el marco del congreso *codificar, mediar, transformar, vivir*, para sugerir hilos de debate a partir de ellas. Todas estas acciones nos permiten situar focos de discusión para pensar conflictos recurrentes y potencialidades que se generan en el desarrollo de la disciplina artística como investigación. Expondremos brevemente algunas de estas ideas de partida:

Como un primer eje de debate, a partir de la acción **“codificar”**, se propone repensar el concepto de “disciplina artística” y su vínculo con “lo académico”. En concreto, pensar cómo estos aspectos condicionan los espacios y circuitos de producción, difusión y reconocimiento de la investigación artística. Se plantea respecto a esto dos reflexiones iniciales. La primera, en clave de contextualización, apunta a cómo la inclusión de las artes en el sistema de enseñanza superior ha generado un proceso paradójico en la percepción y asunción de la idea de “disciplina”. Esta cuestión ya la explicaba muy bien Dieter Lesage hace unos años, analizando cómo el Proceso de Bolonia había obligado a la enseñanza artística superior a “volverse más académica” (2010, p. 139), en un proceso inverso al que se venía realizando durante años en las enseñanzas artísticas, que luchaban contra el estigma peyorativo de “lo académico”, tratando de diseñar e implementar metodologías educativas que “no enseñaran a los alumnos a producir arte académico” (p. 139). Esta cuestión evidencia un encaje conflictivo de las artes en el ámbito de la investigación. Las artes son una disciplina que se comporta en muchas ocasiones como a-disciplinada, y sigue siendo muy resistente a los requerimientos externos, que se tratan de imponer desde las políticas educativas y de investigación en el marco imperante del “capitalismo académico”.

La segunda reflexión se sugiere en clave propositiva, relacionada con una idea tomada de Hito Steyerl (2010), en su texto titulado “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto”. En él, se propone que la opresión normalizadora y reguladora que ejerce la disciplina (corporeizada en las instituciones académicas) puede ser considerada como un indicio de un conflicto reprimido, que podría y debería ser considerado como un potencial para explorar y canalizar sus energías (2010, p.1). Señalando, como uno de esos conflictos, la posible redefinición de las fronteras de la propia disciplina (p.2). Para ello, sugiere contemplar las posibilidades de una visión más amplia, que permita reconocer otros enfoques más plurales, generados en contextos periféricos, y que pudieran incorporar otras prácticas, entendidas en términos de “estéticas de resistencia” (p.2).

En relación a la acción **“mediar”** se sugiere una idea que proponía Díaz Cuyás sobre el potencial de *mediación* del arte, que se relaciona con su función de “mostrar”, frente a la función de la investigación que es “demostrar”. Este autor exponía que el sentido del arte reside “en aquello que ocurre en el proceso de su propio acontecer, en aquello que toda obra solo puede mostrar o dar a conocer *en acto*” (2010, p. 173). Desde esta perspectiva, la obra es considerada como evento y provisionalidad, como proceso, que no puede ser traducido, sino que su esencia reside en ser “entre” el signo y el significado. De ahí su potencialidad de significados y, al mismo tiempo, su dificultad para ser asimilada a las funciones que para el arte reclama la investigación, tener que “contribuir a un conocimiento razonable del mundo” (Díaz Cuyás 2010, p. 172). Se podrían relacionar con estos conflictos algunas cuestiones que proponen los invitados al debate. Como pensar la superación de dicotomías (Rowan), o la idea de entender la investigación como una intermediación (Sánchez de Serdio). En un sentido distinto, también podrían entenderse como formas de mediación el uso del vídeo-remezcla como activador de interacción e inteligencia colectiva, que plantea María Cañas.

Respecto a la acción de **“transformar”**, por una parte, se sugiere la necesidad de una transformación de la academia y el ámbito investigador. Sobre esto el mencionado Lesage (2010) expone algunas ideas acerca del papel disruptivo de la investigación artística en diversos contextos. Así nos dice que el “concepto de investigación artística y la formación de un discurso de investigación artística es algo a lo que temen tanto grupos de dentro de la academia y del mundo del arte, como grupos dentro de la universidad y el mundo

científico” (p. 141). Ese encaje dificultoso podría ser un factor a aprovechar, como cuña de transformación de las propias instituciones. Es evidente que este tipo de posiciones no son cómodas y que conllevan explicitar de forma abierta estos conflictos y temores. Nuestros invitados a la mesa de debate apuntan también en sus textos distintas aproximaciones que conectan con esta cuestión. En este sentido, Sánchez de Serdio propone como “necesario cuestionar el monopolio simbólico (y también material) de la academia sobre la investigación”. Cañas por su parte, hace una “defensa a ultranza de la no privatización y la liberalización de nuestra memoria histórica”, así como “la necesidad de educar e investigar en el *hackeo* y reciclaje de nuestros imaginarios”. Rowan apunta repensar las dicotomías y “clasificaciones obsoletas” y para ello “diseñar espacios excéntricos en los que la estética no compita con la política, la ética no riña con la erótica. Donde la investigación y la experimentación permitan concatenar ideas y materiales”.

Por otra parte, la posible función de la investigación artística como agente transformador de otros contextos es un tema recurrente desde algunas especialidades vinculadas al arte (educación artística, arteterapia, arte social, arte comunitario, arte y tecnología, entre otros), así como desde algunos enfoques críticos (feministas, de género, poscoloniales, pedagogías críticas, etc, ...). Sin embargo, estas cuestiones tampoco están exentas de conflictos como nos recuerda Sánchez de Serdio (2017) “las que hemos participado en proyectos de investigación académicos sabemos lo difícil que es que estos se capilaricen de alguna manera a los contextos a los que hacen referencia y contribuyan a generar esos bucles transformadores de la investigación-acción”. Dificultades que pueden ser de índole diverso, como reticencias mutuas, lenguajes diferentes, aspectos logísticos, o de asimetrías de reconocimientos y retorno de recursos.

Así mismo, el desarrollo y consolidación de la investigación artística en el ámbito institucional también podría considerarse como un factor que puede modificar la visión social respecto a la actividad artística. La posibilidad de optar a la financiación pública de proyectos de investigación también en las disciplinas artísticas (a pesar de sus dificultades, criterios inadecuados y agravios comparativos con otras disciplinas) puede ser un factor que se relacione con el reconocimiento del artista como trabajador (Lesage 2011). Nuestros invitados hacen también algunos aportes en relación a estas cuestiones. Así, Sánchez de Serdio, indica cuestiones sobre la precariedad y condiciones laborales de la investigación, como factores que influyen directamente en la producción de resultados. En este sentido, a pesar de que desde distintas asociaciones y sectores del arte se trabaja de forma intensiva en ello, consideramos que este debate puede ser amplio, pues queda mucho por hacer. Esperemos que la investigación artística pueda aportar también su granito de arena a esta enorme tarea.

Por último en relación a la acción “vivir”, recordar el papel de las prácticas artísticas que pusieron su foco en la relación arte-vida desde el s. XX, contribuyendo a replantear muchos y variados aspectos del arte. Tal vez sería interesante pensar también la investigación desde este foco. Evidentemente este planteamiento obligaría a meter el dedo en la llaga del conflicto como plantea Steyerl (2010, p. 2). En este sentido los invitados a la mesa, formulan en sus textos múltiples cuestiones que ponen el foco en diversos conflictos y reivindicaciones derivados de situar la investigación en conexión con la vida y desde la subjetividad. Sánchez Serdio pone el acento en señalar algunos efectos que la precariedad de las condiciones laborales tiene sobre el ejercicio de las prácticas investigadoras. Por su parte, Rowan propone una defensa del pensamiento situado, una reivindicación de la investigación como acto rutinario, entre cuyos retos estaría que “a partir de esas prácticas ordinarias se pudieran obtener resultados extraordinarios”. Finalmente, María Cañas apuesta por una vida digna de ser vivida y propone una reivindicación militante “del vivir y del investigar que se centra en la experimentación artística a través de la “risistencia” (el humor de todos los colores y sabores), el juego, el *Do It yourself (DIY)*, la agitación y las prácticas colaborativas de las multitudes conectadas, como estrategias de insurgencia o, si no, al menos, de resistencia y supervivencia popular”.

Esperemos que estas ideas de partida que apuntamos, contribuyan a generar un fructífero intercambio de saberes y experiencias en el *III Congreso internacional de Investigación en Artes Visuales. GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]*, así como en futuros debates que puedan surgir de estos encuentros.

FUENTES REFERENCIALES.

Díaz Cuyás, J. (2010). Mostrar y demostrar. Arte e investigación. en Hernández Velázquez, Y. (dir). *Inter/Multi/Cros/Trans. El territorio incierto de la teoría del arte en la época del capitalismo académico*, 138-144. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria. ISBN: 978-84-96845-44-3.

Steyerl, H. (2010). ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto. Eipcp. (Trad. Marta Malo de Molina). <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>.

Cañas, M. (2017). Investiga, activa y juega, que algo queda, en *Actas III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Lesage, D. (2010). La teoría y la academia, en Hernández Velázquez, Y. (dir). *Inter/Multi/Cros/Trans. El territorio incierto de la teoría del arte en la época del capitalismo académico*, 138-144. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria. ISBN: 978-84-96845-44-3.

Lesage, D. (2011). Portafolio y suplemento, en Verwoert et al. (2011). *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona: MACBA. ISBN: 978-84-490-2670-6.

Rowan, J. (2017). Investigaciones excéntricas, prácticas excepcionales, en *Actas III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Sánchez de Serdio, A. (2017). Por una investigación intermedia, en *Actas III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Sánchez de Serdio Martín, Aida.
Educadora e investigadora independiente.

Por una investigación intermedia.

For an intermediate investigation.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación invitada.

PALABRAS CLAVE:

Investigación, academia, producción cultural.

KEY WORDS:

Research, academy, cultural production.

RESUMEN.

La posibilidad de llevar a cabo procesos de investigación entre lo académico y lo extra-académico en el campo de la cultura y el arte se encuentra en la actualidad con una serie de dificultades. La separación entre la investigación producida en la universidad y los campos a los que hace referencia, la falta de recursos y de incentivos para investigar en el ámbito de la producción cultural, y las formas de circulación de la investigación son solo algunos de los aspectos que requieren un debate si aspiramos a cambiar este estado de cosas.

ABSTRACT.

The possibility of carrying out research processes between the academic and the extra-academic in the field of culture and art is currently confronted with a number of difficulties. The separation between the research produced in the university and the fields to which it refers, the lack of resources and incentives to do research in the field of cultural production, and the forms of circulation of research are only some of the aspects that require a debate if we aspire to change this state of affairs.

CONTENIDO.

La invitación a esta mesa de debate tiene para mí un significado no solo especulativo o conceptual sino también personal. Llevo cinco años literalmente entrando y saliendo de la academia como resultado de la fragilización y gradual liberalización de la universidad pública. Pero ya antes de adoptar este punto de vista móvil por obligación, cuando mi posición en la universidad tuvo una permanencia relativa como docente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, ya resultaba evidente que era necesario cuestionar el monopolio simbólico (y también material) de la academia sobre la investigación. La colaboración regular con proyectos culturales externos a la Facultad que intenté mantener durante todos esos años ofrecía un campo abonado de experiencia sobre otros modos de investigar y de dar un sentido reflexivo a las prácticas artísticas y educativas. De estas entradas y salidas, y de estas experiencias prácticas, intentaré extraer algunas reflexiones que tal vez puedan contribuir a un debate sobre las implicaciones de los circuitos de la investigación sobre las artes dentro y fuera de la academia.

Una primera cuestión que me parece importante plantear es para qué y para quién investigamos (prefiero evitar la pregunta más abstracta de por qué investigamos porque creo que se presta a demasiadas mistificaciones idealistas). En la universidad la investigación es una de las responsabilidades del personal académico, es un requisito indispensable para el avance en la carrera

profesional, y tal vez pronto sea también la base de diferencias salariales y de prestigio significativas. En este contexto, la utilidad o la finalidad última palidecen como motivo o justificación y se evidencia la naturaleza autoalimentadora de la investigación académica. Todas las que hemos participado en proyectos de investigación académicos sabemos lo difícil que es que estos se capilaricen de alguna manera a los contextos a los que hacen referencia y contribuyan a generar esos bucles transformadores de la investigación-acción. El motivo no es únicamente la mirada de través que suelen dirigirse el campo de la acción y el campo académico, acusándose respectivamente de antiintelectualismo y de elitismo. El problema se encuentra en la dificultad que tienen los organismos financiadores para incorporar en los proyectos agentes no académicos y otras formas de investigación no positivistas en sus marcos conceptuales. Esta asimetría abona la imagen de la universidad como una institución que captura valor simbólico fuera de ella y no devuelve nada en reciprocidad, ni siquiera recursos económicos o instrumentos valiosos de transformación.

Estrechamente relacionado con este tema está la cuestión de las condiciones de producción de la investigación. Si nos desplazamos fuera de la academia, al ámbito de la producción cultural (dentro del cual el campo que mejor conozco es el de las prácticas artísticas colaborativas y educativas), encontramos que las políticas de financiación son totalmente distintas. Es muy difícil conseguir recursos para proyectos reflexivos o de investigación puesto que lo que se pretende fomentar es la producción o intervención directa. Como si el ámbito de la práctica no necesitara con urgencia pensarse y transformarse desde la reflexión. Es tentador sospechar que el objetivo de esta política es mantener las prácticas artísticas y educativas en ese estado de irreflexividad para su mejor instrumentalización para el manejo gubernamental de lo social y la neutralización del conflicto. Para lograr llevar a cabo algo parecido a la investigación a menudo hay que travestir las propias intenciones bajo la apariencia de estudios de “buenas prácticas” o de “cajas de herramientas”, corriendo el riesgo de no poder mantener el bilingüismo ideológico hasta el final y caer en la reproducción del mismo paradigma que se quería cuestionar.

Finalmente creo que vale la pena fijarse en los procesos de mediación, circulación y validación de la investigación, puesto que es aquí donde adquiere valor de uso y de cambio (últimamente, más de cambio que de uso). Necesitamos repensar tanto los circuitos como los formatos de la investigación. Se ha hablado mucho del negocio que suponen las revistas indexadas, que reciben contenido gratuito de los investigadores y luego lo venden a precios nada módicos a las mismas universidades que lo produjeron, y que se han convertido en fiscalizadoras del valor del conocimiento académico, cuando lo restringido de su circulación hace que carezcan de impacto precisamente en los ámbitos en que algunas investigaciones tendrían más sentido. Resulta difícil encontrar otros canales que no aislen el saber de sus contextos y que, a la vez, sean identificables y de acceso fácil y abierto para todos los interesados. Asimismo, es fundamental trascender el formato de informe de 300 páginas y resumen ejecutivo. Son otros lenguajes, modos discursivos y medios los que nos permitirán empezar a construir el espacio intermedio para la producción de conocimiento entre el dentro y el fuera de la academia.

Estos tres aspectos apenas sirven para iniciar un debate sobre el tema, que seguramente se desarrollará durante el congreso con otras voces y otros puntos de vista tanto específicos y parciales como sistémicos y estructurales. Para otra ocasión, o para el debate subsiguiente, quedan cuestiones como las condiciones de trabajo y vida de las investigadoras, las implicaciones de la emergencia de la financiación privada, los criterios de rigor en la investigación -académica o no- que renuncia a las certezas positivistas, la relación entre docencia e investigación, etc., etc. No se trata solo de cuestiones gremiales o tecnicismos, sino que en ellas nos jugamos el derecho fundamental a producir conocimiento sobre el mundo y a compartirlo.

Rowan, Jaron.

Coordinador del Área de Arte de BAU, Centro Universitario de Diseño de Barcelona.

Investigaciones excéntricas, prácticas excepcionales.

Eccentric research, exceptional practices.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación invitada.

PALABRAS CLAVE:

Laboratorio, excéntricos, modernidad, arte y diseño.

KEY WORDS:

Laboratory, eccentric, modernity, art and design.

RESUMEN.

Si como nos recuerda Latour, la modernidad ha consistido en separar las ciencias naturales de las sociales, la naturaleza de la política, en el siguiente artículo se formula cómo se podrían diseñar espacios en los que recuperar formas de conocimiento y hacer que escapen de estas clasificaciones binarizantes. Lugares excéntricos en los que las palabras y las cosas se reencuentren, en los que la estética y la política, saberes normativos y conocimientos salvajes puedan cohabitar.

ABSTRACT.

If we follow Latour's claim that modernity has consisted in a movement that separated natural from social sciences, nature from politics, in the following article I will explore how could we design spaces in which forms of knowledge and practice that escape these binary classifications. Eccentric spaces where words and things can come together, in which aesthetics and politics, normative knowledge and raw ideas can live side by side.

CONTENIDO.

Como ha establecido Bruno Latour con autoridad, separar a las personas de las cosas, los humanos de los no-humanos, a los sujetos de los objetos fue uno de los principales objetivos del proyecto moderno (Latour, 1993). Por un lado, se estableció la ciencia de las cosas, las ciencias naturales, por otro, las ciencias de las personas, o ciencias sociales. Lo científico se escindió de lo político. Lo mágico de la racional. Lo premoderno de lo moderno. Este proceso no fue limpio ni exento de violencia. Imponer el orden racional sobre las cosas, la dominación de los saberes científicos sobre los saberes tradicionales implicaba también una redistribución o apropiación de conocimientos. Como bien ha explicado la autora y activista Silvia Federici (2010), la normalización de los saberes fue una forma de arrebatar saberes ancestrales a las mujeres en el continente europeo o a las comunidades indígenas en las colonias. La supresión de los saberes prácticos, de los saberes medicinales, de los saberes que garantizan una sostenibilidad para la vida de las personas, fue un fenómeno decisivo a la hora de desarticular las comunidades que vivían en las tierras comunales (Linebaugh, 2013). El proceso de "purificación creó dos zonas ontológicas completamente diferentes: la de las cosas humanas en un lado y la de los no-humanos en la otra" (Latour, 1993:10), y armados de sus instrumentos científicos, categorías morales, carabelas, telescopios y pistolas, los modernos se dedicaron a purificar los saberes por el mundo. Las cosas se pusieron al servicio del régimen de las palabras (Foucault, 2010). Los laboratorios crecieron para inscribir la realidad en superficies planas, en artículos científicos que nos explicaban cómo son las cosas. En cambio, el ámbito de lo político no buscaba presentar, se ha dedicado siempre a la representación, produce representatividad: nacieron las soberanías, los sujetos, los parlamentos, las urnas.

El proyecto moderno, como nos hemos aprendido de la crítica postcolonial, se ha dedicado a diseñar centros. Centros y periferias. Metrópolis. Capitales. Jerarquías y líneas de comando. No fue hasta bien entrado el siglo XX que los diferentes movimientos políticos lograron devolverle la voz a algunos de aquellos sujetos que se habían considerado durante mucho tiempo “cosas”, “subalternos/as.” (Spivak, 2006). Las universidades han estado al servicio de “centrar” el conocimiento, de legitimar unos saberes y unas epistemologías. También han contribuido a que otras fueran devastadas (Viveiros de Castro, 2010). Así han ido surgiendo agentes que han tensado el poder del centro, los piratas desdibujando los contornos del Estado nación (Linebaugh, 2013b), los jaguares y sus epistemologías otras (Viveiros de Castro, 2013), o artistas que oscilaban entre el estudio y el laboratorio, artistas excéntricos cuyas órbitas irregulares les llevaban de un sitio a otro sin producir centro alguno.

En su estadio desarrollista arrollador, el proyecto moderno se encargó de evitar la agencia de las cosas. Esconder o eliminar la magia, la atracción, el fetiche de las cosas. Las cosas eran meros instrumentos al servicio de los humanos. El mundo racionalista/cientifista moderno primó las causas sobre las correlaciones, lo medible sobre lo intuible, lo contrastable sobre lo imaginable. Esto fue dibujando, paulatinamente, un mundo correlacionista (Meillassoux, 2008) en el que todo debía de poder medirse con un baremo humano. No es hasta finales del siglo XX que el mundo de los modernos empieza a ponerse en crisis. De forma notable, el ataque proviene de frentes con tradiciones académicas bien diferentes. En primer lugar, desde los estudios sociales de la ciencia, se pone en crisis la idea de ciencia autónoma y la crítica feminista al pensamiento científico nos ayuda a entender que como todos, el pensamiento científico es un pensamiento situado (Haraway, 1995). Desde el denominado realismo especulativo, siguiendo las ideas de Harman (2016) o Morton (2013), se han puesto en crisis las ontologías que sientan las bases del pensamiento occidental. Esto tiene un claro efecto inmediato: se anula la distinción tradicional entre sujetos y objetos. La idea de simetría se vuelve radical. Por su parte Thomas Kuhn se atrevió a afirmar que la ciencia era algo “normal” (1962), no era una actividad alcanzable por unos pocos genios cómo nos venía afirmando la tradición moderna, al contrario, es un acto rutinario que hacen profesionales dotados de protocolos e instrumentos que facilitan su trabajo. Bruno Latour por su parte nos recuerda que en la actualidad el laboratorio “ha extendido sus muros a todo el planeta. Hogares, fábricas, hospitales, funcionan ahora como laboratorios” (Latour, 2003). La purificación moderna nos ha conducido a clasificaciones obsoletas. A pensar el mundo a través de dicotomías poco imaginarias. Aun así, nos empeñamos en separar lo político de lo científico, el conocimiento de la experiencia, los sujetos de los objetos, el centro de la periferia, lo mágico de lo funcional. El reto al que nos enfrentamos es diseñar espacios excéntricos en los que la estética no compita con la política, la ética no riña con la erótica. Donde la investigación y la experimentación permitan concatenar ideas y materiales. En los que prácticas ordinarias den resultados extraordinarios. En los que los saberes normativos se engargen con las ideas salvajes. En los que piratas, subalternos y jaguares puedan producir epistemologías raras. En los que artistas y diseñadores generen ciencia, explorando nuevas subjetividades. En los que las personas y las cosas puedan descentrarse y bailar siguiendo coreografías inauditas. Nos enfrentamos al reto de descategorizar para poder generar nuevas ordenaciones del mundo, más creativas, menos ortodoxas. Lugares en los que el arte y el diseño puedan formular preguntas a un mundo más preocupado por la producción que por los cuidados. Un mundo que necesita de sujetos excéntricos capaces de crear entes extraordinarios.

FUENTES REFERENCIALES.

- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja [Texto Impreso]: Mujeres, Cuerpo Y Acumulación Primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas [Texto Impreso]: Una Arqueología de Las Ciencias Humanas*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Haraway, D.J. (1995). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres [Texto Impreso]: La Reinención de La Naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Harman, G. (2016). *Immaterialism: Objects and Social Theory*. Malden, MA: Polity.
- Kuhn, T. (1962). *Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Latour, B. (2003) 'The World Wide Lab' en <https://www.wired.com/2003/06/research-spc/>
- Linebaugh, P. (2013). *El Manifiesto de La Carta Magna: Comunes y Libertades Para El Pueblo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Linebaugh, P. (2013b). *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*. New York, Beacon Press.

Meillassoux, Q. (2008). *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. Pbk. ed. London, New York: Continuum.

Morton, T. (2013). *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor, Mich: MPublishing, University of Michigan Library.

Spivak, G.C. (2006). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Viveiros de Castro, E. (2013) *La mirada del jaguar*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Viveiros de Castro, E. (2010) *Metafísicas canibales*. Buenos Aires, Katz Editores.

Cañas, María.

Agitadora y activadora cultural.

Investiga, activa y juega, que algo queda.

Research, active and play, that something is.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación invitada.

PALABRAS CLAVE:

Juego, activismo, creación colaborativa, risastencia, videoguerrilla.

KEY WORDS:

Game, activism, collaborative creation, risastencia, videoguerrilla.

RESUMEN.

Apuesta en torno al ámbito del vivir y del investigar que se centra en la experimentación artística a través de la "risastencia" (el humor de todos los colores y sabores), el juego, el *Do It yourself (DIY)*, la agitación y las prácticas colaborativas de las multitudes conectadas, como estrategias de insurgencia o, si no, al menos, de resistencia y supervivencia popular. Desafío de defender la carcajada que organiza la rabia... o no, ¿por qué, y si esa rabia al final sólo queda *datificada* en los muros del ciberespacio?

Defendamos a ultranza la no privatización y la liberalización de nuestra memoria histórica e imaginarios. Seamos activistas comprometidos con la cultura libre y con la idea de cultura como construcción colectiva, como contrahistoria, para practicar una cultura de oposición. ¡Vida eterna al dominio público! Apostemos por unas vidas dignas de ser vividas a lo María Zambrano, por el archivo orgánico de internet y el "detritus" audiovisual que nos rodea como herramientas de desarrollo cultural, y por la necesidad de educar e investigar en el hackeo y reciclaje de nuestros imaginarios, para así transformarnos en seres más libres, críticos y creativos. Seamos en las calles y con el Internet de las cosas o como la denomina O'Reilly, la web encontrando el mundo. Nos corresponde enseñar a personas conscientes y sensibles con lo que ocurre, adaptables a los cambios convulsos y que puedan responder de forma creativa, ecológica y ética a los problemas de nuestro tiempo.

ABSTRACT.

It bets on the field of living and research that focuses on artistic experimentation through "risastencia" (the humor of all colors and flavors), the game, the Do It yourself (DIY), the agitation and collaborative practices of connected multitudes, as strategies of insurgency or, if not, at least, resistance and popular survival. Challenge to defend the laughter that organizes the rage ... or not, why, and if that rage in the end only remains "datatyped" in the walls of cyberspace?

Let us defend at all costs the non-privatization and liberalization of our historical and imaginary memory. Let us be activists committed to free culture and to the idea of culture as the collective construction, as counter-history, to practice a culture of opposition. Eternal life for the public domain! Let's bet for a life worthy of being lived, by María Zambrano, for the organic file of the internet and the audiovisual "detritus" that surrounds us as tools of cultural development, and for the need to educate and investigate in the hacking and recycling of our imaginaries, to transform us into more free, critical and creative beings. Let's be on the streets and with the Internet of things or as O'Reilly calls it, the web finding the world. It is up to us to teach people who are aware and sensitive to what is happening, adaptable to convulsive changes and who respond creatively, ecologically and ethically to the problems of our time.

CONTENIDO.

En la situación de convulsos cambios que estamos viviendo, sospechar de las imágenes es esencial para reactivar nuestro presente. Bienvenidos al frente de la “risastencia”. Cuando tanta rabia acumulada nos haría explotar, pero decidimos mejor practicar la carcajada para organizar dicha rabia... o no, ¿por qué, y si esa rabia al final sólo queda *datificada* en los muros del ciberespacio?

¿Y qué es la “risastencia”? Es el humor de todos los colores y sabores como una forma de resistencia popular. Que nuestra bandera sea el humor tocapelotas, políticamente incorrecto, gamberro, fuera de protocolos y que en muchas ocasiones se transforma en una afrenta despiadada a las normas sociales impuestas.

Apostemos en torno al ámbito del vivir y del investigar con la experimentación artística a través de la “risastencia”, el juego, el autodidactismo, la agitación y las prácticas colaborativas de las multitudes conectadas, como estrategias de insurgencia o, si no, al menos, de supervivencia.

Seamos una resistencia al maniqueísmo, a la espectacularidad gratuita y demás paparruchas engendradas por la industria del entretenimiento digital para que consumamos y nos consumamos. Generemos ocio amoroso y a la vez terrorífico, que nos haga rugir, porque la revolución no será televisada y se produce en callejones sin salida.

Creemos en los encuentros inspiradores y activadores gracias al apropiacionismo, la “videomaquia”, la multitudinaria creación de imágenes amateurs populares, las pedagogías transgresoras, el archivo como patrimonio y dispositivo de creación cultural y la videoremezcla política de los ciudadanos conectados. En un liberarse de la rigidez de la academia y su meritocracia, para cabalgar independientes por tierra de nadie al estilo de Alan Moore (2014), Enric Durán, Kenneth Goldsmith (2011), José Mujica, Agnès Varda, Hito Steyerl (2014), Harun Farocki (2013), Werner Herzog (2010), el colectivo Chto Delat, el colectivo Subtramas, Reclaim the Streets, Cine sin Autor, Flo6x8, Nuria Güell, Santi Cirugeda... En un juego en el que reír y maquinar a medio camino entre el activismo, el show audiovisual, la agitación cultural y la acción patafísica performancera. En saquear iconos, generar relatos “glocales” a contracorriente y la videoguerrilla que subvierte y revive el archivo *on-line* infinito y el excedente de imágenes del gran teatro del mundo, nos harán sentirnos creativos y salvajes a ratos.



Ilustración 1. María Cañas. 2015, Frame de *La mano que trina*.

Cañas, María

Investiga, activa y juega, que algo queda

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.6897>

Defendamos a ultranza la no privatización y la liberalización de nuestra memoria histórica e imaginarios. Seamos activistas comprometidos con la cultura libre y con la idea de cultura como construcción colectiva, como contrahistoria, para practicar una cultura de oposición. ¡Vida eterna al dominio público! Apostemos por unas vidas dignas de ser vividas a lo María Zambrano (2004), por el archivo orgánico de internet y el “detritus” audiovisual que nos rodea como herramientas de desarrollo cultural, y por la necesidad de educar e investigar en el hackeo y reciclaje de nuestros imaginarios. Seamos en las calles y con el Internet de las cosas o como la denomina O’Reilly, la web encontrando el mundo. Un estado utópico de cosas en que la inteligencia colectiva residiría solamente en las aportaciones y usos de los cibernautas. La inteligencia colectiva aumentaría la consciencia de nuestro entorno y nuestras potenciales opciones de interacción en el mismo. Por soñar que no quede... Nos corresponde enseñar a personas conscientes y sensibles con lo que ocurre, adaptables a los cambios convulsos y que puedan responder de forma creativa, ecológica y ética a los nuevos problemas.

Soñemos que es el momento de filmar lo que nadie filma y donde nadie filma y de hacer cine sin cámaras. Reivindiquemos las narrativas audiovisuales liberadas de las concepciones “bunkerizantes” de la historia y de los géneros: avanzar por tierra de nadie, entre el cine experimental y el videoarte, el documental y el ensayo, la vida y la muerte... Practiquemos la video-remezcla política que se introduce en los tópicos y símbolos para dinamitarlos, que reta al mensaje dominante y a los mitos socioculturales instaurados por los medios de comunicación de masas, transformando los discursos oficiales en versiones *low-cost* de cultura crítica.

Apasionémonos por agitar las imágenes, para así transformarnos en seres más libres e imaginativos. Que el fuego camine con todos. Y como advertía Simón del Desierto: “No nos dejemos arder en el fuego de una contemplación vana”.

¿La realidad supera a la ficción?, ¿la ficción supera a la realidad? Quién sabe... Extraer una enseñanza de lo vivido y visionado, adaptarlo a nuestros fines e inquietudes, estar en este mundo sin ser de este mundo y ser proteicos y felices, eso es lo esencial: no conviene olvidarlo.



Ilustración 2. María Cañas. 2012, Frame de *Fuera de Serie*.

FUENTES REFERENCIALES.

Farocki, H. 2013. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra

Goldsmith, K. 2011. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra

Herzog, W. 2010. *Conquista de lo inútil*. Barcelona: Blakkie Books

Moore, A. 2014. *Ángeles fósiles*. Madrid: Felgera Ediciones

Styerl, H. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra

Zambrano, M. 2004. *Persona y democracia*. Madrid: Siruela

Chto Delat: <https://chtodelat.org/>

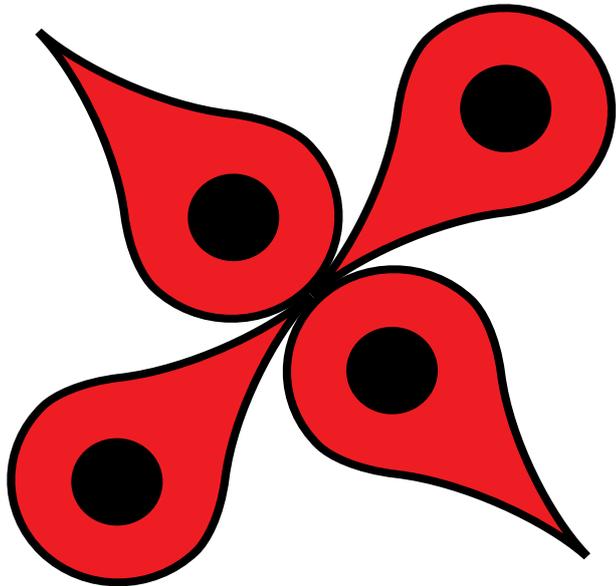
Cine sin Autor: <https://www.cinesinautor.es/>

Flo6x8: <http://flo6x8.com/>

Reclaim the Streets: <http://rts.gn.apc.org/>

Santi Cirugeda: <http://www.recetasurbanas.net/index1.php>

Subtramas: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/subtramas>



Glocal

[codificar, mediar,
transformar, vivir]

III Congreso Internacional de
Investigación en Artes Visuales

SELECCIONADOS
PARA EL N°1 Y 2
DE LA REVISTA DE
INVESTIGACIÓN
ANIAV

Albelda Raga, José.

Sgaramella, Chiara.

Universitat Politècnica de València, Centro de Investigación Arte y Entorno.

Ecología global, sensibilidades locales. El rol de las humanidades ambientales frente a la crisis ecosocial contemporánea.

Global ecology, local sensitivities. The role of environmental humanities in the face of the current ecosocial crisis.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Arte, ecología, humanidades ambientales, transición, site specific.

KEY WORDS:

Art, ecology, environmental humanities, transition, site specific.

RESUMEN.

El proyecto de investigación interdisciplinar I+D+i titulado *Humanidades ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles* indaga el papel de la ética, de las artes visuales y de la literatura en el proceso de transformación necesario para establecer modelos culturales más eco-compatibles. En efecto, la crisis ecológica y social que vivimos plantea unos interrogantes profundos que nos obligan a repensarnos como seres humanos y como sociedad. Si bien existen significativos avances tecnocientíficos en el ámbito de la eficiencia energética o de la restauración ecosistémica, consideramos que para contrarrestar las poderosas inercias desarrollistas que caracterizan el paradigma actual es preciso potenciar un cambio de cosmovisión general de las sociedades, incluyendo su imaginario colectivo. En este sentido, las humanidades pueden cumplir un papel relevante en forjar nuevos valores e imaginar otras formas de convivencia social.

La presente comunicación recoge algunas de las propuestas presentadas en el primer seminario de investigación vinculado al ya mencionado proyecto I+D+i que tuvo lugar en la Universitat Politècnica de València en noviembre de 2016. En concreto, se exploran diferentes métodos de investigación desde las humanidades para abordar la dimensión global y local de la transición a la sostenibilidad. En primer lugar, se plantea un enfoque interdisciplinar para el estudio de fenómenos de escala planetaria, como la crisis energética y climática; junto a ello, se proponen talleres creativos vinculados a iniciativas ecológicas ciudadanas para conectar la investigación académica a los conocimientos locales. Finalmente, se evalúa la influencia y el potencial transformador de proyectos de creación artística y vinculados a una noción ampliada de *site specific* y a procesos de creación colaborativos en diálogo con las comunidades humanas e incluso con los elementos bióticos y abióticos del ecosistema.

ABSTRACT.

The interdisciplinary research project entitled *Environmental humanities. Strategies for ecological empathy and the transition towards sustainable societies* investigates the role of ethics, visual arts and literature in the transformation process needed to implement more eco-compatible cultural models. The ecological and social crisis we face forces us to rethink ourselves as human beings and as a society. Despite the significant techno-scientific advances in the field of energy efficiency and ecosystem restoration, a change in our world view and collective imagination is necessary in order to balance the powerful cultural inertia that characterizes the current paradigm. In this sense, humanities can play a relevant role in forging new values and imagining other forms of social coexistence.

This paper analyzes some of the activities presented at the first international seminar carried out at the Polytechnic University of Valencia in November 2016 within the aforementioned research project. Different research methods in the field of humanities are taken into consideration to address the global and local dimension of the transition to sustainability. Firstly, an interdisciplinary approach is proposed for the study of global phenomena such as the energy and climate crisis. Moreover, creative workshops connected to citizen ecological initiatives are implemented to link academic research to local knowledge. Finally, we evaluate the influence and transformative potential of art projects exploring an expanded notion of site specific and adopting collaborative creation processes in dialogue with human communities, biotic and abiotic elements of the ecosystem.

Flores Flores, Nallely Natali.

Alumna del posgrado en Artes de la Universidad de Guanajuato.

Santa María del Circo (Toscana, 1998) y Zócalo (Alÿs, 1999) como espacios de resignificación.

Santa María del Circo (Toscana, 1998) y Zócalo (Alÿs, 1999) as resignification spaces.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Espacio, semiosfera, heterotopía, Zócalo, Santa María del Circo.

KEY WORDS:

Space, semiosphere, heterotopia, Zócalo, Santa María del Circo.

RESUMEN.

En el presente trabajo se desarrolla una propuesta comparativa entre dos obras de distinta naturaleza: la primera de ellas es la filmación Zócalo (Francis Alÿs, 1999); y la segunda, es la novela Santa María del Circo (David Toscana, 1998). Ya que estas obras, en principio, parecen tener una serie de elementos que las emparentan. En ambas: se tratan espacios de tránsito; son registros, aunque uno imaginario y otro real, simbólicos; hay perturbación del espacio; es posible el tratamiento como semiosferas por las marcadas fronteras; entre otros aspectos que también pudiesen fungir como justificantes comparativos. Además, los espacios de ambas obras pueden ser interpretados como heterotopías, acorde con el concepto de Foucault, insertas dentro de otras heterotopías y con significaciones de amplio espectro: la ciudad, en el caso de Zócalo, y el desierto, para Santa María del Circo. Es así que teóricamente, se parte de un concepto semiótico para tratar la situación antropológica posteriormente. Con ello, se habla también de las representaciones artísticas del contexto social de finales del siglo XX y de la realidad percibida, por Alÿs y Toscana, materializada en las obras que se estudian.

ABSTRACT.

On this paper we develop a comparative approach between two art objects of different nature: first of them is film called Zócalo (Francis Alÿs, 1999); and, second of them, is Santa María del Circo novel (David Toscana, 1998). Comparison is possible due to these objects contain some similar elements. On both of them, we find: these are transit spaces and these are, also, symbolic registers, although novel is imaginary one and film is real one; irruption of characters on both spaces means perturbing; on both of them, we can use semiosphere concept because they keep frontiers delimited; and so on, more motives to comparison. Besides, spaces can be interpreted according with Foucault's concept of heterotopia. Also, these spaces are into other heterotopia: that is to say, Zócalo is into city of Mexico and Zócalo and any city could be read like this kind of nonplace. It is the same to Santa María del Circo, town which is into desert because desert could be a heterotopia too. So, in theory, been treated with a semiotics' concept allows to sum an anthropological interpretation. Analyzing with these concepts (semiosphere and heterotopia), allows us to talk about art's representations of social reality in the nineties of twenty century. It is not just about a written and a visual discourse, it is about how a writer and an artist perceive their reality, how they take it and how they express it out.

Mañas Carbonell, Moisés

Profesor BBAA , Universitat Politècnica de València, Dpto. Escultura, Laboratorio de Luz.

Martínez Cuenca, Raquel.

Arquitecta, Investigadora independiente.

Visualizando la ciudad glocal. Modelos y paradigmas de una relación creativa entre el dato y su representación en el entorno arquitectónico.

Visualizing the glocal city. Models and paradigms of a creative relationship between the data and its representation in the architectural environment.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicaciones.

PALABRAS CLAVE:

Visualización, smartcities , datificación, media arquitectura.

KEY WORDS:

Visualization, smart cities, datification, media architecture.

RESUMEN.

Partiendo de entender la ciudad como un deseo, como intercambio, como ciudades imposibles, que apuntaba Italo Calvino en su texto *Las Ciudades invisibles*, y de la relación de estetización del dato en la ciudad contemporánea, a través de la mirada de Gilles Lipovetsky; este estudio pretende mostrar una reflexión sobre la relación del flujo de datos, sus representaciones estéticas y funcionales en los nuevos espacios arquitectónicos tecnificados que generan una nueva ciudad glocal mediada. Reflexionar sobre los dispositivos existentes de mediación entre la estaticidad de la arquitectura y el dinamismo del dato y como este binomio, su relación, su tecnificación a través de propuestas creativas y lúdicas puede convertirse en una nueva propuesta de recorrido urbano amplificado para el ciudadano-usuario contemporáneo.

ABSTRACT.

Starting from understanding the city as a desire, as an exchange, as impossible cities, which Italo Calvino pointed out in his text *The Invisible Cities*, and of the relation of aesthetization of the data in the contemporary city, through the eyes of Gilles Lipovetsky; This study intends to show a reflection on the relation of the data flow, its aesthetic and functional representations in the new technified architectural spaces that generate a new mediated glocal city. Reflect on the existing devices of mediation between the static of the architecture and the dynamism of the data and how this binomial, its relation, its technification through creative and playful proposals can become a new proposal of amplified urban route for the citizen-user contemporary.

Marín García, Teresa.

Universidad Miguel Hernández de Elche, Departamento de Arte.

Grupo de investigación Laboratorio de Interferencias Artísticas y Mediales (IAMLab).

(a)topia(s). Una indagación artística sobre malestares deslocalizados y estrategias de invisibilidad.

(a)topia(s). An artistic inquiry into delocalized discomforts and invisibility strategies.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Proceso artístico, investigación basada en arte, atopia, invisibilidad.

KEY WORDS:

Artistic process, Arts-Based Research, atopy, invisibility.

RESUMEN.

(a)topia(s) se propone como una investigación basada en arte. Es un proceso de indagación que a través de la práctica artística trata de reflexionar sobre ciertas formas de malestar deslocalizado de la sociedad actual. Se recurre al concepto de atopia como metáfora de una reacción hipersensible, que surge como respuesta (individual o social) frente a diversos estímulos ambientales que caracterizan el contexto de la globalización. Lo atópico alude a lugares inespecíficos, cambiantes y de difícil localización, pero cuyas reacciones se encarnan en situaciones concretas y particulares.

(a)topia(s) se inicia en 2006 como un diario gráfico y textual que exploraba territorios difusos entre lo documental y la ficción, de forma lúdica, crítica y reflexiva. Posteriormente se van ampliando los medios de experimentación visual: objetualizando los textos, construyendo objetos y explorando posibilidades gráficas y narrativas audiovisuales. Este proceso de experimentación práctica se desarrolla de forma paralela a la investigación y definición de un glosario de conceptos clave, definitorios de la sociedad globalizada y que tiene como rasgo común su difícil localización y su condición de invisibilidad, como son: poder, capitalismo, precariedad, miedo, vigilancia, censura, amor, deseo, libertad, conocimiento.

(a)topia(s) se plantea como una experimentación crítica de resistencia, posicionándose desde el hacer y asumiendo la duda, la discontinuidad y la interferencia como aspectos clave del proceso. La materialización se concibe como parte del proceso reflexivo, prestando atención a lo cercano, poco visible o infravalorado, como los objetos cotidianos, los materiales débiles y los actos mínimos. El proceso experimental se ha centrado metodológicamente en la exploración del tránsito ente medios, las posibilidades simbólicas y narrativas del montaje y el desarrollo de estrategias visuales y de invisibilización como recursos disruptivos del discurso.

ABSTRACT.

(a)topia(s) is proposed as an Art-Based Research. It is a process of inquiry that through the artistic practice tries to reflect on real forms of dislocated discomfort of the current society. We use the concepts of metastasis of a hypersensitive reaction, which arises as a response (individual or social) to various environmental stimuli that characterize the context of globalization. The atopic is a nonspecific place, changing and difficult to locate, but whose reactions are embodied in concrete and particular situations.

(a)topia(s) began in 2006 as a graphic and textual journal that explored diffuse territories between documentary and fiction in a playful, critical and reflective way. Subsequently the means of visual experimentation are expanded: objectifying the texts, constructing objects and exploring the graphic images and audiovisual narratives. This process of practical experimentation develops in parallel with the research and definition of a glossary of key concepts, defining the globalized society and whose common trait is its difficult location and invisibility, such as power, capitalism, precariousness, fear, vigilance, censorship, love, desire, freedom, knowledge.

(a)topia(s) is planted as a critical experimentation of resistance, positioning itself from the making and assuming doubt, discontinuity and interference as key to the process. The materialization is conceived as part of the reflective process, paying attention to the near, not visible or undervalued, such as everyday objects, weak materials and minimal acts. The experimental process has been methodologically focused on the exploration of the media, the symbolic and narrative possibilities of the montage and the development of visual strategies of invisibilization as disruptive discourse resources.

Prado, Gilberto.

Profesor, Universidade de São Paulo – PPGAV-ECA/Universidade Anhembi Morumbi – PPG Design.

Grupo Poéticas Digitais: Diálogo y Medio Ambiente.

Poéticas Digitais Group: Dialog and Environment.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Instalación interactiva, medio ambiente, arte en red, artemedios

KEY WORDS:

Interactive installation, environment, network art, media art, new media.

RESUMEN.

El Grupo Poéticas Digitais fue creado el 2002 en el Departamento de Artes Plásticas de ECA-USP con la intención de generar un núcleo multidisciplinario, promoviendo el desarrollo de proyectos experimentales y la reflexión sobre el impacto de las nuevas tecnologías en el campo de las artes. El Grupo es un despliegue del proyecto wAwRwT iniciado en 1995 y tiene como participantes profesores, artistas, investigadores y estudiantes. El objetivo de esta comunicación es presentar algunas experiencias recientes desarrollados por Gilberto Prado y el grupo Poéticas Digitais relacionados con el tema de las fuerzas visibles e invisibles y cómo dialogar con la construcción del contexto en el que el público es parte de un gran sistema colaborativo relacionado con el medio ambiente. Los proyectos discutidos son: "Ø25 - Cuarto Lago" (2013) y "Caja de los Horizontes Posibles" (2014).

ABSTRACT.

The Poéticas Digitais group was created in 2002 at the Visual Arts Department at Communication and Arts School at University of São Paulo as a multidisciplinary group to promote the development of experimental projects and a reflection on the impact of new technologies in the field of arts. The group is an unfolding of the wAwRwT project started by Gilberto Prado in 1995 and its participants are artists, researchers and students, with vary in each project. The purpose of this paper is to present some recent projects developed by Gilberto Prado and the Poéticas Digitais group related to the theme of environment and flow, visible and invisible forces, and how to dialog with the construction of the context, in which the public is part of a large collaborative system related to the environment. The discussed projects are: "Ø25 - Cuarto Lago" (Ø25 - Fourth Lake), 2013) and "Caixa dos Horizontes Possíveis" (The Possible Horizons Box) from 2014.

Sánchez López, José.

Artista-investigador independiente.

Inframedia: barreras infraestructurales y ecologías online en la Web 2.0.

Inframedia: infrastructural barriers and online ecologies on the Web 2.0.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Esencialismo de interfaz visual, capas de abstracción, interactividad, medios computacionales, *New Aesthetics*.

KEY WORDS :

Screen essentialism, abstraction layers, interactivity, computational media, New Aesthetics.

RESUMEN.

Nuestra inteligencia colectiva y con ella nuestro posicionamiento “*glocal*” dependen estrechamente de la operación a gran escala de los media existentes en las redes (motores de búsqueda, redes sociales, *Wikis* etc.). El origen digital de tales medios, y su dependencia de las ciencias de la computación las hace adoptar formas distintivas en relación específica con el diseño de software. Dada esta situación, es importante señalar la condición limitada, particular a nuestro contacto fenomenológico y cognitivo con las infraestructuras de red que lo soportan.

El presente trabajo trata de resumir una investigación personal sobre la visualidad en las redes, que tiene por objetivo proveer de contexto teórico a una próxima experimentación artística en el ámbito de los nuevos medios. Ésta, órbita alrededor de una serie de cuestiones que surgen en relación con la noción de “*interfaz cibernética*”, entendida como la parte visible de todo un complejo infraestructural.

Se destacan cuatro principales focos de incidencia: 1. Valoración de la estructura en capas de abstracción funcional, propias de la gestión mediada: arquitectura, protocolos y algoritmos que componen la “*vida*” tecno-material de la red. 2. La doble acepción de “*colectividad*” en las redes: la generación de contenidos por parte de usuarios, y su oscilación entre lo procomún y la recolección de datos. 3. Atención al término acuñado por James Bridle: “*New Aesthetics*”, y la iniciativa de señalar la creciente autonomía de lo digital en su vocación de referir lo real desde sus propios términos. Circunstancia puesta en relación con las inquietudes de la sociología contemporánea por considerar la implicación de los agentes no-humanos en las dinámicas sociales propias de la ecología on-line. 4. Impacto sobre casos concretos: prácticas artísticas contemporáneas sujetas al contexto digital desde sus estrategias formales, sea en complicidad, o en actitud de resistencia en un ejercicio de contra-diseño.

ABSTRACT.

Collective Intelligence and our notion of glocal position depend closely on the large existing media available on the Internet (search engines, social media, wikis...). Its digital origin and its dependency on computer science allow them to take different forms with specific relation to software design. That stated, it is important to underscore this situation encompasses our limited knowledge and phenomenological contact with the infrastructure that supports them.

This presentation works as a snapshot of an ongoing personal research about networks and visibility, whose main goal is to provide a theoretical context for the future development of a new media artistic project. The whole idea revolves around some topics that focus on the notion of *interface* being the visible part of an infrastructure complex.

The analysis is *structured* around four main themes: 1. Evaluation of the abstraction layers that techno-material "life" of the networks: architecture, protocols and algorithms are made of. 2. The dual meaning of "collective", when it comes to online interaction: creation of contents by users and how this oscillate between the commons production and data collection. 3. Attention to the concept coined by James Bridle "New Aesthetics" and how the digital became autonomous in referring reality in its own terms. 4. The impact of this digital context on artistic contemporary strategies, from counter-design to complicity.

Santos Almeida Ribeiro, Maristela.

*Artista-investigadora e Profesora de Arte do Instituto Federal da Bahía –
Feira de Santana – Bahía – Brasil.*

Paisajes Expandidas entre Brasil y España: intervenciones fotográficas introducidas en el espacio público.

Extended Landscapes between Brasil and Spain: photograph interventions on the public space.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Arte contemporáneo, fotografía, intervención artística, espacio público, arte urbano.

KEY WORDS:

Contemporary art, photography, artistic intervention, public space, urban art.

RESUMEN .

Este artículo propone una reflexión acerca de los métodos de creación de la imagen desde dos proyectos artísticos: el primero consiste en una serie de trabajos desarrollados en Feira de Santana y Salvador de Bahía, en el Nordeste de Brasil; y el segundo en otra serie que tuvo lugar en los barrios de Benimaclet y Cabanyal, con sede en Valencia, en la costa mediterránea de España, durante una Estancia Doctoral en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Estos dos "lugares" - en Brasil y España - forman pilares importantes para que se pueda suponer, inferir y analizar los resultados. Los dos experimentos son esenciales en la orientación de la obra en su conjunto, con la delimitación de un corpus epistemológico y la definición de los procedimientos adoptados en su naturaleza y validez.

Para desarrollar la investigación contenida en estos proyectos, la metodología adoptada buscó apoyo en la ciencia y la filosofía de la creación que, según Passeron tiene como objeto la realización creativa. El recorte adoptado enfoca el desplazamiento de la imagen fotográfica del ámbito privado al público, introducida en el espacio urbano cómo intervenciones artísticas, en formatos grandes.

La redefinición del espacio, a través de la imagen fotográfica, se constituye desde la carga semántica de las imágenes desplazadas; toma la arquitectura como lugar, la calle como un espacio para una experiencia artística y la ciudad como un campo poético. Por lo tanto, la experiencia artística sugiere diferentes maneras de hablar de un lugar en particular, su cultura, su entorno y su historia, a través de imágenes que se han desviado de sus contextos originales.

ABSTRACT.

This article proposes a reflection about the methods of creation of the image from two artistic projects: the first one consists of a series of works developed in Feira de Santana and Salvador de Bahía, in the Northeast of Brazil; And the second in another series that took place in the districts of Benimaclet and Cabanyal, based in Valencia, on the Mediterranean coast of Spain, during a Doctoral Stay at the School of Fine Arts of the Polytechnic University of Valencia. These two "places" - in Brazil and Spain - form important pillars so that results can be assumed, inferred and analyzed. The two experiments are essential in the orientation of the work as a whole, with the delimitation of an epistemological corpus and the definition of the procedures adopted in their nature and validity.

To develop the research contained in these projects, the methodology adopted sought support in science and the philosophy of creation that, according to Passeron aims at creative realization. The adopted approach focuses on the displacement of the photographic image from the private to the public, introduced in the urban space as artistic interventions, in large formats.

The redefinition of space, through the photographic image, is constituted from the semantic load of the displaced images; Takes the architecture as a place, the street as a space for an artistic experience and the city as a poetic field. Therefore, artistic experience suggests different ways of talking about a particular place, its culture, its environment and its history, through images that have deviated from their original contexts.

Torrecilla Patiño, Elia; Molina Alarcón, Miguel.

*Laboratorio de Creaciones Intermedia, Departamento de Escultura,
Universitat Politècnica de València.*

Performances mínimas en el espacio urbano y colaboraciones a distancia. Propuestas de “Acciones Desapercibidas” como experiencia entre lo local y lo translocal.

Minimum performances in the urban space and distance collaborations. Proposals for "Unnoticed Actions" as an experience between the local and the translocal.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Performance, cuerpo, espacio, ciudad, tecnología.

KEY WORDS:

Performance, body, space, city, technology.

RESUMEN.

En la presente comunicación mostramos la experiencia obtenida de la participación en un proyecto internacional y su puesta en acción en el ámbito local.

Partiendo de la investigación sobre cuestiones que abordan la relación entre cuerpo, ciudad y tecnología, comenzamos a experimentar en el espacio urbano la práctica de una serie de performances mínimas inscritas en el ámbito de lo cotidiano.

Tras el descubrimiento de una propuesta desarrollada en Holanda, profundizamos en el uso de la ciudad como laboratorio y escenario donde llevar a cabo nuestras *Acciones Desapercibidas*; así comenzamos una serie de colaboraciones con los organizadores del *Unnoticed Art Festival*, empleando, en ocasiones, el uso de dispositivos móviles. Este es el caso de *Parallel Walks*, una serie de paseos paralelos simultáneos en los que deambulamos siguiendo las directrices que nos enviamos, de una ciudad a otra a través de mensajería instantánea, creando un recorrido en una tercera ciudad resultante de ambas.

De este modo, las prácticas artísticas colectivas se vuelven más accesibles y nos permiten experimentar nuevas posibilidades que incluyen las colaboraciones a distancia, la translocalización, la simultaneidad y la posibilidad de realizar acciones y desplazarnos por una ciudad híbrida.

Finalmente, llevamos esta experiencia al ámbito de la docencia realizando acciones mínimas en el espacio urbano de Valencia, con propuestas creadas por los propios estudiantes, junto a otras que restituían algunos referentes de arte de acción del periodo de la vanguardia histórica española. Esta parte de recuperación histórica, se realizó con el fin de utilizar el cuerpo como generador de historia desde la investigación-acción y comprobar si su recepción actual sería la misma o no, así como jugar y producir nuevas lecturas entre presente-pasado, local-global, creador-receptor, Arte-NoArte o cotidianidad-sorpresa. Estos resultados forman parte de un proyecto I+D concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (ref. HAR2014-58869-P).

ABSTRACT.

In this communication we show the experience gained from participating in an international project and its implementation at the local level.

Starting from research on issues that address the relationship between body, city and technology, we begin to experience in the urban space the practice of a series of minimum performances inscribed in the realm of everyday life.

After the discovery of a proposal developed in Holland, we deepen the use of the city as a laboratory and stage where we carry out our Unapproved Actions; So we began a series of collaborations with the organizers of the Unnoticed Art Festival, sometimes using the use of mobile devices. This is the case of Parallel Walks, a series of simultaneous parallel walks in which we wandered following the guidelines we send, from one city to another through instant messaging, creating a tour in a third city resulting from both.

In this way, collective artistic practices become more accessible and allow us to experience new possibilities that include distance collaborations, translocation, simultaneity and the possibility of performing actions and moving through a hybrid city.

Finally, we bring this experience to the field of teaching by performing minimal actions in the urban space of Valencia, with proposals created by the students themselves, along with others that restored some references of action art from the period of the Spanish historical avant-garde. This part of historical recovery was done in order to use the body as a generator of history from action research and check whether its current reception would be the same or not, as well as play and produce new re-readings between present-past, local- Global, creator-receiver, Arte-NoArte or everyday-surprise. These results are part of an R & D project awarded by the Ministry of Economy and Competitiveness (ref HAR2014-58869-P).

Veciana, Stella.

Profesora, Lüneburg Universität, Lüneburg/Alemania, Instituto para ética e investigación transdisciplinaria para la sostenibilidad.

Espacios de memoria virtual como laboratorios de investigación artística.

Virtual memory environments as laboratories for artistic research.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Investigación científico-artística, laboratorios a/sincrónicos y virtuales, archivo digital dinámico, selección y toma de decisión de datos, memoria social, sostenibilidad.

KEY WORDS:

Art-sci research, a/synchronous and virtual laboratories, dynamic digital archive, data selection and decision-making, social memory, sustainability.

RESUMEN.

Esta comunicación hace una reflexión teórica sobre metodologías artísticas en la generación de 'espacios de memoria en línea', la influencia de códigos y valores culturales sostenibles en estos espacios y expone dos casos particulares de archivos digitales dinámicos en el contexto de conferencias científicas para la sostenibilidad y de una biblioteca pública como ejemplos de laboratorios de investigación científico-artística de tipología a/sincrónica y de tipología virtual.

El archivo clásico analógico pasa del espacio del museo a la memoria dinámica en redes de bancos de datos hasta nuevos entornos híbridos de realidades mixtas. ¿En qué se diferencia el modelo de archivo moderno como la biblioteca presencial de los modelos de archivo de bases de datos y su conectividad por las tecnologías de Internet? ¿Cómo se caracteriza la memoria social que se sirve de sistemas de base de datos interactivas? Los 'espacios de memoria online' transforman el concepto de archivo, que cumplía funciones de conservación de patrimonio cultural, para convertirse asimismo en centro de producción estético-científica como en los experimentos de participación colectiva en 'monumentos virtuales' que activan procesos de memoria social.

Sobre la base de esta transformación histórica y enfoques metodológicos artístico-científicos interculturales el objetivo de la comunicación será presentar el espacio de la memoria dinámica online como laboratorios futuros de investigación científico-artística.

ABSTRACT.

This paper makes a theoretical reflection on artistic methodologies in the generation of 'online memory environments', the influence of cultural codes and values of sustainability in these spaces and exposes in particular two cases of dynamic archives within the context of scientific conferences for sustainability and a public library as examples of two typologies of laboratories of artistic-scientific research: the a/synchronic and the virtual.

The classic analogue archive passes from the museum space to databank networks based on dynamic memory to new hybrid environments of mixed realities. How does the modern archive model differentiate as the on-site library of database from databank archive model? How do interactive database systems influence social memory? The 'online memory environments' transform the concept of the archive, which served to preserve cultural heritage, becoming as well a laboratory of aesthetic-scientific production as in experiments of collective participation in 'virtual monuments' that activate processes of social memory.

On the basis of this historical transformation and intercultural artistic-scientific methodological approaches, the purpose of this communication is to present the online dynamic memory space as future laboratories of artistic-scientific research.

Vilar, Gerard.

Catedrático de Estética y Teoría de las Artes, Universitat Autònoma de Barcelona,
Departament de Filosofia.

¿Dónde está el 'arte' en la investigación artística?

Where is 'art' in artistic research?

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Investigación artística, conocimiento, Deleuze, perceptos.

KEY WORDS:

Artistic Research, knowledge, Deleuze, percepts

RESUMEN.

En muchas ocasiones, visitando exposiciones de investigación artística, o viendo 'exposiciones' en el *Journal of Artistic Research*, uno acaba preguntándose dónde está el arte en esos proyectos, puesto que tal vez los podrían haber realizado historiadores, antropólogos o comunicólogos y haber exhibido sus resultados en un museo de historia, un museo de etnología o un centro cultural, en lugar de un centro artístico. Sin duda, normalmente son auténticas investigaciones, pero ¿dónde está el arte? Una respuesta satisfactoria al problema de dónde se encuentra el arte en la investigación artística hay que buscarla en la diferencia entre una presentación o display informativo y un auténtico dispositivo para la reflexión. Los científicos sociales producen teoría, información y conocimiento fáctico. Los artistas no producen principalmente conocimiento fáctico, sino que crean dispositivos para la generación de conocimientos. Si se borra completamente esta distinción, el riesgo es tener mala ciencia y/o mal arte, o incluso no tener ni una ni otro. Para construir una argumentación filosófica adecuada a la intuición que acabamos de formular, puede recurrirse a las tesis de Deleuze acerca de los *perceptos* como el tipo de ideas que los artistas crean, a diferencia de los científicos que crean funciones y de los filósofos que crean conceptos.

ABSTRACT.

Frequently, visiting artistic research exhibitions, or seeing 'exhibitions' in the *Journal of Artistic Research*, one ends up wondering where art is in those projects, since perhaps they could have been done by historians, anthropologists or communicologists and exhibited their results in a history or ethnology museum, or a cultural center whatever, rather than in an artistic center. No doubt, they are usually true research, but where is the art? A satisfactory answer to the problem of where art is in artistic research is to be found in the difference between an informative presentation or display and an authentic device for reflection. Social scientists produce theory, information, and factual knowledge. Artists do not primarily produce factual knowledge, but rather create devices for the generation of knowledge. If this distinction is completely erased, the risk is to have bad science and/or bad art, or even have neither. To build a philosophical argumentation appropriate to the intuition that we have just formulated, it is possible to have recourse to Deleuze's theses about *percepts* as the kind of ideas that artists create, unlike the scientists who create functions and the philosophers who create concepts.

Corzo Morales, Maricely.

Docente de cátedra. Area de Bienestar Universitario. Universidad Católica de Colombia.

Estéticas comunitarias y colaborativas y desarrollo a escala humana.

Community and collaborative esthetics and human-scale development.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Prácticas artísticas contemporáneas, desarrollo a escala humana, necesidades humanas fundamentales, interdisciplinaridad.

KEY WORDS:

Contemporary artistic practices, human-scale development , fundamental human needs, interdisciplinarity.

RESUMEN.

La actividad de los artistas plásticos y visuales, así como cualquier actividad humana está inscrita en un determinado modelo de desarrollo de la sociedad, y esto implica desde el punto de vista de la enseñanza universitaria que es necesario fomentar capacidades para reflexionar acerca de las diferentes maneras en que nuestro quehacer profesional se insertará en la vida social, económica y cultural, favoreciendo un determinado modelo de desarrollo.

Es verdad que la continua expansión en las últimas décadas de las prácticas artísticas hacia nuevos espacios de intercambio y nuevos modos de hacer ha puesto de manifiesto una mayor preocupación por el lugar, los contextos de intervención/emplazamientos y por ende por lo local.

Sin embargo, desde el punto de vista de las implicaciones de la globalización, ponemos en consideración un acercamiento a las teorías del desarrollo, de modo que cualquier práctica artística, pero especialmente las vertientes que buscan interactuar en contextos sociales, se planteen de forma crítica, el papel, la incidencia y la responsabilidad que tienen en el apoyo, redefinición o construcción de un modelo de vida, dentro de su sociedad.

A lo largo de nuestra investigación doctoral, en la que hemos puesto en diálogo áreas tan disímiles como las estéticas comunitarias y colaborativas y el codesarrollo, hemos identificado posibles zonas de contacto interdisciplinar entre la teoría del Desarrollo a Escala Humana (DEH) del economista chileno Manfred Max-Neef y algunos aspectos transversales que complejizan el entramado entre las prácticas artísticas contemporáneas y sus actores, a saber, lo contextual, lo relacional y lo representacional. Este texto explicará en detalle los fundamentos del DEH para alimentar desde él una serie de preguntas y reflexiones sobre los modos en que las prácticas artísticas inciden a niveles micro y macro en sus contextos de intervención.

ABSTRACT.

Plastic and visual artists' activity, as well as any human activity, is immersed in a particular development model of society, which implies that from the point of view of university education it is necessary to foster the ability to reflect on the different ways in which our professional practice will be embedded in the social, economic and cultural life, favoring an specific model of development.

It is true that in the last decades the continuous expansion of artistic practices towards new spaces of exchange and new ways of doing has revealed a greater concern about the sense of place, the intervention / site contexts and therefore about the Local.

However, considering globalization implications, we propose an approach to development theories, so that any artistic practice, especially those ones seeking to interact in social contexts, critically question themselves about the role, incidence and responsibility they have in supporting, redefining or building a model of life within their society.

Throughout our doctoral research, in which we have discussed as diverse areas as community and collaborative aesthetics and co-development, we have identified potential interdisciplinary contact areas between the Human Scale Development (HSD) theory (proposed by the Chilean economist Manfred Max-Neef) and transversal aspects, namely, contextual, relational and representational aspects. This entangle the relation between contemporary artistic practices and their actors. This text will explain in detail the foundations of HSD to bring out a series of questions and reflections on the ways in which artistic practices affect micro and macro levels in their respective intervention scenarios.

Cova, Massimo.

Profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, Departamento de Artes Visuales y Diseño, Sección de Producción de Arte Contemporáneo.

Arte contemporáneo y señales visuales de la cotidianidad como paradigma de modelos globales de vida y de pensamiento.

Contemporary art and visual signals from daily life as a paradigm of global models of living and thinking.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Arte contemporáneo, Cotidianidad, Señales visuales, Identidad

KEY WORDS:

Contemporary art, Daily living, Visual signals, Identity.

RESUMEN.

Nuestra propuesta consiste en presentar un proyecto artístico personal y analizar su vinculación con obras de reconocidos artistas contemporáneos que adoptan, como referentes formales y conceptuales, unas señales visuales espontáneas presentes en los entornos cotidianos. Rastros efímeros y transitorios generados por los comportamientos y por las interacciones de las personas, que pueden ser representativos de modelos de vida y de pensamiento en la era de la globalidad. Las obras propuestas (tanto las personales como las de referencia) formalizan y reconfiguran en el lenguaje propio del arte, unas huellas y unos indicios visuales que no pertenecen en su origen al territorio artístico. Marcas, restos o vestigios relacionados con aspectos de las complejas consecuencias de la internacionalización económica y cultural así como del desarrollo y de la expansión de las nuevas tecnologías o de modelos de comportamiento como fundamento de identidades individuales y colectivas. Nuestro proyecto se compone de series de obras de diversos formatos y técnicas, realizadas a partir de nuestra experiencia en relación con estos signos cotidianos e inspiradas en referentes artísticos de reconocido prestigio y legitimidad internacional. El proyecto nace en 2009 con la serie titulada *Alter ludus*. De la experiencia docente a la experimentación artística, una reflexión sobre las manifestaciones visuales espontáneas del colectivo adolescente en el ámbito escolar, que se hacen paradigma de comportamientos y de dinámicas del mundo adulto. Siguen otras series como la titulada *En directo*. Rastros pictóricos de información, con la que dirigimos una mirada crítica a los límites de la información electrónica a través de la trascendencia de la complejidad pictórica; o *Don't touch!*, que reflexiona sobre normas y convenciones, inhibiciones i tabúes, hasta las últimas producciones centradas en tendencias del pensamiento contemporáneo relativo a la ciencia, a la tecnología y a la controvertida relación entre la cultura y la historia.

ABSTRACT.

Our proposal consists of presenting a personal art project and analysing its relationship with works by renowned contemporary artists that adopt a number of spontaneous visual signals present in daily settings as formal and conceptual references. Fleeting and transitory traces produced by people's behaviours and interactions which can be representative of models of living and thinking in the global era. The proposed works (both the personal pieces and the references) formalise and reconfigure into the language of art a number of footprints and visual indications which do not owe their origin to the artistic terrain. Marks, remains and vestiges related to aspects of the complex consequences of economic and cultural internationalisation and the creep of new technologies and models of behaviour as a cornerstone of individual and collective identities. Our project comprises a series of works of various formats and techniques that build on our experience in relation to these daily signs and are inspired by artistic references of recognised standing and international legitimacy. The project began in 2009 with the series entitled *Alter Ludus - From Teaching Experience to Artistic Experimentation*, a reflection on the spontaneous visual manifestations of adolescents in the school environment which form a paradigm of behaviours and dynamics of the adult world. Other series were to follow, such as *Live: Pictorial Traces of Information*, where we took a critical look at the limits of electronic information through the importance of pictorial complexity, and *Don't Touch!*, a reflection on norms and conventions, inhibitions and taboos, through to the latest productions centring on trends in contemporary thought regarding science, technology and the controversial relationship between culture and history.

Etxebarria Madinabeitia, Izaskun.

Doctorando de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

Dpto. Escultura, Laboluz.

ZAWP Bilbao. Posproducción cultural en espacios de creación postindustriales.

ZAWP Bilbao. Cultural postproduction in postindustrial creation spaces.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Centros de creación, Cogestión, Políticas culturales, Entrevista, Resistencia, nuevos medios.

KEY WORDS:

Creation center, co-management, cultural policies, interview, new media, resistance

RESUMEN.

En primer lugar, se analiza el libro *Cultura Libre de Estado* de Jaron Rowan, que describe un amplio mapa con los diferentes agentes del sistema cultural. Trabajadores, interlocutores, consumidores o partícipes de la cultura y otros agentes e instituciones son enfocados desde tres puntos de vista: la cultura como recurso, como derecho o como bien común. Para conseguir una transformación de la cultura, el autor plantea que los recursos sean puestos a disposición de los consumidores, convirtiéndolos así, en productores.

En segundo lugar, se contrapone el análisis de Vítém Flusser, especialista en nuevos medios. En su libro *El universo de las imágenes técnicas* (aunque hay que destacar que el contexto es muy diferente) recordamos que gran parte de la cultura, hoy, se crea y se difunde a través de dispositivos que están mediatizando nuestros mensajes. Su análisis presenta un escenario de ilusión diseñado para facilitar el consumo, pero que sólo permite un tipo de producción superficial, ya que los productores no conocen el funcionamiento de las cajas negras.

En tercer lugar, se revisan los conceptos de ciudadanía y espacio público desde *El espacio público como ideología* de Manuel Delgado, donde se repiensen los usos de estos conceptos, planteando la necesidad de hablar de “esfera” en lugar de “espacio” para llamar la atención sobre las relaciones interpersonales y las tensiones existentes entre grupos sociales que habitan el espacio público.

Este corpus teórico enmarca la entrevista a Ruth Mayoral, joven socióloga del equipo ZAWP Bilbao. Este centro cuenta, actualmente, con financiación de las principales instituciones vascas y surgió de la asociación La Hacería Arteak, junto a la demanda de la Asociación de Vecinos del Barrio de Zorrozaurre para rehabilitar el barrio, que fue apoyada gracias a años de actividad por la demanda de permanencia en la zona.

ABSTRACT.

First of all, the book *Free Culture of State* by Jaron Rowan, describing a wide map with the different agents of the cultural system, is analyzed. Workers, partners, consumers or participants in culture and other agents and institutions are focused from three points of view: from culture as resource, as a right or as a common good. To achieve a transformation of the cultural scope, the author proposes that resources be made available to consumers, thus making them into producers.

Secondly, this idea contrasts with the analysis of Vítém Flusser, new media specialist. In his book *The universe of technical images* (although it should be noted that the context is very different), we recall that great part of the culture, today, is created and disseminated through devices that are mediating our messages. His analysis presents a scenario of illusion designed to facilitate consumption, but that only allows one type of surface production, since producers do not know the functioning of the black boxes.

Thirdly, we review the concepts of citizenship and public space from *Public space as an ideology* of Manuel Delgado.

In it, the uses of these concepts are reconsidered, raising the need to speak of "sphere" rather than "space" to draw attention to interpersonal relationships and tensions between social groups that inhabit public space.

This theoretical corpus frames the interview with Ruth Mayoral, a young sociologist at team ZAWP Bilbao. Currently, this center has funding from the main Basque institutions and emerged from the association La Hacería Arteak, along with the demand of the Association of Zorrozaurre Neighborhood to rehabilitate the neighborhood, which was supported by years of activity by the demand for permanence in the area.

García Martínez, Pedro.

Profesor contratado doctor, Universidad Politécnica de Cartagena, Departamento de Arquitectura y Tecnología de la Edificación, grupo de investigación GRAMMAR.

El canon are-bure-boke: una conexión contemporánea entre fotografía, arquitectura y filosofía; una conexión entre Japón y Francia.

The canon are-bure-boke: a contemporary connection between photography, architecture and philosophy; a connection between Japan and France.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Japón, Francia, *Provoke*, arquitectura, fotografía.

KEY WORDS:

Japan, France, *Provoke*, architecture, photography, philosophy.

RESUMEN.

En los escritos de arquitectos japoneses como Toyo Ito y Kazuyo Sejima es relativamente frecuente encontrar términos empleados por autores posestructuralistas franceses como Deleuze y Guattari. El texto pretende ahondar en algunos de los hechos que explicitan esta relación. Para ello, la investigación se centra en la figura de Koji Taki y su participación en la revista *Provoke* donde contribuyó a la ideación del canon estético "are-bure-boke", en cuya formulación se encuentran intereses compartidos con los mencionados autores. La posterior relación de Taki con Ito y Sejima permite cerrar el círculo relacional planteado.

ABSTRACT.

In the writings of Japanese architects Kazuyo Sejima and Toyo Ito is relatively common to find terms used by French poststructuralist authors such as Deleuze and Guattari. The text aims to delve into some of the facts that specify this relationship. For this, the research focuses on the figure of Koji Taki and his participation in the magazine *Provoke* where he helped ideation aesthetic canon "are-bure-boke". In its formulation, this canon shares some ideas with the approach of the mentioned authors. Taki subsequent relationship with Ito and Sejima closes the circle relational raised.

Garriga Inarejos, Rocío.

Profesora Ayudante Doctora, Universidad de Zaragoza, Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal, Área de Escultura-Grado en Bellas Artes.

RECICLO Y PUNTO: una propuesta artística dinámica con desarrollo múltiple en las aulas y de aplicación efímera en el espacio público.

RECICLE AND POINT: a dynamic artistic proposal with multiple development in the classrooms and of ephemeral application in the public space.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Innovación, transversalidad, docencia, escultura, reciclaje.

KEY WORDS:

Innovation, transversality, teaching, sculpture, recycling.

RESUMEN.

Es un reto introducir a los estudiantes de primer curso del Grado de Bellas Artes (Campus de Teruel — Universidad de Zaragoza) en dinámicas artísticas contemporáneas, así como lo es la preparación de quienes se encuentran en tercer y cuarto año de cara al mundo profesional. *RECICLO Y PUNTO* es una actividad docente que pone en relación a los alumnos de primer, tercer y cuarto curso con el fin de desarrollar las competencias antes mencionadas. Esta propuesta de carácter artístico termina presentándose en el espacio público, proporcionando a los estudiantes una experiencia real, fuera del contexto de las aulas, en relación directa con la ciudadanía.

Participan: los estudiantes de las asignaturas de *Volumen I* (primer curso) y de *Diseño y Gestión del Espacio Expositivo* (tercer y cuarto curso). Objetivo en su aplicación real de cara a la ciudadanía: estimular el reciclaje. Los estudiantes de primer curso reproducirán en escayola botellas de plástico, latas de refresco y botes de cristal de distintos tamaños. Después trabajarán su superficie e incluirán la frase *RECICLO Y PUNTO* en ellos. Por otra parte, los estudiantes de tercer y cuarto curso se encargarán de comisariar, gestionar y coordinar la puesta en marcha de la actividad. Las piezas elaboradas se expondrán en la Plaza del Torico y las personas que se aproximen al lugar podrán llevarse una de ellas dando a cambio dos objetos reciclables.

Los instrumentos que se aplican son: propuesta del ejercicio, observación continua y seguimiento de las prácticas preparatorias durante clases lectivas y tutorías específicas, aplicación real, feedback, reflexión crítica y puesta en común de los resultados obtenidos y de las experiencias vividas. Esta iniciativa se realiza por primera vez en el curso académico 2016-17: expondré el diseño del proyecto, algunos de los resultados y una revisión crítica de los mismos.

ABSTRACT.

It is a challenge to introduce students of the first year of the Fine Arts Degree (Teruel Campus - University of Zaragoza) into contemporary artistic dynamics, as is the preparation of those who are in the third and fourth year of the professional world. *RECYCLE AND POINT* is a teaching activity that relates to the first, third and fourth year students in order to develop the aforementioned competences. This artistic proposal ends up appearing in the public space, providing the students with a real experience, outside the context of the classrooms, in direct relation with the citizens.

Participants: the students of the subjects of *Volume I* (first course) and *Design and Management of the Exhibition Space* (third and fourth year). Objective in its real application towards the citizenship: to stimulate the recycling. First-year students will reproduce in plaster plastic bottles, soda cans and glass jars of various sizes. They will then work their surface and include the phrase *RECYCLE AND POINT* in them. On the other hand, the third and fourth year students will be in charge of curating, managing and coordinating the start up of the activity. The pieces will be exposed in the Plaza del Torico and people approaching the place can take one of them giving two recyclable objects.

The instruments that are applied are: proposal of the exercise, continuous observation and follow-up of the preparatory practices during lectures and specific tutorials, real application, feedback, critical reflection and sharing of the results obtained and of the lived experiences. This initiative is carried out for the first time in the academic year 2016-17: I will explain the project design, some of the results and a critical review of them.

González Castro, Carmen.

Artista visual y doctora en bellas artes, Universidad de Granada.

Hacia una metodología del proceso creativo y su validación en el ámbito de investigación académico.

Towards a methodology of the creative process and its validation into the field of academic research.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Arte contemporáneo, proceso creativo, metodología, investigación.

KEY WORDS:

Contemporary art, creative process, methodology, research.

RESUMEN.

Esta comunicación está dirigida a la exploración de una posible metodología del proceso creativo, y forma parte de un trabajo de investigación más amplio llevado a cabo en el marco del Máster de Investigación en Arte y Creación de la Universidad Complutense de Madrid.

La hipótesis que se pretende demostrar es que es posible definir una metodología de la creación artística a partir del contraste entre una serie de casos de estudio y la reflexión de los artistas sobre su propio proceso creativo. A dicho proceso se atribuye una alta carga de intuición. Esta suposición será aquí rebatida como idea ligada al mito del genio creador y defendida en los términos que definen la idea de investigación dentro del ámbito académico.

Para tal fin, utilizaremos, como punto de partida, una entrevista realizada a la artista Soledad Sevilla. Partiendo de la base de la ausencia de una terminología establecida para definir qué significa la investigación en la creación artística, la entrevista se contrastará con otra realizada en el contexto del proyecto Grid_Spinoza a la bióloga Cristina Pujades. El objetivo es mostrar algunas de las diferencias y convergencias en los dos tipos de investigación, artístico y científico, para, en la medida de lo posible, clarificar y matizar los procesos y terminología específicos de ambos. Habiendo encontrado términos análogos en los dos campos, creemos que es posible validar desde una perspectiva académica la investigación artística.

Con ello, se espera poder llegar a conclusiones en torno a la especificidad de dicha investigación para darle cabida dentro del formato y las convenciones de lo que se ha venido entendiendo como contexto académico, y, por tanto y únicamente, de las prácticas investigadoras de las disciplinas científicas.

ABSTRACT.

This paper examines the possibility of designing a methodology of the creative process. It comes after a wider research that was conducted within the context of the MA on Research on Art and Creation of the Universidad Complutense in Madrid.

The hypothesis that we aim to develop is that it is possible to trace a methodology of the artistic creation by comparing several study cases with the reflection of artists on their own creative process. This process is very often bound to the idea of intuition. The commonly assumed awareness of intuition as a concept entwined with the myth of the creative genius is to be questioned here. We will expose the terms that define the idea of research into the academic field.

To achieve this, we will begin by using an interview with the artist Soledad Sevilla. Our starting point is the lack of a specific terminology that could define the meaning of researching on art. We will contrast this interview with another one with the biologist Cristina Pujades, a member of the project Grid_Spinoza. Our objective is to show some of the differences and confluences in both types of research, artistic and scientific, to, as far as we are able, clarify the specific processes and terminology of both. Having found similar terms in these two fields, we believe that artistic research is very likely to be validated from an academic point of view.

We expect to come to a conclusion about the specificity of the artistic research, in order to find a place for it within the conventions of what is understood as academic context, that is to say, of the research practices in science.

González Ibáñez, Edurne.

*Docente e investigadora. Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea.
Departamento de Arte y Tecnología.*

Dale, dale, dale. La construcción de imaginarios híbridos y el desplazamiento de elementos locales en la práctica artística.

Dale, dale, dale. The construction of hybrid imaginaries and the displacement of local elements in artistic practice.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Cultura visual / realidad material / imaginarios híbridos / práctica artística.

KEY WORDS:

Visual culture / Material reality / Hybrid imaginaries / Artistic practice.

RESUMEN.

La cultura visual contemporánea inmaterial, fragmentada y líquida se encuentra permeada por los procesos de globalización que se articulan en torno a los mecanismos de producción, los medios de distribución y el consumo de imágenes. La aparente fluidez, simultaneidad y transparencia desde donde se construyen y se propagan, entra en conflicto directo con la realidad material de las fronteras que continúan levantándose y los muros que siguen limitando la libre circulación, colisionando, de esta manera, con el modelo que vende la idea de un mundo cada vez más conectado e inclusivo.

Estas evidencias así como sus contradicciones ponen de relieve algunas características del paradigma contemporáneo, en donde resulta urgente establecer un intersticio para cuestionar las direcciones por las que circulan y la inmediatez con la que se modifican las visualidades híbridas actuales, que -en un bucle constante de redefinición- modelan un sistema en tránsito continuo que propicia comportamientos sociales y dinámicas difíciles de consolidar entre individuos.

El objetivo consiste en analizar el modo de construcción y la permanente movilidad de estos “otros” imaginarios que se nutren de “lo particular” para transgredir su ámbito cercano de sentido. Partiremos de la aproximación a un elemento específico; *la piñata*, desde su noción de pertenencia a distintos contextos y temporalidades, para profundizar en sus connotaciones a partir de la inserción y su desplazamiento en el trabajo de los artistas; Diego Nessi, Teresa Serrano y la alusión a una propuesta personal desarrollada en el marco de una beca de producción artística en la Fundación BilbaoArte a lo largo de 2016. Atendiendo, finalmente, a la estructura de relaciones que desbordan sus límites tradicionales, cuestionando desde la práctica artística las consecuencias y las repercusiones de la crisis permanente en la que estamos inmersos.

ABSTRACT.

Immaterial, fragmented and liquid contemporary visual culture is permeated by processes of globalization that are articulated around the mechanisms of production, distribution and the consumerism of images. The apparent fluidity, simultaneity and transparency from which they are built and propagated comes into direct conflict with the material reality of borders that keeps appearing and walls constantly keep restricting free movement, thereby colliding with the model that sells the idea of an increasingly connected and inclusive world.

These pieces of evidence and contradictions highlight some features of the contemporary paradigm, where it is pressing to create a space to question the directions in which current hybrid visualities are heading and the immediacy with which they are modified, which -in a constant loop of redefinition- are shaping a constantly moving system that triggers social behavior patterns and dynamics which are difficult to consolidate among individuals.

The aim is to analyze the form of construction and permanent mobility of these "other" imaginaries that feed on "the particular" to transgress their sense-filled sphere. We shall start by approaching a specific element; the piñata, from its notion of belonging to different contexts and time frames in order to delve into its connotations based on insertion and displacement in the work of the artists Diego Nessi, Teresa Serrano and in a personal project developed with a grant for artistic production in the Foundation BilbaoArte throughout 2016. We shall end by responding to the structure of relationships that break out of their traditional boundaries, using artistic practice to question the consequences and repercussions of the ongoing crisis in which we are immersed.

Hernández Robles, Edgar Carlos.

Profesor, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Artes y Diseño.

*Cargo Culte: La estética del Culto de cargo
en el contexto urbano posindustrial de la Ciudad de México.*

*Cargo Culte: The aesthetics of Cargo Cults
in the post-industrial urban context of Mexico City.*

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Dibujo, dispositivo, decolonial, bricoleur, cargo cult.

KEY WORDS:

Drawing, dispositif, decolonial, bricoleur, cargo cult.

RESUMEN.

La Ciudad de México ha visto en los últimos veinte años diversas formas de habitar sus espacios públicos, convertidos también en espacios de conflicto por las condiciones geo-políticas imperantes, estos no-sitios han sido poblados por manifestaciones estéticas, todas coincidentes en una gramática visual de la apropiación, el emplazamiento y la acumulación de objetos en desuso, chatarra y demás excedentes de un sistema económico alguna vez promesa de modernidad que nunca llegó. Este proyecto construyó un puente entre estas manifestaciones estéticas urbanas con el fenómeno aparecido durante la Segunda Guerra Mundial en las islas de Oceanía Remota: los *cargo cults*, mito que incubó los movimientos de independencia en este archipiélago. La investigación abordó éste puente desde el dibujo en la noción de dispositivo: entidad transversal, heurística y autónoma que a partir de una estrategia situacionista generó una taxonomía conformada por 22 láminas de medio tono a la usanza de la ilustración científica, la cual recopiló diversos ensamblajes en la ciudad utilizando la deriva como trabajo de campo teniendo en común una específica carga simbólica emancipatoria y todos ellos siendo construidos por *bricoleurs*: creadores anónimos-colectivos. Esta tesis contribuye al estudio del dibujo como un dispositivo, que opera como palanca para articular ideas, aprehender el mundo y colaborar en nuevos saberes universales, decoloniales y emancipatorios como posibilidades de afirmación colectiva.

ABSTRACT.

Over the last 20 years Mexico City has witnessed a remarkable take over of the public space, becoming the ideal venue for the sprout of very unique aesthetic manifestations, which reflect the specific geopolitical conditions the metropolis has experienced throughout these years.

Urban non-sites have become home to a diverse set of anonymous *assemblages* created by *bricoleurs* —anonymous, collective authors— with discarded objects, junk and other surplus of an economic system once the promise of a modernity which never came, each and every one of them featuring a visual grammar that consists of appropriation, site-specific relevance and accumulation.

This project builds a bridge between these *assemblages* and *cargo cults*, a phenomenon appeared during World War II in New Guinea: a native myth which eventually triggered the independence movements in the Islands.

Using the Situationist strategy of *derive* to approach these street *assemblages* as material expressions with an aesthetic and symbolical cargo, and drawing as a *dispositif* —intended as a transversal, autonomous and heuristic entity—, the urban field-work generated a taxonomy of twenty-two halftone plates in the style of scientific illustration.

This thesis contributes to the field of study of drawing as a *dispositif*, which operates as a lever to articulate ideas, to help grasp the world and collaborate in the development of universal, decolonial and emancipating knowledge as a means to collective identity affirmation.

*López de Frutos, Estela.
Rodríguez Mattalía, Lorena.
Sgaramella, Chiara.
Universitat Politècnica de València.*

*Estrategias culturales frente a la crisis ecosocial.
Creación audiovisual y participación local en
el proyecto Inner Nature Exhibition.*

*Cultural strategies in the face of the eco-social crisis.
Audiovisual creation and local participation in
the project Inner Nature Exhibition.*

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Videoarte, ecología, gestión cultural.

KEY WORDS:

Video art, ecology, cultural management.

RESUMEN.

INNER NATURE EXHIBITION es un proyecto de gestión cultural sin ánimo de lucro cuyo objetivo es reflexionar sobre la crisis ecosocial. Se trata de una muestra audiovisual itinerante que dialoga con otras propuestas organizadas por los diferentes centros que la acogen a nivel nacional e internacional, generando puntos de encuentro, intercambio y reflexión. En su tercera convocatoria la propuesta plantea nuevas fórmulas de relación entre estos contextos locales y las problemáticas globales. Necesitamos urgentemente herramientas culturales para visibilizar la crisis ecológica y deconstruir los discursos dominantes que legitiman un sistema insostenible. Cuestiones como el pico de los combustibles fósiles o el cambio climático plantean la perspectiva de un colapso ecosocial sin precedentes. Es por ello que resulta imprescindible construir formas alternativas de trabajar en el territorio más cercano, repensando nuestro sentido de lo común desde una imbricación simultánea con estructuras internacionales, que puedan buscar respuestas a problemas compartidos. En este contexto, planteamos estudiar el potencial de la creación audiovisual para contribuir a una toma de conciencia de la situación, pero desde una visión crítica con los discursos más tecnófilos que tienden a olvidar su dependencia ecosistémica. La experiencia de INNER NATURE EXHIBITION nos sirve como estudio de caso para analizar en la práctica las principales aportaciones y los posibles límites de este tipo de iniciativas culturales.

ABSTRACT.

INNER NATURE EXHIBITION is a non-profit cultural project that aims to propose a reflection on the eco-social crisis. It is a travelling video art show that interacts with other proposals organized by the different cultural centers that host it at national and international level, generating spaces of encounter, exchange and reflection. In its third edition, the project tries new formulas for relating local contexts to global problems. We urgently need cultural tools to make the ecological crisis visible and to deconstruct the dominant discourses that legitimize an unsustainable system. Issues such as peak-oil or climate change indicate the possibility of an unprecedented eco-social collapse. That is why it is essential to build alternative ways of working in the local contexts to rethink our sense of the common and to simultaneously cooperate with international institutions that can seek answers to shared problems. In this context, we explore the potential of video art as a tool to create awareness, while maintaining a critical viewpoint on the most technophilic discourses that tend to forget that technologies too are dependent on ecosystems. The experience of INNER NATURE EXHIBITION serves as a case study to analyze in practice the main contributions and possible limits of this type of cultural initiatives.

López Cleries, Gloria.

FPU Universidad de Castilla-la Mancha.

Porras Soriano, Álvaro.

Universidad de Castilla-La Mancha.

EL TAG COMO CELDA DE VIGILANCIA. Una visión crítica de los metadatos y sistemas de reconocimiento facial a través de las prácticas artísticas.

THE TAG AS A SURVEILLANCE CELL. A critical view of metadata and facial recognition systems through artistic practices.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE

panóptico, web 2.0, postinternet, biopolítica, tag.

KEY WORDS

panoptic, web 2.0, postinternet, biopolitics, tag.

RESUMEN.

En la actualidad la expansión de las redes sociales ha hecho posible la aparición de un nuevo modelo de vigilancia más descentralizado y más difuso. La *web 2.0* y los dispositivos *smartphone* permiten poner en tránsito información privada a disposición de los usuarios y de empresas público - privadas que forman parte de la nueva economía de red. La cotidianización de las aplicaciones con geolocalizadores permiten almacenar todo tipo de actividades y realizar la reconstrucción de todas nuestras acciones, deseos y afectos. En un contexto de hiper-exposición, de la sociedad hiperconectada 24/7, se alza como un nuevo modelo de vigilancia más difuso, pero manteniendo el mismo efecto del Panóptico, que impacta sobre la psicología *user* creando un poder disciplinario ante la incertidumbre de estar en un foco de vigilancia.

La celda de aislamiento y vigilancia del Panóptico se convierte hoy no solo en cada cuenta personalizada en las redes sociales sino en toda la información que registra el historial de Google asociado a una cuenta de mail personal, a cuentas de *Paypal* y a infinidad de *apps* que registran el ritmo cardíaco, las huellas digitales, las curvas de sueño y el azúcar en la sangre. Estas aplicaciones permiten el registro total de todas las acciones y movimientos físicos, biológicos y afectivos. Desde una perspectiva foucaultiana, los medios de comunicación social son más que un vehículo para el intercambio de información, son un vehículo para la formación de la identidad y su control.

ABSTRACT.

Nowadays, the expansion of social networks has made possible the emergence of a new surveillance model more decentralized and diffused. The web 2.0 and the smartphone devices allow to put in transit private information available to users and public-private companies that are part of the new network economy. The daily use of the applications with gps locator allows to store all kinds of activities and to carry out the reconstruction of all our actions, desires and affections. In a context of hyper-exposure, of the hyper-connected 24/7 society, it stands as a new model of more diffused surveillance, but maintaining the same effect of the Panopticon, which impacts on the user psychology creating a disciplinary power in the face of uncertainty of being in a focus of surveillance.

Panopticon's isolation and surveillance cell becomes today not only in each personalized account in social networks but in all the information that records the Google history associated with a personal email account, Paypal accounts and countless apps that register Heart rate, fingerprints, sleep curves, and blood sugar. These applications allow the total registration of all physical, biological and affective actions and movements. From a Foucaultian perspective, social media is more than a vehicle for the exchange of information, they are a vehicle for the formation of the identity and its control.

Rodríguez González, Manuela Elizabeth.

Investigadora predoctoral, Universidade de Vigo, Departamento de Pintura, grupo PE4.

Coherencia entre Animación e “imagen real” (registro basado en realismo fotográfico): recursos presentes en el universo gráfico de Gumball.¹

Coherence between Animation and "real image" (register based on photographic realism): resources present in Gumball's graphic universe.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Animación, imagen real, universo gráfico, Gumball, mundos.

KEY WORDS:

Animation, real image, graphic universe, Gumball, worlds.

RESUMEN.

El presente artículo centrará su atención en un ejemplo de animación híbrida, *El asombroso mundo de Gumball* (2011), serie de animación televisiva creada por Ben Bocquelet (1983), tras proponer a Cartoon Network reunir en una única producción a todos los personajes que él había creado y que fueron rechazados por estudios de animación a lo largo de los años. Partiendo de esta unión de elementos diferentes (cuya explicación está presente en la idea que sirve como base, pero no en el argumento de la serie), se analizarán los recursos que se utilizan para unir a personajes de estética dispar en un “universo gráfico” coherente. Este concepto de universo aparece definido por Raúl García en *Actores del Lápiz* (2000), como la unidad de estilo (y movimiento) en la que coexisten los personajes y elementos de diseño dentro de una serie de televisión, regidos por unas reglas que hay que mantener durante toda la creación, para hacerla verosímil ante el espectador. Teniendo en cuenta este concepto, se completará el análisis de dichos recursos estudiando producciones en las cuales la mezcla de estilos va de acorde con el argumento, o se realiza con fines de experimentación estética: desde los *Lightning Sketches* de Blackton (1908) o *Gertie, the Good Dinosaur* de McCay (1914); pasando por los personajes animados que conviven con humanos en *Mary Poppins* (1964), *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988), o *Space Jam* (1996); hasta los fondos de imagen real inmersos en la animación experimental del director Masaaki Yuasa en *The Tatami Galaxy* (2010).

¹ “The Amazing World of Gumball” (2011), *El increíble mundo de Gumball* en Hispanoamérica o *El asombroso mundo de Gumball* en España, es una serie de animación creada por Ben Bocquelet.

ABSTRACT.

The present article will focus on an example of hybrid animation, "The Amazing World of Gumball" (2011), a television animation series created by Ben Bocquelet (1983), after proposing Cartoon Network to bring together in a single production all the characters he had created and which had been rejected by animation studios over the years. Starting from this union of different elements (explanation that is present in the basic idea, but not in the plot of the series); we will analyze the resources that are used to unite disparate aesthetic characters in a coherent "graphic universe". This concept of universe is defined by Raúl García in "Actores del Lápiz" (2000), as the unit of style (and movement) in which characters and design elements coexist within a television series, governed by rules that must be maintained throughout the creation to make it plausible to the spectator. Taking this concept into account, the analysis of these resources will be completed by the study of productions in which the mixture of styles goes according to the argument, or productions in which is done for aesthetic experimentation: from Blackton's "Lightning Sketches" (1908) or "Gertie, The Good Dinosaur" by McCay (1914); going through the animated characters that coexist with humans in "Mary Poppins" (1964), "Who Framed Roger Rabbit?" (1988), or "Space Jam" (1996); to the photographic backgrounds immersed in the experimental animation of director Masaaki Yuasa in "The Tatami Galaxy" (2010).

Vieira Terra, Tatiana.

*Investigadora alumna de doctorado de la Universidad de Brasilia,
Instituto de artes – IdA- UnB, línea de Poéticas Contemporáneas.*

El invisible y la no-materialidad de las cosas de la isla.

The invisible and non-materiality of the things of the island.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Cosas, voces, perspectivismo, invisibilidad.

KEY WORDS:

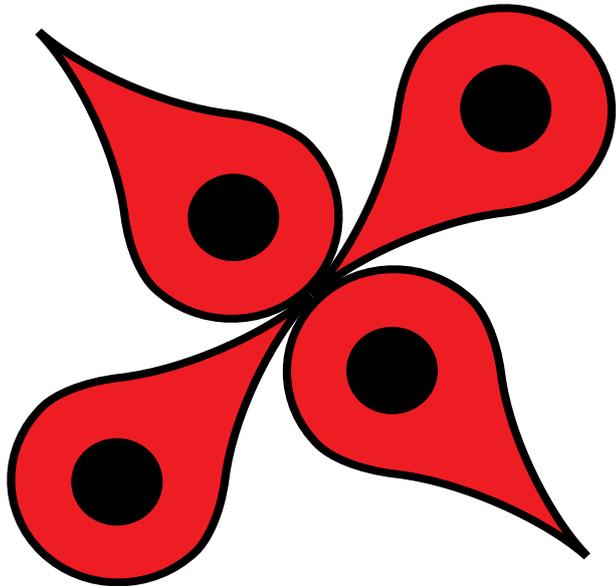
Things, voices, perspectivism, invisibility.

RESUMEN .

Una isla situada en la meseta central del Brasil se convierte en el espacio gravitacional de un viaje artístico de exploración. Despegues y fluctuaciones alternan durante la expedición. Estar en la isla también significa ser el punto focal de un telescopio invertido donde el diálogo se construye a partir de las cosas que habitan en los espacios cercanos e infinitos, en el flujo de las relaciones entre ellas y el sujeto en el espacio. Las narrativas visuales proporcionadas por el viaje, surgieron a partir de los deseos, de las confrontaciones y de las sorpresas vividas durante las pausas y comuniones invocadas por la no materialidad de las cosas que viven allí. El texto narra la expedición a la isla, trae imágenes producidas a partir de la experiencia vivida e invita a una reflexión sobre las voces silenciosas de las cosas en el espacio, la visión invisible y la resonancia interna del sujeto.

ABSTRACT.

An island located in the central plateau of Brazil turns into a gravitational space of an artistic journey of exploration. Landings and fluctuations alternate during the expedition. Being on the island also means being the focal point of a reversed telescope where the dialogue is constructed from the things that inhabit the near and infinite spaces, the flow of relationship between them and the subject in space. The visual narratives provided by the journey were made from the desires, confrontations and bewilderment which were all experienced during the pauses and communions invoked by the non-materiality of the things that live there. The text narrates the expedition to the island, it brings images produced from the experience that has been lived and invites a reflection on the silent voices of things in space, the invisible vision and the internal resonance of the subject as well.



Glocal

[codificar, mediar,
transformar, vivir]

III Congreso Internacional de
Investigación en Artes Visuales

COMUNICACIONES

Abarca Martínez, Inmaculada.

Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València. Profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes, Grupo de Investigación: EOA6-03. Profesora en la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Orihuela.

Espacios creativos alternativos o cómo intervenir artísticamente con una cultura diferente. Uzbekistán.

Alternative creative spaces for the intercultural artistic intervention. Focus on Uzbekistan.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Mujeres, Uzbekistán, Samarcanda, vestidos, flores, creación, intervención fotográfica.

KEY WORDS:

Women, Uzbekistan, Samarkand, dresses, flowers, creation, photographic intervention.

RESUMEN.

Esta comunicación expone los resultados de una estancia de investigación realizada en varias ciudades de Uzbekistán durante el mes de agosto de 2016. La investigación toma como base la realización de una intervención fotográfica que fue presentada por la autora, en el ámbito de la Universidad de dicho país. El estudio permite acercarse, desde un punto de vista creativo y no solo como espectador, a una cultura profundamente latente en nuestro imaginario cultural por la trascendencia histórica de la Ruta de la Seda. En este sentido, la realización de una intervención expositiva en la Facultad de Ingeniería Agrónoma de dicha Universidad permite un análisis de la relación arte y naturaleza a través de la vestimenta de las mujeres y otros enseres domésticos. Ello nos permite, dentro del contexto de pensamiento en torno a la construcción y recepción del género, describir un escenario particular en torno a esta temática.

El estudio emplea una metodología anclada en la creación y la producción artística que propone una nueva mirada sobre los diferentes procesos culturales de un pueblo en continua transformación. La visión se centra en la percepción, por parte de la autora, del ornamento floral -presente en la mayoría de los vestidos femeninos- como un elemento característico de esta cultura. En este país, como en tantos otros, las mujeres mantienen una estrecha relación con la tierra y los procesos de la naturaleza, aspecto que en ocasiones pueden relegarlas a su vez al ámbito doméstico. Esta revisión permite una toma de conciencia sobre los estereotipos impuestos, visibilizando estas cuestiones desde la práctica artística.

ABSTRACT.

This communication presents the results of a research stay in several cities of Uzbekistan during the month of August 2016. The research concluded with a photographic artwork installation presented by the author in the Faculty of Agriculture of Samarkand. The research targets, from a creative point of view and not only as a visitor, a country present in our cultural imaginary through the Silk Road. The realization of an photographic installation in the Faculty of Agriculture focused primarily on the relationship between art and nature through the clothing of women and other household goods, and from this departing point, also on the perception and construction of gender roles.

The study uses a methodology anchored in the creation and artistic production, observing different cultural processes from people's daily life, with particular focus on the floral ornament -present in most of women's clothing- as a characteristic element of the culture. In this country, as in so many others, women have a close relationship with the land and the processes of nature, an aspect that can sometimes be relegated to the domestic sphere. This review raises awareness on imposed stereotypes by making them visible in the artwork.

CONTENIDO.

Introducción.

En agosto de 2016 realizamos una estancia de investigación en la Universidad de Samarcanda (Uzbekistán). Durante estas semanas se llevó a cabo un minucioso proceso de observación en varias ciudades de este país, entre ellas Samarcanda, Bukhara y Khiva que dio como resultado una investigación visual mediante la captación de imágenes de los hábitos y costumbres de sus ciudadanos. Todo ello nos llevó a la gestación de una obra artística en la que se evidencia una particular visión en torno a las mujeres. En esta obra, ellas son las protagonistas, apareciendo con sus característicos pañuelos y vestidos floreados, y acompañadas de elementos vegetales naturales y artificiales, presentes en el contexto y la cultura de este país (Ilustración 1 y 2).



Ilustración 1. Mujeres en el mercado de Samarcanda, 2016.
Foto I. Abarca.



Ilustración 2. Mujeres en un restaurante, Samarcanda, 2016. Foto I. Abarca.

La importancia de esta investigación radica en la idea de que una visión contemporánea del hecho artístico debe partir del concepto de un arte incluyente. Como tal la creación contemporánea debe tomar en cuenta todas las manifestaciones de la cultura revelando las múltiples resonancias que genera la acción artística en el contexto social donde surge la obra. Las tradiciones culturales, el arte popular, las costumbres, la alimentación o, como en este caso, los vestidos de las mujeres se tienen en consideración para construir un imaginario crítico y consciente de las relaciones humanas. El estudio de los elementos formales y de las técnicas empleadas constituye una riqueza que revela la idiosincrasia de los pueblos. No podemos reducir el arte únicamente a los cánones clásicos, modernos u occidentales, sino que es necesario, considerando un concepto ampliado del mismo, tener en cuenta toda una serie de factores colaterales “[...] los aspectos estéticos de la cocina, el vestido, el peinado y el maquillaje, la decoración, las fiestas y rituales, la arquitectura y el diseño, etc., se convierten en elementos para el encuentro y el planteamiento de las diferencias y las semejanzas”¹. Todo ello nos permitirá comprender los procesos de significación y simbolización que construyen la identidad de cada sociedad y que, como aquí nos ocupa, plantean la realidad y las contradicciones de la imagen femenina contemporánea en Uzbekistán.

¹ Juanola Terradellas, Roser y Calbó Angrill, Muntsa: “La educación estético-artística y el museo: un link por sus recorridos comunes”. En Huerta, Ricard y De La Calle, Román. *Espacios estimulantes. Museos y educación artística*. Universitat de València, Valencia, 2007, p. 40.

La ciudad, la palabra, las personas y las imágenes.

En el imaginario cultural de Occidente hay ciudades cuya sola mención, sin tan siquiera haber estado nunca en ellas, nos llenan el pensamiento y la boca de una embriaguez extraordinaria. Samarcanda es una de ellas, “[...] palabra larga, abierta y mágica que, quizá como solo dos destinos más en el mundo, invita a viajar”². La posibilidad de viajar hasta allá despierta muchas emociones pero cuando la visión del lugar se abre ante tus ojos, las palabras para describir tanta belleza desaparecen y el lenguaje enmudece. En la actualidad todavía existen lugares en los que la sencillez de las personas acoge al viajero con una calidez entrañable: la mano siempre en el corazón para saludar o para agradecer. Nos encontramos una sociedad en la que a pesar de las vicisitudes de las últimas décadas -tras la independencia de la Unión Soviética y la consolidación como República Independiente- mantiene una hospitalidad y una inocencia que se expresa a través de la cálida sonrisa de sus gentes.



Ilustración 3. Suzani uzbeko.



Ilustración 4. Sello para marcar el pan.

Desde el punto de vista de la sociología, la globalización ha cambiado nuestra manera de percibir el mundo “[...] cada vez es más cierto que vivimos en «un solo mundo», de manera que los individuos, grupos y naciones se hacen más interdependientes”³. Los nuevos fenómenos económicos, propiciados por las grandes corporaciones multinacionales cuyas operaciones traspasan las fronteras de los países, han influido en los nuevos procesos de producción y en la distribución internacional del trabajo repercutiendo en las estructuras de la sociedad. Todos estos factores económicos relacionados con el alcance del comercio mundial, la integración electrónica de los mercados financieros, el volumen de los flujos de capital junto con la conjunción de una serie de factores políticos, sociales y culturales e impulsados por el desarrollo de las tecnologías de la información y de la comunicación han intensificado este fenómeno. La incipiente apertura en este país junto con estos fenómenos globales, la difusión de internet y las redes sociales ha propiciado el uso masivo del móvil como herramienta de difusión de la imagen. La sensación de estar en un lugar en el que prácticamente por norma a sus gentes les gusta tomarse fotos contigo, y que les tomes fotos produce, incluso en estos tiempos de una economía de turismo global, un ejercicio de extrañamiento. Las imágenes se convierten aquí en una forma temeraria de proyectarse al mundo.

Ante esta difundida costumbre, iniciamos la construcción de un viaje de imágenes en el que se observaba desde sus inicios la exuberancia de una cultura que adjudica al símbolo de la flor un papel predominante en todas las manifestaciones de su cotidianeidad. Tanto los edificios religiosos -mezquitas- como los civiles están recubiertos con azulejos que presentan patrones geométricos y representaciones esquemáticas de flores. Este tipo de decoraciones que utilizan la flor como elemento principal y que acompañan la vida de los ciudadanos, es omnipresente en todos los tejidos tanto en los que decoran las casas como los que adornan a las personas. Destacan particularmente los llamados *suzanis*⁴, tapices bordados que se usan como colgaduras o cobertores en varios países de Asia central⁵ (Ilustración 3). La flor como elemento simbólico está presente tanto en los utensilios del hogar como en el más mínimo detalle del diario acontecer de cualquier uzbeko: desde las alfombras con decoraciones florales, el sello con el que se decoran los panes que se consumen diariamente (Ilustración 4), hasta las bolsas de plástico en las que se envuelve el queso fresco. Llama

² Almarcegui, Patricia: *Una viajera por Asia Central. Lo que queda de mundo*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 2016, p. 23.

³ Giddens, Anthony: *Sociología*. Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 69.

⁴ Vocablo que proviene del persa y que significa aguja o aquello que se hace con la aguja.

⁵ Gillow, John y Sentance, Brian: *Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales*. Nerea, Guipúzcoa, 2000, p. 231.

particularmente la atención lo extendido que está su uso como ornamento en los pañuelos y vestidos que usan la mayoría de las mujeres uzbekas.

La cultura y sus representaciones.

Desde la antropología cultural, Conrad Phillip Kottak mantiene la definición de cultura del antropólogo británico Edward Tylor quien describe este concepto como el “complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualesquiera de los hábitos y capacidades adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad”⁶. El autor se centra en cómo todas estas aptitudes no se adquieren a través de la herencia biológica sino de forma circunstancial por desarrollarse en una sociedad concreta en la que los individuos se hallan expuestos a una tradición cultural específica. En el complejo panorama político de Uzbekistán, las mujeres -tras haber luchado junto a los hombres en una revolución social, y habiendo recuperado gran parte de sus derechos- pueden verse expuestas de nuevo a un proceso de sumisión: si bien no se impone el uso del velo, el símbolo floral ejerce como elemento determinante de un rol: el de la belleza. Aparentemente, estos procesos están relacionados con el regreso de ciertas tradiciones islámicas en Uzbekistán⁷, donde informes de las ONG’s de mujeres que trabajan en el valle de Fergana atestiguan la creciente influencia del Islam en el establecimiento de límites y normas con respecto al comportamiento femenino “aceptable”⁸. Si bien el trabajo de la mujer es importante en los sectores públicos como hemos observado positivamente en diferentes visitas durante nuestra estancia⁹ y se han desarrollado fuertes estructuras de empoderamiento femenino, es más común su participación en sectores “feminizados” como educación, salud y cultura.

Por su parte la filósofa alemana Hannah Arendt, aporta la definición de poder como “[...] la capacidad humana, no simplemente para actuar, sino para actuar concertadamente”¹⁰, de forma que el poder no es nunca propiedad de un individuo, sino que pertenece a un grupo y se perpetúa mientras que el grupo se mantenga unido. Esta idea coincide con las teorías feministas en torno al empoderamiento de las mujeres como la única vía para superar las desigualdades de género y favorecer la regeneración de las relaciones sociales. Afirma Dora Sánchez¹¹ que la toma de conciencia de “[...] la erradicación de la pobreza exige la transformación social de las comunidades, y esta pasa por el empoderamiento de las mujeres, por el desarrollo de su autonomía, dignidad y confianza”¹². Sin embargo siendo las mujeres la mitad de la humanidad es necesario superar el sesgo patriarcal y paternalista que implica categorizar a las mismas como un grupo en minoría al que hay que proteger. Esta nueva concepción permite visibilizar a las mujeres, valorando en su justa medida sus actividades y aportaciones, y repensando su participación en la toma de decisiones en la sociedad. Por lo tanto, reconocer y asumir el poder a través de la conciencia de la propia representación puede conducirnos al empoderamiento, ofreciendo la posibilidad de sustituir la violencia simbólica que encasilla en determinados estereotipos los roles de género.

Los símbolos y su trascendencia.

Dentro de cierto constructo ideológico-ético lo vegetal representa los valores más puros y trascendentes de lo humano. Desde siempre en la historia del ser humano ha existido una relación simbólica y/o metafórica entre ciertos elementos vegetales (hierbas, árboles, raíces, flores...) y el hombre. Las formas vegetales proporcionan modelos de identificación de la Naturaleza con la conducta humana y conceden un valor estético y ético a la acción del hombre y a la producción artística, otorgándole una característica trascendente al discurso artístico. Para Bachelard tanto las flores como su fruto “[...] procuran a la vez la vida y el sentimiento, la imaginación y el entendimiento, de donde el alma recibe la razón [...]”¹³. La utilización de motivos vegetales otorga al elemento sobre el que se aplica un valor simbólico añadido capaz de transformar radicalmente el significado que el sujeto u objeto tuviera anteriormente.

⁶ Tylor, Edward. B.: *Cultura primitiva*. En Kottak, Conrad P.: *Antropología Cultural*. McGraw-Hill, Madrid, 2006, p. 60.

⁷ Abdullaeva, Nigina: *Uzbekistán: la configuración de un nuevo estado. Especial referencia al status de la mujer*. Tesis doctoral Universidad Complutense, Facultad de Ciencias políticas y sociología. Madrid, 2016. [<http://eprints.ucm.es/37922>]. [Fecha de la última consulta 11-02-2017].

⁸ Mee, Wendy: *Women in the Republic of Uzbekistan*. 2001, p. 21. [<https://www.adb.org/sites/default/files/institutional-document/32604/women-uzbekistan.pdf>]. [Fecha de la última consulta 05-03-2017].

⁹ Durante la estancia se visitaron diferentes empresas, entre ellas 1) una factoría procesadora y transformadora de capullos de gusanos de seda, en madejas de hilos de seda para exportación: empresa con procesos y productos de gran calidad, situada en *Payshanba* (localidad en la región de Samarcanda, capital del Distrito de Kattakurgan); 2) «Agromir»: grupo de empresas que llevan a cabo actividades relacionadas con el desarrollo, la producción y la distribución de alimentos saludables y hortalizas, productos especializados en procesos naturales con una alta tecnología; 3) *Gullar-Gazon Rusiyev Islom. Landshaft disayni. Samarkand Gullari*. Viveros, plantación y comercialización de plantas de todo tipo (interior, exterior, exóticas, árboles frutales) y 4) *Maxhoza*. Talleres de confección y textiles tradicionales uzbekos.

¹⁰ Arendt, Hannah: *Sobre la violencia*. Alianza editorial, Madrid, 2006, p. 60.

¹¹ Profesora Titular de Lógica y Filosofía de la Ciencia en la Universitat de València.

¹² Sánchez García, Dora: “Empoderamiento: un poder de otro género”. En Pérez Pont, J.L. *Deseos, promesas y realidades. 8 objetivos para el desarrollo*. Fundación por la justicia, Valencia, 2009, p. 124.

¹³ Bachelard, Gaston: *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2002, p. 52.

Tradicionalmente las flores se han considerado un medio para la expresión de los sentimientos más nobles del ser humano. Símbolos de la belleza, de la alegría, del placer y del amor, las flores están asociadas a lo efímero y vulnerable. Se trata de un signo dual que por su esencia y por su forma, hace referencia tanto a la exuberancia de la vida como a la muerte y la posibilidad de renacimiento. Fieles, como tantos otros elementos de la Naturaleza al principio declarado por el filósofo Heráclito, “la única realidad de la Naturaleza radica en el cambio, todo se transforma, todo fluye y al mismo tiempo permanece”¹⁴, las flores han desarrollado dentro de la cultura de todos los pueblos, patrones que aún siendo confusos establecen un lenguaje, una forma de comunicación capaz de transmitir valores. Tan cercanas a la manifestación de la pureza más prístina como a la pulsión del deseo más carnal, se encuentran inevitablemente ligadas por su propia naturaleza a todo aquello que tiene que ver con lo sexual y reproductivo y por lo tanto con lo tabú.

La fascinación por las flores, más allá del atractivo de sus colores y formas, radica en su capacidad de transformación, en especial, en la rapidez con que se abre el capullo, la flor se expande y luego se marchita, vívida metáfora del ciclo de la vida humana y de la fugacidad de la belleza, el vigor y la vitalidad [...]. Los hombres han vinculado el esplendor de las flores con sus sentimientos amorosos porque, en ambos casos, se trata de un fenómeno previo a la fertilización¹⁵.

Para Bataille la visión de una flor, no solo revela esta parte esencial de la planta, sino que fundamentalmente provoca reacciones mentales mucho más significativas, “[...] porque la flor expresa una resolución vegetal oscura [...]”¹⁶ y sus cualidades simbólicas van más allá de la apariencia seductora que las flores ejercen sobre los seres humanos, así como sobre otros animales. Bataille previene sobre la capacidad que hemos desarrollado para realizar la sustitución de elementos yuxtapuestos que las flores nos ofrecen: si bien los órganos reproductores de las flores son los que le conceden su verdadera razón de ser en la escala reproductora vegetal, son por el contrario atributos como los pétalos y la corola, los que nos cautivan por su belleza y su fragilidad. Todo ello nos lleva a inferir que el empleo de este tipo de motivos ornamentales en una sociedad trasmite la ambigüedad que se cimbra entre el poder y la belleza: la aceptación del poder incluye la belleza como arma de dominación.

Estableciendo los fundamentos para una teoría de la violencia simbólica, Bourdieu y Passeron apuntan que “Todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significaciones e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza”¹⁷. En el ámbito del arte esta postura está en estrecha relación con las estéticas decoloniales:

Las estéticas decoloniales son entonces -en su pluralidad, dentro y fuera del denominado campo del arte, como conjunto heterogéneo de prácticas capaces de realizar suspensiones a la hegemonía y totalización del capitalismo- formas de hacer visibles, audibles y perceptibles tanto las luchas de resistencia al poder establecido como el compromiso y la aspiración de crear modos de sustitución de la hegemonía en cada una de las dimensiones de la modernidad y su cara oscura, la colonialidad. El reto, además, consiste en pensar dicha pluralidad en su articulación alrededor de una opción civilizadora otra¹⁸.

En un país de grandes contrastes y de mayoría musulmana, pero cuyo culto está restringido al ámbito familiar, las tradiciones y la religión constatan el poder de transformación del vestido. Las mujeres juegan un papel de doble filo en el que por un lado se ven obligadas a mantener una conducta adecuada a la sumisión social adoptando los roles tradicionales y comportándose como la mujer modesta y virtuosa en el entorno familiar. Por otro, transitan desde las tareas familiares y los tradicionales vestidos campesinos (Ilustración 5) hacia la única vía de legitimación social que se produce a través del matrimonio y la asunción de su nuevo papel de subordinación doméstica. Así las familias proveen a las muchachas casaderas, amén de todo el tradicional conjunto de la dote anteriormente conformada por *suzanis* bordados comunitariamente, de la típica parafernalia occidental en la que los trajes de novia (Ilustración 6) son blancos y vaporosos, y la fiesta del matrimonio cobra un papel fundamental para el que se renuncia temporalmente al ornamento floral. El tránsito es así tanto una liberación del papel tradicional como una nueva asunción voluntaria del mismo rol doméstico.

El género es un concepto creado socialmente que atribuye diferentes roles e identidades sociales a hombres y mujeres, sin embargo las diferencias que se establecen no son neutrales: “[...] en casi todas las sociedades el género es una importante forma de estratificación social”¹⁹ y constituye un factor clave en la estructuración del tipo de oportunidades a las que pueden acceder el conjunto de los grupos e individuos. A pesar de los avances realizados en todo el mundo a favor de la consideración de las mujeres, sigue habiendo grandes grietas y desigualdades sociales que se revelan en las cuestiones de género. Es por ello que las estrategias de

¹⁴ Stevens, Peter S.: *Patrones y pautas en la naturaleza*. Salvat, Barcelona, 1986, p. 63.

¹⁵ Saunders, Gill: “De especímenes a símbolos sexuales: flores en fotografía”. En *Exit*, N° 28, *Flores/Flowers*. Olivares y Asociados, Madrid, 2007, p. 27.

¹⁶ Bataille, Georges: “El lenguaje de las flores”. En *Exit*, N° 28, *op. cit.*, pp. 108-117.

¹⁷ Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean Claude: *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Fontamara, México, D.F., 1996, p. 44.

¹⁸ Gómez, Moreno, Pedro Pablo y Mignolo, Walter D.: *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2012, p. 16

¹⁹ Giddens, A Anthony: *Sociología*. Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 450.

auto presentación de los individuos requieren de una atención particular a la apariencia física y a las capacidades de seducción adecuadas al rol habitualmente desempeñado por la mujer, mecanismos que están como indica Bourdieu,

“[...] en el principio de alguna de las estrategias de subversión propuestas por el movimiento feminista, como la defensa del *natural look*, debería de extenderse a todas las situaciones en las que las mujeres pueden creer que ejercen las responsabilidades de un agente actuante cuando en realidad están reducidas al estado de instrumentos de exhibición o de manipulación simbólicos”²⁰.



Ilustración 5. Mujeres campesinas, Samarcanda, 2016.

Foto I. Abarca.



Ilustración 6. Novios en el Registán,

Samarcanda, 2016. Foto I. Abarca.

La experiencia artística y la visibilización.

En un país de contrastes como Uzbekistán, algunos artistas contemporáneos evidencian en sus obras las problemáticas sociales. Madina Tlostanova²¹ señala cómo ciertos artistas han tenido problemas a la hora de exponer su trabajo “[...] como en el caso de la fotógrafa y documentalista Umida Akhmedova [...]”²². En este contexto, realizar una pieza artística como experiencia abierta en un medio universitario, en la que se ponían de manifiesto las cuestiones expuestas sobre la representación de la mujer es un ejercicio de carácter cooperativo-educativo, ya que propiciaba la visibilización de una realidad en evolución. El hecho de presentarse en un lugar en principio ajeno al arte constituyó un factor muy interesante en la materialización de la obra. Esta se configuraba de forma explícita como un homenaje a las mujeres de Uzbekistán y a su estrecha relación con el medio ambiente y la naturaleza. El objeto de la instalación era expresar esa relación a través del concepto de belleza, haciendo hincapié en el uso de los diseños florales presentes en los diferentes ámbitos de la cultura y de la vida cotidiana de las gentes del país. El proyecto, con un concepto expositivo innovador, presentaba una serie de fotografías colocadas de forma perpendicular a la pared, adheridas mediante masilla blanca removible, a manera de mural fotográfico tridimensional (Ilustración 7).

Las imágenes que conforman la obra que llevaba por título *Go'zallik: Arte y naturaleza en Uzbekistán* se presentaban mediante un número variable de fotografías, seleccionadas de entre más de tres mil, realizadas la mayoría de ellas mediante la técnica de *barrido* y la fotografía accidental. La mirada que describía cada una de ellas tendía a la abstracción, recogiendo una naturaleza fijada mediante movimientos de la cámara, produciendo efectos de desenfoque y pérdida de definición de la imagen. Ello provocaba una acusada sensación de dinamismo, tornándose una pieza interactiva que convocaba al espectador a desplazarse para percibir la totalidad de la obra y captar así las diferentes imágenes. Compositivamente hablando, estas no funcionan de forma independiente sino que presentaban una estructura caótica y azarosa, evidenciable en ambas trayectorias de la pieza, si bien en conjunto y por expresa petición expresa del Decano, representaba el mapa de la República de Uzbekistán (Ilustración 8).

²⁰ Bourdieu, Pierre: *La dominación masculina*. Anagrama, Barcelona, 2006, p. 126.

²¹ Doctora en filosofía, profesora de historia y Directora del Centro para Estudios Transculturales en la Universidad Rusa de la amistad de los Pueblos de Moscú. Académica especialista en Trans-diaspóra que ha enseñado e investigado en múltiples instituciones internacionales.

²² Tlostanova, Madina “Transculturation and Trickster Aesthesia/Aesthetics in Eurasian Borderlands”. En Italiano, Federico y Rössner, Michael: *Translatio/n: Narration, Media and the Staging of Differences*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2012, p. 178.

Abarca Martínez, Inmaculada.

Los espacios creativos en los intersticios de la censura o cómo intervenir artísticamente con una cultura diferente.

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5851>

El conjunto de la pieza se configuraba como una metáfora de la estrecha relación entre la gente, el arte, la cultura, las mujeres, la naturaleza y la tierra, explorando la representación icónica de la naturaleza en los textiles característicos de la cultura, los tradicionales *suzanis* y en la abrumadora abundancia de elementos florales en los vestidos de las mujeres, especialmente en el medio rural, pero también en las ciudades. Esta visión prestaba especial atención al papel primordial de las mujeres como artesanas, poseedoras y continuadoras de las tradiciones.



Ilustración 7. Inmaculada Abarca, *Go'zallik: Arte y naturaleza en Uzbekistán, Samarcanda, 2016.* Foto I. Abarca.



Ilustración 8. Inmaculada Abarca, *Go'zallik: Arte y naturaleza en Uzbekistán, Samarcanda,* Foto I. Abarca.

La autora de la pieza, misma que suscribe esta comunicación, donó la obra como un presente para toda la comunidad universitaria y su trabajo quedó instalado temporalmente en las paredes de acceso al Samarqand Qishloq Xo'jalik Instituti con la ayuda de varios profesores y estudiantes que colaboraron en su instalación, a todos ellos agradecemos su apoyo. Asimismo nuestra más sincera gratitud al Decano y al Rector quienes supervisaron personalmente las imágenes para su exhibición comparando la idea expositiva con

la belleza de las imágenes descritas por Ruy González de Clavijo²³ quien, enviado como embajador por el monarca castellano Enrique III (1390-1406) para conocer al rey Tamerlán, describe en su libro su viaje a Samarcanda, ciudad que a la fecha honra su memoria dedicándole una de sus calles.

Conclusión.

El acto de intervenir en un espacio alternativo, ajeno al ámbito artístico, pero cercano a nuestras investigaciones, puede generar una nueva mirada sobre una determinada problemática. En este sentido, partiendo del homenaje a la belleza implícita en el elemento floral y su relación con el género femenino se visibiliza una reflexión sobre el empoderamiento de la mujer. La obra propone una revisión de los roles de género, cuestionando una imagen de la mujer a través de las representaciones y asociaciones aparentemente inocentes que, repercuten de manera perjudicial en la equiparación de oportunidades en la sociedad contemporánea. La belleza de la flor presenta una metáfora de la mujer y de todos aquellos estereotipos preestablecidos y atribuidos habitualmente a la belleza femenina que la estigmatizan en su perjuicio en una fragilidad sin voz. El montaje de esta intervención fotográfica en un contexto universitario agrícola e intercultural funcionaba como una herramienta educativa a la vez que de sensibilización de los jóvenes estudiantes hacia los roles de género. El hecho de que los universitarios se involucraran en el trabajo, participaran, e interactuaran entre ellos, con la autora y con las fotos, favorecía que ellos mismos se cuestionaran los patrones de realización social.

FUENTES REFERENCIALES.

- Abdullaeva, Nigina: *Uzbekistán: la configuración de un nuevo estado. Especial referencia al status de la mujer*. Tesis doctoral Universidad Complutense, Facultad de Ciencias políticas y sociología. Madrid, 2016. [<http://eprints.ucm.es/37922>]. [Fecha de la última consulta 11-02-2017].
- Almarcegui, Patricia: *Una viajera por Asia Central. Lo que queda de mundo*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 2016.
- Arendt, Hannah: *Sobre la violencia*. Alianza editorial, Madrid, 2006.
- Bachelard, Gaston: *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2002.
- Bataille, Georges: "El lenguaje de las flores". En *Exit*, Nº 28, *Flores/Flowers*. Olivares y Asociados, Madrid, 2007, pp. 108-117.
- Bourdieu, Pierre: *La dominación masculina*. Anagrama, Barcelona, 2006
- Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean Claude: *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Fontamara, México, D.F., 1996.
- De Souza Santos, Boaventura: *Decolonizar el saber, reinventar el poder*. Trilce, Montevideo, 2010.
- Giddens, Anthony: *Sociología*. Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- Gillow, John y Sentance, Brian: *Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales*. Nerea, Guipúzcoa, 2000.
- Gómez, Moreno, Pedro Pablo y Mignolo, Walter D.: *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2012.
- González De Clavijo, Ruy: *Embajada a Tamerlán*. Miraguano, Madrid, 2016.
- Juanola Terradellas, Roser y Calbó Angrill, Muntsa: "La educación estético-artística y el museo: un link por sus recorridos comunes". En Huerta, Ricard y De La Calle, Román. *Espacios estimulantes. Museos y educación artística*. Universitat de València, Valencia, 2007.

²³ González De Clavijo, Ruy: *Embajada a Tamerlán*. Miraguano, Madrid, 2016.

Abarca Martínez, Inmaculada.

Los espacios creativos en los intersticios de la censura o cómo intervenir artísticamente con una cultura diferente.

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]
<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5851>

Mee, Wendy: *Women in the Republic of Uzbekistan*. 2001. [<https://www.adb.org/sites/default/files/institutional-document/32604/women-uzbekistan.pdf>]. [Fecha de la última consulta 05-03-2017].

Sánchez García, Dora: "Empoderamiento: un poder de otro género". En Pérez Pont, J.L. *Deseos, promesas y realidades. 8 objetivos para el desarrollo*. Fundación por la justicia, Valencia, 2009, p. 124.

Saunders, Gill: "De especímenes a símbolos sexuales: flores en fotografía". En *Exit*, Nº 28, *Flores/Flowers*. Olivares y Asociados, Madrid, 2007.

Stevens, Peter S.: *Patrones y pautas en la naturaleza*. Salvat, Barcelona, 1986, p. 63.

Tlostanova, Madina "Transculturation and Trickster Aesthesia/Aesthetics in Eurasian Borderlands". En Italiano, Federico y Rössner, Michael: *Translatio/n: Narration, Media and the Staging of Differences*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2012.

Tylor, Edward B.: *Cultura primitiva*. En Kottak, Conrad P.: *Antropología Cultural*. McGraw-Hill, Madrid, 2006.

Alcaide Ramírez, Aurora.

*Profesora Contratada Doctora, Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes,
Grupo de Investigación Arte y Políticas de Identidad.*

Paisajes enantrópicos. Un proyecto que reflexiona sobre las relaciones Hombre-Naturaleza en el espacio (peri)urbano abandonado.

Enanthropic Landscapes. A project that reflects on the relations Man-Nature in the abandoned (peri)urban space.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Antropización del paisaje; enantropía; periferia urbana; arte y naturaleza, pintura expandida.

KEY WORDS:

Antropization of the Landscape; Enanthropy; Urban Periphery; Art and Nature; Expanded Painting.

RESUMEN.

Esta ponencia versa sobre el proyecto pictórico personal titulado ***Paisajes enantrópicos*** que reflexiona sobre las conexiones hombre-naturaleza en los territorios metropolitanos abandonados: lugares en los que la naturaleza se aprovecha de la ausencia humana para reapropiarse del espacio que originalmente fue suyo, devolviéndole su aparente caos primigenio; entropía que el hombre anuló al imponer su dominio y control (antropización) y, en definitiva, al sustituir el paisaje natural por el artificial.

ABSTRACT.

This paper is about the personal pictorial project titled ***Enanthropic Landscapes*** that reflects on the man-nature connections in the abandoned metropolitan territories: places where nature takes advantage of human absence to reappropriate the space that was originally its, giving back its apparent chaos primal; entropy that the man annulled when imposing his dominion and control (antropización) and, in short, replacing the natural landscape with the artificial one.

CONTENIDO.

Introducción.

La evolución del ser humano se ha desarrollado en estrecha relación con su entorno. Si en un principio el impacto del hombre en la naturaleza era mínimo, el derivado exclusivamente de su uso como proveedora de alimentos y cobijo; con el transcurrir de los años la manipulación del medio natural se ha incrementado de manera exponencial, llegando en algunos casos incluso a peligrar la supervivencia de los seres que lo habitan, así como sus elementos constitutivos básicos.

Como señala Francesco Careri,¹ de una construcción simbólica del territorio en la época prehistórica, cuyo fin era principalmente dotar de significados a la naturaleza, se ha pasado a una construcción real de ésta: el hábitat natural se ha ido vaciando progresivamente de significados y llenando de objetos. Lo local, lo autóctono, la naturaleza salvaje y primigenia, ha sido sustituida en infinitud de zonas de la Tierra por extensas ciudades tecnificadas, con grandes avenidas, elevados rascacielos, modelos arquitectónicos y urbanísticos homogéneos, altas cotas de contaminación y exceso de rapidez e inmediatez, en donde lo natural pervive como mera anécdota: una hilera de árboles a lo largo de una calle, un escueto parque, una maceta... o peor aún, reducido a pura simulación, representación o fantasía mitificada: un jarrón con flores de plástico, papel de empapelar estampado con motivos vegetales, un póster de un paisaje paradisiaco... En palabras de Rosa Olivares:²

Nos hemos vuelto ciudadanos, vivimos en las ciudades, en las que un árbol, tal vez un parque, un jardín a veces, unos tiestos de vez en cuando, conforman la idea de naturaleza. Si el paisaje es una construcción cultural, la naturaleza es un recuerdo desvaído. Parte de una memoria colectiva que se aleja cada vez más rápido y de la que cada uno tiene una añoranza diferente. Nos hemos ido alejando de la naturaleza, pero la idea de lo que es, de la apariencia de la naturaleza, la hemos reconstruido, la hemos domesticado y la hemos convertido en elemento decorativo. Como todo lo perdido, la naturaleza se fija en nuestro inconsciente más profundo, y ese inconsciente hace que nos compremos una camisa de flores, un vestido que parece un jardín; hace que llenemos la casa con jarrones de flores, que guardemos flores secas entre las páginas de un libro...

Sin embargo, y a pesar de este panorama desolador, la actitud de la naturaleza no ha sido la de impasividad ante la hegemonía humana, sino que ha sabido buscar fisuras en su plan de ordenamiento urbano a través de las cuales filtrarse y desarrollar sigilosamente la recuperación de su hábitat; una reapropiación del territorio especialmente significativa en contextos y momentos históricos caracterizados por una economía en retroceso, como el actual. La era global presente se distingue por ciclos económicos que determinan y regulan los ritmos vitales de las ciudades, de ahí que en épocas de crisis -como la vivida en los últimos años en Occidente- afloren en las urbes y su periferia espacios abandonados, que tras adquirir el carácter de ruina, con el tiempo en numerosas ocasiones son vaciados, transformándose en descampados; no lugares -usando la terminología de Marc Augé³- que la naturaleza reconquista aprovechando su situación de ser dominio de nadie (humano).

En opinión de Carlos Javier Rodríguez Sánchez -quien a su vez basa sus argumentaciones en Steve Harrison y Paul Dourish- "los espacios son transformados en lugares por los habitantes, a través de sus interpretaciones, sus interacciones sociales y su construcción a través de la experiencia".⁴ Extrapolando esta afirmación al ámbito natural y partiendo de una perspectiva "naturahélica", se podría aseverar que el espacio muta a "lugar" no sólo en la medida en la que es utilizado socialmente por el ser humano, sino también en el momento en el que la naturaleza se despliega por sus confines y le otorga un sentido al habitarlo. Es entonces cuando el que era considerado un "no lugar" desde el punto de vista humano, se convierte en "lugar": en espacio de la actividad de la naturaleza. Pero también en un geosistema, ya que en estos espacios banales del interior de las ciudades o de su extrarradio, la huella del hombre, si bien desdibujada e imprecisa, está presente, aunque sea de forma latente. En ellos, a los que se ha optado por denominar -persiguiendo un juego de palabras- "paisajes enantrópicos", antropía y entropía se abrazan, a veces en perfecta simbiosis, otras de manera forzada. Como se apuntara en otro texto,⁵ estas zonas se caracterizan por ser:

(...) lugares abandonados por el hombre, en donde quedan restos de su presencia, pero en los que también se advierte la reapropiación ejercida por la naturaleza. Francesco Careri los define como "zonas (...) condenadas al olvido (...), territorios en los que se percibe el carácter transitorio de la materia, del tiempo y del espacio, y en donde la naturaleza recupera una nueva *wilderness*, un estado salvaje híbrido, ambiguo y antropizado, que escapa al control humano para poder ser reabsorbido por la naturaleza" (...). Estos lugares están conectados con la segunda definición de "entropía" recogida por la RAE: "Magnitud termodinámica que mide la parte no utilizable de la energía contenida en un sistema" (...), ya que se trata de áreas inútiles para el hombre, y que gracias a ello, "asumen los caracteres de una nueva naturaleza entrópica" (...).

Esta ponencia tiene como objetivo principal exponer los fundamentos conceptuales y formales del proyecto pictórico personal *Paisajes enantrópicos* -iniciado en el año 2016 y todavía en proceso⁶-, en el que se profundiza en las relaciones que el ser humano

¹ CARERI, F. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 51.

² OLIVARES, R. (2011). El paraíso en la sala de estar. En: *Revista Exit*, 2011, nº 41, p. 8.

³ AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato (una antropología de la sobremodernidad)*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.

⁴ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, C. J. (2015). Transigrafías. Caminar como práctica artístico-pedagógica. En: *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 2015, volumen 5, nº 1, p. 40.

⁵ ALCAIDE RAMÍREZ, A. Naturofagia: Un proyecto sobre el desencuentro con lo Otro. En: BARAÑO, K. y P. ESCANERO, P. (Eds.), *Support/Surface. El sentido de la piel: Soporte y develamiento. Ekfrasis & Scuoiatura*. Alicante: Fundación Cañada Blanch, 2015, p. 204.

⁶ Continúa ampliándose con nuevas piezas.

establece con la naturaleza, según los términos descritos en los párrafos anteriores.⁷ En realidad, se trata de la segunda fase de un proyecto mayor integrado por tres series: la primera de ellas, titulada *Naturofagia* (2014-), se centra en la humanización del territorio llevada a sus límites más extremos, una deglución del hombre del medio natural de consecuencias devastadoras para éste (ver Ilustración 1); y la última, que se denominará *Magnitud 9.5*, valor numérico que en la escala de Richter se corresponde con sismos de efectos catastróficos y cifra más alta alcanzada por un terremoto desde que existen registros (Valdivia, Chile, 1960),⁸ focalizará su atención en la acción demoledora de los desastres naturales sobre los núcleos urbanos, convirtiendo su orden, pulcritud, seriación y estética controlada, en un caos producido por la versión más aguerida de la naturaleza. En este caso, ésta no aprovecha el abandono del hombre para recuperar el espacio que le era propio, sino que ejerce sus derechos territoriales de forma violenta, borrando enérgicamente la huella de aquel. En ocasiones consigue anular totalmente su presencia, originando paisajes plenamente entrópicos, que son prueba de esa vuelta a su estado salvaje primigenio. Pero en otras -la mayoría de las veces- los restos del hombre siguen estando visibles, aunque en proporción variable en función de los casos; dando lugar a una segunda modalidad de “paisaje enantrópico”.



Ilustración 1. *Classic Background I*, 2014.
Técnica mixta sobre lienzo, 65x50 cm.
(Fotografía del fondo cortesía del artista Borja Morgado)

***Paisajes enantrópicos*: Un proyecto de pintura expandida sobre la humanización de la naturaleza en los espacios (peri)urbanos actuales.**

Siguiendo la estela de los dadaístas, situacionistas, de Robert Smithson o del colectivo Stalker (este último más próximo en el tiempo), en el proyecto *Paisajes enantrópicos* reflexiono sobre las conexiones hombre-naturaleza en los territorios metropolitanos abandonados: lugares en los que la naturaleza se beneficia de la ausencia humana para reapropiarse del espacio que originalmente fue suyo, devolviéndole su aparente caos primigenio; entropía que el hombre anuló al imponer su dominio y control (antropización) y, en definitiva, al sustituir el paisaje natural por el artificial. Para ello y, al igual que los anteriores, utilizo la metodología del caminar como vehículo a través del cual acceder, descubrir y explorar estos espacios (peri)urbanos,⁹ para después registrarlos fotográficamente, analizarlos, aprehenderlos y representarlos utilizando diferentes dispositivos artísticos. Tanto esta serie como las tres que componen la trilogía están concebidas a modo de *transigrafía*, es decir, de “creación gráfica a partir de la interpretación y el conocimiento producido a partir del acto del caminar, planificadamente o no”.¹⁰

⁷ El proyecto ha sido expuesto en la muestra *Naturaleza (peri)urbana*, realizada en la Sala Mengolero de Rojales (Alicante) del 15 de julio al 21 de agosto de 2016 y en la titulada *Desbordes*, llevada a cabo en la Sala de Exposiciones CentroArte de Málaga, del 4 al 25 de marzo de 2017.

⁸ ROMERO, S. ¿Cómo funciona la escala Richter? En: *Muy interesante*. Disponible en: <http://www.muyinteresante.es/ciencia/preguntas-respuestas/como-funciona-la-escala-de-richter-501481801518> [consulta: 15 de marzo de 201].

⁹ En concreto de las ciudades de Santa Fé (Granada) y San Vicente del Raspeig (Alicante).

¹⁰ ALBALÁ y LÓPEZ, citados en rodríguez, Sánchez, C. J. *Op. Cit.*, p. 41.



Ilustración 2. Paisaje enantrópico I, 2016.
Acrílico y lápices de colores sobre lienzo, 144x90 cm.

En las piezas que integran el proyecto la materia pictórica abstracta del fondo (metáfora de la naturaleza en su estado más salvaje, primitivo y entrópico) rasga y abre brechas en el papel de empapelar del primer plano (símbolo del ordenamiento, control y manipulación que ejerce el ser humano sobre el medio natural), a través de las cuáles “desborda” sus límites y restricciones, avanzando con libertad hacia el espectador. Este proceso se produce de forma gradual a lo largo de las obras que forman parte de la serie, pasando de composiciones dominadas por patrones vegetales artificiales y repetitivos (de base fotográfica y, por tanto figurativos, aunque dotados de un bajo grado de iconicidad) (ver ilustraciones 2, 3 y 4), a otras en las que las pinceladas gestuales y las manchas orgánicas adquieren el protagonismo compositivo (ver ilustraciones 5 y 6).



Ilustración 3. Paisaje enantrópico II, 2016.
Acrílico y lápices de colores sobre madera, 86.67x130 cm.

Las obras que forman parte del proyecto son, por tanto, un claro ejemplo de experimentación en el campo de la pintura expandida, en donde el híbrido pintura-fotografía está muy presente, así como la investigación con diferentes soportes (papel, tela, madera, cartón e incluso los propios marcos de las obras), materiales (acrílico, lápices de colores, rotuladores o impresión digital entre otros) y lenguajes, ofreciendo un amplio espectro de matices desde el hiperrealismo más ortodoxo a la abstracción expresionista.



Ilustración 4. Paisaje enantrópico V, 2016.
Acrílico, lápices de colores e impresión digital sobre papel adherido a madera, 122x87 cm.

Finalmente, cabe subrayar que las dualidades plásticas, estilísticas y técnicas presentes en las obras del proyecto: pintura/fotografía, abstracción/figuración, fondo/figura, lleno/vacío, orden/caos, mancha/gesto; frío/cálido, homogéneo/heterogéneo, unidad/multiplicidad etc., remiten en última instancia a los encuentros y desencuentros que entre hombre-naturaleza se producen en las ciudades actuales y sus alrededores, abogando por una relación más simbiótica entre ambos. En este sentido, las propuestas se sitúan conceptualmente próximas a las teorías ecosóficas -que no ecológicas- de Chatall Maillard, quien promueve un mayor acercamiento y, por tanto, sentimiento de la naturaleza, sustituir el “dominar y proteger” por el “volver a sentir, oír, a oler incluso, a comprender oliendo, a saber sintiendo. En vez de la pancarta ‘no tocar’ en los espacios protegidos, la invitación a la hierba, la educación del sentir, la religiosa invitación a saberse hierba y a pisarla como se pisa un templo en Oriente: con los pies descalzos”.¹¹



Ilustración 5. Paisaje enantrópico IV, 2016.
Acrílico, lápices de colores e impresión digital sobre cartón microcanal, 140x93.33 cm.

¹¹ MAILLARD, Ch. (Ed). *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. Barcelona: Kairós, 2001, p. 13.

Conclusiones

En los últimos años numerosos artistas se han interesado por el paisaje, especialmente por el cultural, es decir, por el originado como “resultado del desarrollo de actividades humanas en un territorio concreto”.¹² Al tratarse “de una realidad compleja, integrada por componentes naturales y culturales, tangibles e intangibles”,¹³ deviene imposible acotarlo tipológicamente sin caer en el reduccionismo, de ahí que desde la práctica artística sean múltiples sus interpretaciones y representaciones. Dentro de este contexto debe ser entendido el proyecto pictórico *Paisajes enantrópicos*, como una posibilidad más entre las numerosas propuestas que desde el ámbito de la creación artística reflexionan sobre el binomio hombre-naturaleza en las metrópolis actuales. ¿Qué ocurre cuando el hombre deja de intervenir sobre un determinado espacio? ¿Cicatrizan en algún momento la herida infringida en el paisaje? Y si es así, ¿de qué manera la naturaleza sobrevive al impacto humano? A estas y otras preguntas pretende dar respuesta el proyecto *Paisajes enantrópicos* valiéndose para ello de un lenguaje alegórico, inmerso en los híbridos pintura-fotografía y abstracción-figuración.

Al mismo tiempo, este proyecto debe ser interpretado como una incitación al espectador a traspasar los límites, tanto los físicos como los mentales, los propios y los ajenos, para así conseguir que el “desencuentro” con lo Otro (la naturaleza), se transforme en un afortunado “encuentro”.



Ilustración 6. *Paisaje enantrópico III*, 2016.
Acrílico y lápices de colores sobre madera, 130x86.67 cm.

¹² OBSERVATORIO DE LA SOSTENIBILIDAD EN ESPAÑA (OSE). *Patrimonio natural, cultural y paisajístico. Claves para la sostenibilidad territorial*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, Fundación biodiversidad, Fundación Universidad de Alcalá, 2013, p. 27.

¹³ ID.

FUENTES REFERENCIALES.

ALCAIDE RAMÍREZ, A. Naturofagia: Un proyecto sobre el desencuentro con lo Otro. En: BARAÑO, K. y P. ESCANERO, P. (Eds.), *Support/Surface. El sentido de la piel: Soporte y develamiento. Ekfrasis & Scuoiatura*. Alicante: Fundación Cañada Blanch, 2015, pp. 203-244.

AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato (una antropología de la sobremodernidad)*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.

CARERI, F. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MAILLARD, Ch. (Ed). *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. Barcelona: Kairós, 2001.

OBSERVATORIO DE LA SOSTENIBILIDAD EN ESPAÑA (OSE). *Patrimonio natural, cultural y paisajístico. Claves para la sostenibilidad territorial*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, Fundación biodiversidad, Fundación Universidad de Alcalá, 2013.

OLIVARES, R. (2011). El paraíso en la sala de estar. En: *Revista Exit*, 2011, nº 41, pp. 8-9.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, C. J. (2015). Transigrafías. Caminar como práctica artístico-pedagógica. En: *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 2015, volumen 5, nº 1, pp. 35-56. Disponible en: http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/rodriguez_sanchez [consulta: 5 de marzo de 2017].

ROMERO, S. ¿Cómo funciona la escala Richter? En: *Muy interesante*. Disponible en: <http://www.muyinteresante.es/ciencia/preguntas-respuestas/como-funciona-la-escala-de-richter-501481801518> [consulta: 15 de marzo de 201].

Alonso-Sanz, Amparo.

Profesora de la Universitat de València. Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas. Grupo CREARI.

Así nos movemos en el aula, así nos vemos representados, así lo visibilizamos artísticamente.

This is how we move about in our classroom; this is how we view ourselves represented; this is how we artistically visualise it.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Calidad estética, Investigación Educativa Basada en las Artes, escuela, voz infantil.

KEY WORDS:

Aesthetic quality, Visual Arts Based Educational Research, school, children voice

RESUMEN.

La propuesta forma parte del proyecto de investigación "Estudio de la calidad estética de tres centros educativos"¹ en el que observamos la forma en que la arquitectura, la cultura visual y la estética cotidiana configuran un entramado que da cobertura a las condiciones de calidad en las que se desarrollan los procesos de enseñanza aprendizaje. La experiencia estética se contempla como forma de experimentar la cotidianeidad de la escuela desde la relación entre el cuerpo y el entorno.

El estudio se desarrolla durante 2016 en tres escuelas de la ciudad de Alicante escogidas por representar realidades diversas como un centro urbano multicultural, un centro urbano de etnia gitana, y un centro rural con feriantes. Con la participación de un total de 309 estudiantes.

El objetivo de esta investigación consiste en conocer la forma de relacionarse de los escolares con el espacio educativo y con los elementos que lo constituyen. Y pretende visibilizar la relación entre cuerpo y espacio escolar a través de Metodologías de Investigación Educativa Basadas en Artes Visuales. La fotografía es el instrumento de recogida de datos que permite obtener las opiniones de los escolares. Los resultados muestran representaciones de la corporalidad de los aprendices en las aulas, pasillos, patios... a través del uso de planos en planta y muñecos con los que se identifican. Se visualiza dónde y cómo se realizan las distintas tareas que suceden en la escuela, de qué manera el cuerpo se relaciona con el espacio y los elementos que lo constituyen para: relajarse, almorzar, jugar solo, jugar en equipos, caminar, escuchar, aprender, trabajar en grupo, exponer. Las conclusiones nos permiten relacionar factores estéticos de la escuela con el comportamiento y movimiento corporal del discente.

¹ INV_AE15_332576, financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Política Científica la Universidad de Valencia.

ABSTRACT

This study forms part of the project titled: "Aesthetic Quality Research of Three Valencian Schools". Through it, one may perceive how the architecture, visual culture and daily aesthetics constitute a network that encompasses the conditions for a quality teaching-learning process. Therefore, the aesthetic experience is presented in a way to explore the daily school routine from an interactive perspective between one's body and their environment.

This research took place during 2016 at three schools located in Alicante (Spain). Those schools were chosen as being representative of diverse situations: a multicultural urban school; a gypsy-ethnic background urban school; and a transient-populated rural school. Overall, 309 students were included in this research.

The objective of this research is to understand how the students relate to the educational environment and its elements. Additionally, this research aims to visualize the relation between one's body and their environment, applying Educational Research Based on Visual Arts. Photographs are the means in which data is collected, subsequently conveying the students' opinions. The results of this study transmit representations of the students' embodiment in the classrooms, hallways, playgrounds, and so forth, expressed through the displayed drawings of floor plans and human figures in which the students identify themselves. Therefore, how and where the different tasks performed at schools are visualised, along with how one's body relates to its surroundings and the surrounding elements. In summary, how the children relax, snack, play alone, play in teams, walk, listen, learn, work with peers, and address the classroom. The results will allow us to interrelate the school's aesthetic aspects with the students' behaviour and their physical movements.

CONTENIDO.

1 Introducción.

La estética cotidiana (Saito, 2007; Mandoki, 1994, 2006; Light y Smith, 2005) es un concepto relacionado con la experiencia estética en el día a día y la apreciación del orden, la belleza, la limpieza o sus opuestos. Aquella experiencia que en vez de producirse en los entornos culturales como museos, galerías de arte o vinculada a las artes y la filosofía, tiene más que ver con lo recreativo, ordinario, o incluso con actos triviales.

Según Errázuriz-Larraín (2015) la estética cotidiana escolar se caracteriza porque: [1] permite defender perspectivas estético-visuales que guarden coherencia con los proyectos educativos desarrollados en las escuelas; [2] es complejo generar espacios educativos estéticamente consistentes que comuniquen a través del entorno los valores que deseamos experimenten los niños y niñas en su interior; [3] el fenómeno estético es cotidiano, relativo a las rutinas diarias y no tiene que ver solamente con lo extraordinario; [4] desde la perspectiva prosaica de Mandoki centra la atención en la experiencia estética del sujeto en relación con su entorno.

Nos interesa recoger la percepción estética del alumnado, la forma en que se relacionan con su espacio educativo y con los elementos que lo constituye. Es por ello que la metodología seguida debe aproximarse a las capacidades comunicativas de cada población. Los participantes menores, de cursos de primaria, pueden encontrar en el lenguaje visual una vía de comunicación complementaria a la verbal que no podemos descuidar. A partir de creaciones artísticas del alumnado, es posible recoger las opiniones e inquietudes del colectivo estudiantil con referencia al espacio educativo que les rodea. Con este estudio ofrecemos la posibilidad de recrear artísticamente situaciones cotidianas, con la representación tridimensional como medio de comunicación alternativo al verbal. De este modo la estética escolar cotidiana se transfiere plásticamente. Para ello les ofrecemos planos de arquitectura de sus colegios sobre los que interactuar con muñecos Playmobil. Estos dos elementos ya han sido utilizados artísticamente con anterioridad y mostramos a continuación algunos ejemplos.

Según Yávar (2013) Isabel Geisse "trabaja a partir de planos de arquitectura que toma como elemento de representación gráfica con función de pauta estructural y a partir del desarrollo e investigación de su propia técnica productiva, [...] busca apropiarse de los planos a partir de su propia interpretación" y además "comunica a través de su trabajo la necesidad de volver a habitar con identidad el espacio que nos rodea, al apropiarnos de nuestro entorno"

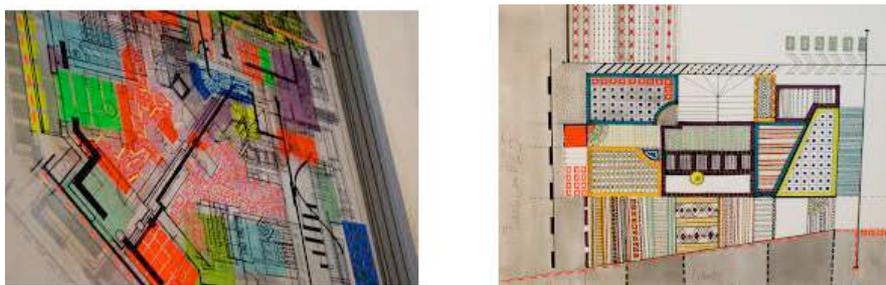


Ilustración 1. Citas visuales fragmento de Isabel Geisse²

Por otro lado el artista Jorge Villalba demuestra que a pesar de la reducida movilidad de los muñecos Playmobil, es posible recrear situaciones composítivamente complejas y en las que se produzca la interacción entre un elevado número de personajes.



Ilustración 2. Cita visual literal de Jorge Villalba "Die anatomie des Dr. Tulp"³

Además nos basamos en el proceso creativo del fotógrafo Cayetano Ferrández. El artista procede al registro fotográfico, después de la construcción de escenografías, y el mensaje se construye a partir de la interacción de muñecos con un entorno artificial construido. Además como él mismo afirma el juego previo tiene mucho interés en la elaboración de las piezas y "los muñecos siguen siendo ese pequeño ejército de actores que de una manera genérica representan la condición humana" (Ferrández, 2017).



Ilustración 3. Cita visual literal de Cayetano Ferrández (2017) "El suicidio de Spiderman" (2010) de la serie Crymen, tríptico 112,50x75 cm/u.⁴

² Obtenida de <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-317938/arte-y-arquitectura-reinterpretacion-de-planos-arquitectonicos-por-isabel-geisse>

³ Obtenida de <http://www.jorge-villalba.com/>

⁴ Obtenida de <http://www.cayetanoferrandez.com/>

Se procede dividiendo cada clase de participantes en tres equipos de trabajo. Se sitúan tres planos de las distintas zonas que conforman su escuela distribuidos por el aula. Se pide a cada equipo que se sitúe entorno a uno de los planos para responder sobre él a tres preguntas. Luego el alumnado rota a otro plano para responder a otras tres preguntas. Y por último rotan por tercera vez para colocarse alrededor del tercer plano y responder a otras tres preguntas. Las cuestiones son en qué lugar de la escuela y cómo se mueven para realizar las siguientes tareas: almorzar, aprender, caminar, escuchar, exponer, jugar en equipos, jugar solos, relajarse y trabajar en equipo. La forma de responder a estas 9 cuestiones de investigación no es mediante el lenguaje verbal, sino a través del lenguaje simbólico que ofrece el arte. El alumnado responde situando sobre el plano diferentes muñequitos que les representan a ellos mismos, pues cada estudiante utiliza un monigote con el que se siente identificado. La representación en el espacio del plano con personajes es una metáfora de su comportamiento en la escuela. Tratan de reflexionar sobre los comportamientos que tienen en los diferentes lugares escolares, pero también respecto a cómo se relaciona su cuerpo con el espacio y con los pares. Es decir, mediante el diálogo y consenso al que llega cada equipo conversando, piensan y discuten cómo son sus conductas más habituales.

La fotografía es el instrumento de recogida de datos, actúa como herramienta de registro final de las escenas recreadas. Esta permite obtener las opiniones del grupo escolar, imágenes que ellos mismos toman con la cámara. Para ello previamente les damos algunas nociones básicas de fotografía a todos ellos. Les explicamos conceptos como el encuadre o la angulación y que el modo en que ellos fotografíen transmitirá unas sensaciones u otras al espectador.

2 Desarrollo.

Apostando por una **epistemología** etnológica de la observación, valoramos el contacto efectivo con los interlocutores, la representatividad cualitativa del grupo elegido (situando desde esta perspectiva conceptos como el de etnia), la capacidad de generalización (desde la exploración de un caso singular que remite a la elaboración de configuraciones que exceden ampliamente ese único caso), la legitimidad de la antropología de la contemporaneidad cercana, y la alteridad íntima (Auge, 2000, pp. 20-26).

La **población** con la que se desarrolla el trabajo es el alumnado de Educación Primaria (de entre 6 y 12 años) de 3 escuelas a las que nos referiremos como: CEIP CF, CEIP JCA y CEIP MLS. Este conjunto se caracteriza por su carácter plurisocial -en tanto albergan diversos grupos socio-económicos culturales-: una escuela rural de población española y feriantes, una escuela urbana multicultural, una escuela urbana de etnia gitana. Con la participación de un total de 309 estudiantes.

El **objetivo** de esta investigación consiste en conocer la forma de relacionarse de los escolares con el espacio educativo y con los elementos que lo constituyen.

La **elección metodológica** que se propone es la Investigación Educativa Basadas en Artes Visuales (Marín, 2005; Marín y Roldán, 2008, 2009, 2010) a partir de creaciones artísticas del alumnado para recoger sus opiniones e inquietudes con referencia al espacio educativo que les rodea (Burke, et. al, 2006).

Las imágenes recogidas se estudian conforme a las tres escuelas. Por otro lado se clasifican en columnas según los cursos que participan. Y se clasifican en filas, siguiendo las categorías temáticas correspondientes a cada pregunta que se le formula: almorzar, aprender y caminar, escuchar, exponer y jugar en equipos, jugar solos, relajarse y trabajar en equipos. Esto nos permite elaborar estas tablas de figuras que visibilizan la cantidad de imágenes que produce el alumnado para comunicar sus pensamientos.

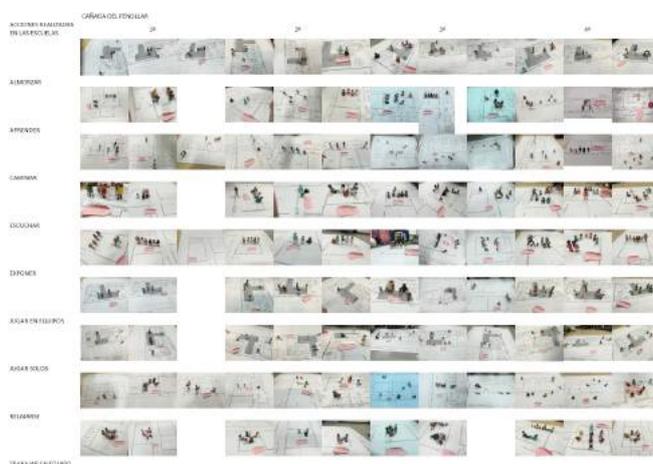


Ilustración 4. Conjunto de respuestas del alumnado del CEIP CF.



Ilustración 5. Conjunto de respuestas del alumnado del CEIP JCA.



Ilustración 6. Conjunto de respuestas del alumnado del CEIP MLS.

El análisis se centra en observar las propiedades estilísticas, compositivas y expresivas, empleadas desde el punto de vista artístico por el alumnado. Esto nos permite valorar la validez de estos métodos visuales de investigación. Y a su vez el análisis permite indagar en los factores estéticos de la escuela en relación con el comportamiento y movimiento corporal del discente.

Al observar el conjunto de imágenes creadas como respuestas a las posibles acciones que se desarrollan en el colegio, percibimos que ámbitos como los almacenes, la conserjería o la cocina, nunca son utilizados en las contestaciones. Y otros espacios como los baños, la dirección, las zonas de paso o las aulas específicas aparecen en menor medida. La mayor parte del tiempo se pasa en aulas y patio, lo cual tiene un claro reflejo en este estudio. Esto debe hacernos reflexionar no solo sobre la necesidad de dedicar más recursos a la mejora estética de estos entornos, sino precisamente al contrario, comenzar a mirar con una mirada pedagógica otros lugares menos explotados.

A través de series muestra ofrecemos una selección de ejemplos por ser representativos de las principales concepciones detectadas entre las respuestas visuales del alumnado.



Ilustración 7. Serie muestra. Ejemplo de respuestas visuales del alumnado de 4º curso del CEIP CF a las preguntas: ¿Cómo juegas en equipos en el colegio? ¿Dónde y cómo almuerzas? ¿Dónde y cómo expones trabajos escolares?

El cuidado con que se sitúan los muñecos, demuestra la implicación del alumnado al ofrecer sus respuestas. Manifestando que no son disposiciones aleatorias o fruto del juego, sino de la reflexión y decisión consensuada entre compañeros. Las extremidades de los monigotes son movidas para expresar con mayor claridad el tipo de acción que desarrollan, a pesar de la reducida movilidad que permiten este tipo de muñecos. La interacción entre personajes permite observar acciones compartidas. La disposición en el espacio visibiliza que el alumnado comprende perfectamente la representación espacial que se hace con los planos arquitectónicos; comprenden qué líneas equivalen a tabiquería, qué dibujos semejan los árboles del patio...

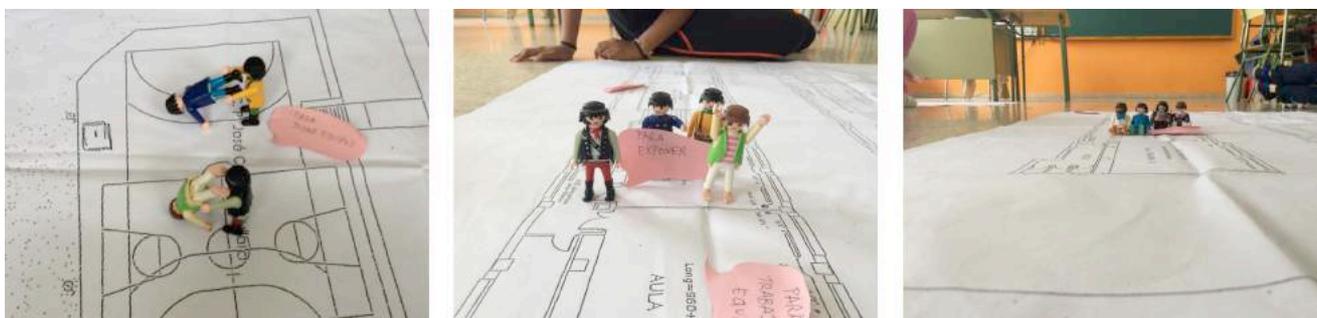


Ilustración 8. Serie muestra. Ejemplo de respuestas visuales del alumnado de 6º curso del CEIP JCA a las preguntas: ¿Cómo juegas en equipos en el colegio? ¿Dónde y cómo expones trabajos escolares? ¿Cómo y en qué lugar de la escuela escuchas?

La expresión gráfica bidimensional, junto con la representación tridimensional (que permite el uso de muñecos), se conjugan aquí para dar cuenta de los usos y costumbres del alumnado. El colectivo estudiantil es capaz de identificarse de forma simbólica y abstracta con planos arquitectónicos y muñecos que deben entenderse desde la perspectiva escultórica. El conjunto funciona a modo de maqueta de la realidad escolar, y permite mostrar las relaciones entre cuerpo y espacio en el entorno educativo.

La escala, como concepto a incorporar en sus conocimientos artísticos, es empleada aquí por los menores de forma intuitiva y versátil. La escala es también un recurso empleado por artistas que han incorporado las arquitecturas a su producción: “Daniel Chust Peters, en Cielo mío, reproduce su taller convirtiéndolo en un juguete con valor de uso directo. Carlos Bunga continúa con el juego de la escala reducida y registra en vídeo su manipulación de pequeñas construcciones precarias, cuestionando la rigidez de la arquitectura convencional” (Goyarrola e Ínsua, 2016, p. 2)

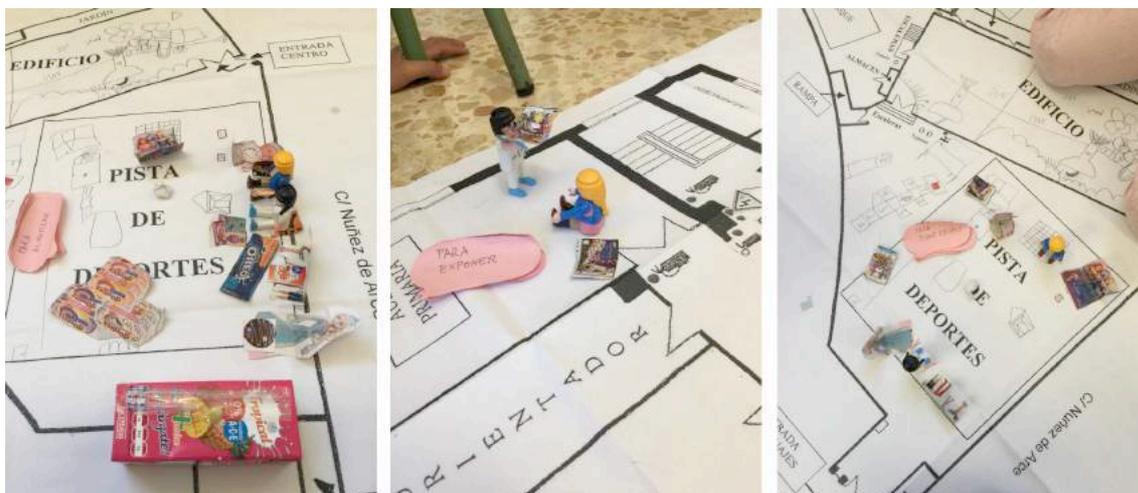


Ilustración 9. Serie muestra. Ejemplo de respuestas visuales del alumnado de 1º curso del CEIP MLS a las preguntas: ¿Dónde y cómo almuerzas? ¿Dónde y cómo expones trabajos escolares? ¿Cómo juegas en equipos en el colegio?

Parte del alumnado encuentra limitante la forma en que la arquitectura tradicional representa su realidad. Manifiestan la necesidad de intervenir los planos y disfrutan completando las vistas en planta con dibujos que añaden información no representada en las fotocopias. Así, en el patio añaden la rayuela que tienen pintada en el suelo, en las aulas dibujan mesas y sillas, y en la azotea del edificio proyectan sus deseos de una cubierta ajardinada con uso lúdico.

Además, el uso de unos pocos muñecos tampoco es suficiente para comunicar sus pensamientos. Haciendo alarde de una gran creatividad, deciden recortar siluetas en revistas publicitarias y hacer uso de estos fragmentos de papel a modo de collage. Representan así los productos que habitualmente almuerzan en el patio como zumos y bollería, los libros que usan en el aula, u otras compañeras de clase a modo de personajes de Walt Disney. Participan de la entrevista con entusiasmo, diversión y alto grado de motivación durante los 45 minutos que dura la sesión, a pesar de ser la población de un Centro de Acción Educativa Singular (CAES) que habitualmente muestra escasa atención sostenida.

Ninguna de estas dos iniciativas ha sido motivada por el profesorado o el equipo investigador. Simplemente ante la libertad expresiva han hallado el modo de solventar problemas expresivos de forma creativa.



Ilustración 10. Serie muestra. Ejemplo de respuestas visuales del alumnado de 1º curso del CEIP CF a la pregunta: ¿Dónde y cómo te relajas?

Frente a una misma cuestión de investigación las respuestas obtenidas dan resultados diversos e imprevisibles, incluso dentro de una misma aula. Así ocurre con el lugar escogido por el alumnado para relajarse. Mientras un equipo considera que las asambleas que realizan en la biblioteca donde comparten historias les relaja mucho, otros consideran que el visionado de imágenes en la sala de informática es la mejor opción, frente a otros que se sitúan en los baños para hallar la calma, intimidad y tranquilidad precisa para relajarse. Esto demuestra que las respuestas no son copiadas entre grupos (la metodología de trabajo por rotación tampoco favorece que sepan lo que han respondido otros) sino que son fruto de sus vivencias.

La experiencia estética escolar cotidiana es diversa y a mayor versatilidad del entorno educativo mayores posibilidades de experimentación ofrece a quienes lo habitan. Por ello debemos fomentar los espacios versátiles, pero también sensorialmente estimulantes.

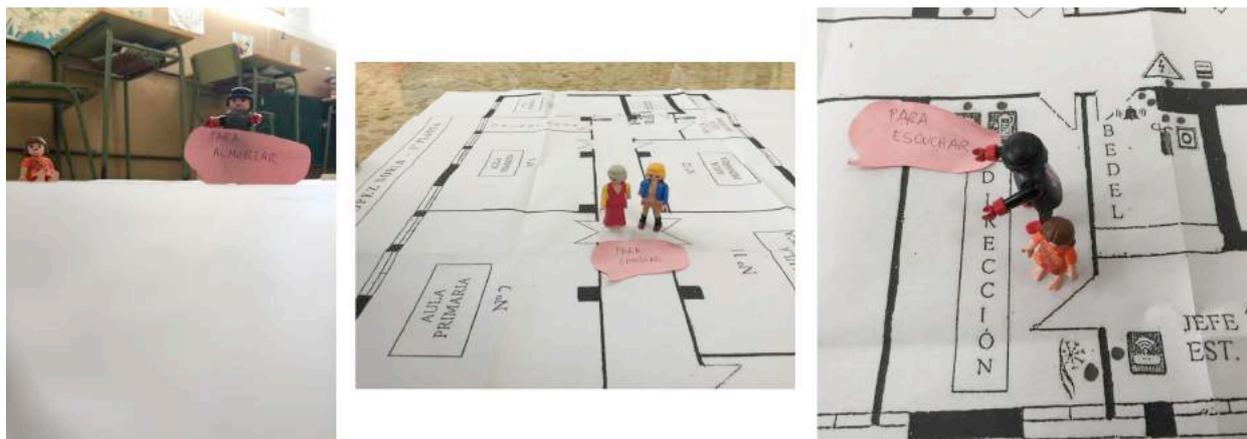


Ilustración 11. Serie muestra. Ejemplo de respuestas visuales del alumnado de 4º curso del CEIP MLS a las preguntas: ¿Dónde y cómo almuerzas? ¿Por dónde y cómo caminas? ¿Cómo y en qué lugar de la escuela escuchas?

Entre las diferentes respuestas observamos que el alumnado emplea recursos fotográficos para hacer énfasis en los aspectos expresivos que les interesan. Así para comunicar el modo en el que se almuerza se emplea por ejemplo un contrapicado porque facilita ver la acción frente al lugar en el que se desarrolla; para expresar la acción de caminar se utiliza una angulación normal que visibiliza todo el contexto escolar además de los personajes y transmite una idea de cotidianidad; mientras que para dejar constancia de la actividad de escucha que tiene lugar en la dirección del centro se hace uso del picado con el que los sujetos amonestados todavía parecen más empujados y sometidos.

3 Conclusiones.

Se demuestra que es posible introducir con éxito en las aulas de primaria, sin esperar a edades posteriores, otros aprendizajes menos tradicionales vinculados a las artes. Estas enseñanzas artísticas pueden ser: (1) la representación espacial mediante simbología, el dibujo y la expresión gráfica que ofrecen los planos arquitectónicos; (2) la metáfora a través de elementos cotidianos, como pueden ser los juguetes; (3) la fotografía a través de teléfonos móviles; (4) la producción artística compartida, en lugar del trabajo individual; (4) la expresión de pensamientos y constructos visuales a través del lenguaje plástico.

Las artes ofrecen métodos visuales de investigación cada vez más empleados por la comunidad científica. Con este estudio se ha corroborado la validez de las herramientas de entrevista mediante lenguaje artístico, en lugar de las tradicionales entrevistas mediante lenguaje verbal. Además se ha demostrado que el lenguaje artístico es de gran utilidad con poblaciones de estudio infantiles por diversos motivos: (1) reemplaza las deficiencias de un lenguaje verbal todavía por desarrollar a tempranas edades, (2) el carácter lúdico del arte motiva una participación prolongada, activa y sostenida en el tiempo, (3) permite recoger respuestas emergentes y no previsibles por el investigador –lo cual es típico también de los métodos cualitativos–, (4) permite recoger respuestas de carácter simbólico o metafórico –característico de los métodos artísticos–.

El colegio es un lugar de socialización donde se educa a los cuerpos a regirse por leyes. Las relaciones entre sujetos, así como las relaciones entre éstos y el espacio escolar, se producen mediadas por toda una normatividad que estructura los comportamientos y movimientos permitidos frente a los prohibidos.

FUENTES REFERENCIALES.

AUGE, M. 2000. *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. (Edic. orig. en francés, 1992). Barcelona: Gedisa.

BURKE, C., GALLAGHER, C., PROSSER, J., Y TORRINGTON, J. 2006. The view of the child: Explorations of the visual culture of the made environment. En *Economic and Social Science Research Council (ESRC) Conference on Pupil Voice*, Nottingham, UK.

ERRÁZURIZ-LARRAÍN, L. H. 2015. Calidad estética del entorno escolar: el (f)actor invisible. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(1), 81-100.
http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2015.v27.n1.43861

FERRÁNDEZ, C. 27 de enero de 2017. Sé que los coleccionas, ¿te han dado mucho juego tus muñecos articulados?
<http://www.cayetanoferrandez.com/>

GOYARROLA, E., E ÍNSUA, X. 2016. Alt-architecture. En *Tríptico de Comisariat: Nuevas miradas sobre la Colección "la Caixa"*.

LIGHT A. Y SMITH J. 2005. *The Aesthetic of Every Day Life*. Columbia: University Press.

MANDOKI, K. 1994. *Prosaica, Introducción a la Estética de lo Cotidiano*. México: Editorial Grijalbo.

MANDOKI, K. 2006. *Estética Cotidiana y Juegos de la Cultura*. México: Siglo XXI Editores.

MARÍN, R. 2005. La "Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales" o "Arteinvestigación educativa". En R. Marín (Ed.), *Investigación en Educación Artística* (pp. 223-274). Granada: Editorial Universidad de Granada.

MARÍN, R. Y ROLDÁN, J. 2008. Imágenes de las miradas en el museo. Un fotoensayo descriptivo- interpretativo a partir de H. Daumier. En R. de la Calle y R. Huerta (Eds.), *Mentes Sensibles. Investigar en Educación y Museos*. (pp. 97-108). València: Publicacions de la Universitat de.

MARÍN, R. Y ROLDÁN, J. 2009. Proyecciones, tatuajes y otras intervenciones en las obras del museo (Un fotoensayo a partir de T. Struth). *Arte, Individuo y Sociedad*, 21, 99-106.

MARÍN, R. Y ROLDÁN, J. 2010. Photo essays and photographs in visual arts-based educational research. *International Journal of Education through Art*, 6 (1), 7-23.

SAITO, Y. 2007. *Everyday Aesthetic*. Oxford University Press.

YÁVAR, J. 13 Diciembre, 2013. Arte y Arquitectura: Reinterpretación de planos arquitectónicos por Isabel Geisse. Disponible en <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-317938/arte-y-arquitectura-reinterpretacion-de-planos-arquitectonicos-por-isabel-geisse>

Andres Sanz, Maria.

Universidad del País Vasco UPV/EHU, Personal Investigador en Formación, Universidad del País Vasco, Comunicación Audiovisual y Publicidad.

00000000X. Estrategias y cuestiones de la postfotografía.

00000000X. Strategies and issues of the post-phoptography.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Postfotografía; fotografía digital; estrategias fotográficas; dispositivos fotográficos; semiótica fotográfica.

KEY WORDS:

Post-photography; digital photography; photographic strategies; photographic devices; photography semiotics.

RESUMEN.

En la década de los noventa se empieza hablar de una era postfotográfica en la que, estando el paradigma fotográfico como modelo del realismo superado o no, se desarrollarán imágenes híbridas donde lo real y lo virtual comienzan a mezclarse. Así surge el concepto de postfotografía, que hará referencia a lo fotográfico después de "la muerte de la fotografía". Se trata de un cambio notable en el campo fotográfico, en el que los procesos y comportamientos de la técnica digital han desplazado, quebrantado y subvertido las creencias adjudicadas a la fotografía tradicional. Liberada de antiguas cuestiones, la fotografía digital se convierte en una herramienta de alto potencial para la creación.

Haciendo uso de las mismas estrategias postfotográficas empleadas por los medios de comunicación, 00000000X es una propuesta artística que, además de analizar y denunciar ciertos excesos icónicos que tienen lugar en nuestra sociedad, reivindica el arma de doble filo en el que se ha convertido la fotografía digital. Haciendo especial hincapié en la autorreflexión que sobre el propio medio desprende la postfotografía.

Siendo así, el objetivo principal de esta investigación es buscar una correlación entre las imágenes presentadas en el proyecto 00000000X y los usos que las estrategias postfotográficas posibilitan: la problemática de no distinguir entre realidad y ficción al experimentar los nuevos medios y tecnologías en contextos viejos y familiares; identificar como verdadera una imagen sin referente real a través del discurso mimético y del código; la posibilidad de corregir sobre lo que ya está hecho mediante el funcionamiento del "segundo obturador", etc.

Estas cuestiones ilustrarán cómo el escepticismo que rodea a la postfotografía, junto con el proceso creativo que ella posibilita, la convierte en el medio idóneo para reflexionar sobre cuestiones como representación y realidad. Concluyendo que la práctica postfotográfica es particularmente la imagen-acto propuesta por Roland Barthes.

ABSTRACT.

In the nineties starts talking about a postfotographic era in which the photographic paradigm as a model of realism overcome or not, hybrid images will be developed where the real and the virtual begin to mixed. Thus arises the concept of post-photography which will be referred to the photographic after "the death of photography". This is a remarkable change in the photographic field in which the processes and behaviors of digital technology have displaced, broken and subverted the adjudicated beliefs attributed to traditional photography. Freed from old issues, digital photography becomes a tool of high potential in the artistic field.

Using the same post-photographic strategies used by the media, 00000000X is an artistic proposal that, besides analyzing and denouncing certain iconic excesses that take place in our society, reclaims the double-edged sword in which digital photography has become. Placing special emphasis on the self-reflection that post-photography has on the medium itself.

Thus, the main objective of this research is to find a correlation between the images presented in the 00000000X project and the uses that post-photographic strategies make possible: the problem of not distinguishing between reality and fiction when experiencing new media and technologies in old and familiar contexts; identify as a true image without real referent through mimetic and code discourse; the possibility of correcting what is already done by the operation of the "second shutter", etc.

These issues will illustrate how the skepticism surrounding post-photography, together with the creative process it enables, makes it the ideal medium for reflection on issues such as representation and reality. Concluding that post-photographic practice is particularly the image-act proposed by Roland Barthes.

CONTENIDO.

1. INTRODUCCIÓN.

00000000X es un proyecto fotográfico que pretende provocar una reflexión sobre el sistema visual y los medios que los controlan. El trabajo, que está cimentado en la apariencia de realidad objetiva que presenta la fotografía para crear una ficción que nunca ha tenido lugar en la realidad, provoca la experimentación de la dicotomía¹ entre realidad y ficción que habita en la práctica fotográfica.

Lo que se pretende a través del marco conceptual del proyecto es, sobre todo, ahondar en los dispositivos desplegados por la práctica postfotográfica que ofrecen una autorreflexión sobre el propio medio. El contenido que muestran estas imágenes ha sido rigurosamente construido para que las nociones intrínsecas de la práctica postfotográfica dialoguen entre sí. Lo que permite ir profundizando en la arquitectura oculta de las imágenes digitales a medida que se agudiza nuestra percepción, posibilitando así diferentes capas de lectura. Sin embargo, veremos como la identificación e interpretación de algunos de los elementos que componen las imágenes se contradicen para desorientar al espectador en lo que parece ser un laberinto semiótico.

2. MARCO TEÓRICO PROCESUAL.

Para comprender todas estas cuestiones primeramente desentrañaremos brevemente cómo se originan las imágenes de este proyecto.

Para su construcción se ha partido de varias tomas fotográficas realizadas con una cámara analógica de placas. Los negativos obtenidos, donde el retrato mantiene su conexión con el referente, han sido sometidos al proceso de digitalización que mediante el escáner permite pasar de la fotografía analógica a la fotografía digital. Lo que finalmente posibilita su manipulación por ordenador para obtener unos nuevos retratos de extraña apariencia. Estos últimos ya no devuelven el reflejo de los referentes reales, es decir, las personas que fueron retratadas en la toma fotográfica no están representadas en la imagen final.

En este proyecto, a partir del proceso de escaneado, al pasar de la imagen objeto material al código binario, es cuando podremos comenzar hablar de cuestiones postfotográficas o de fotografía digital. Por lo general, hasta que la fotografía no comienza a ser manipulada, mantiene su calidad como huella de lo real, su *index*², ya que conserva el reflejo director del sujeto referente³. Será esta condición de *index* por lo que la fotografía fue considerada como una evidencia de lo real.

¹ Para Laura Bravo existe una clara "bipolarización entre la fotografía tradicional como estandarte de la verdad y la digital como medio que posibilita cualquier engaño". Laura Bravo, *Ficciones Certificadas: Invención y apariencia en la creación fotográfica 1975-2000*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2006, p.39.

² Los estudios semióticos efectuados en el campo fotográfico diseccionaban la fotografía en tres discursos diferentes. Philippe Dubois se refería a ellos como el discurso del *index*, del icono y del símbolo. También se refiere a ellos como huella, espejo y transformación de lo real. Charles Sanders Peirce, en cambio, hace la misma clasificación como orden del *index*, el icono y el símbolo. El primer discurso corresponde a la conexión física foto-mecánica sin intervención humana que tiene lugar durante su génesis ontológica. Sobre él se han cimentado las creencias y valores que han estigmatizado la fotografía bajo el dogma del realismo fotográfica. En el segundo discurso asienta su base en la mimesis entre la imagen y la realidad, es decir, la relación que se establece por la semejanza que posee la imagen

Sin embargo, una vez que las fotografías son procesadas y digitalizadas, gracias a las posibilidades sin límites que ofrecen los programas diseñados para la manipulación de la imagen digital, estas pueden perder toda referencialidad inicial. Siendo así viable la reconstrucción de una nueva imagen sin referente en lo real. Por lo que el discurso del índice, tan enraizado en la fotografía hasta la fecha, se desvanece. Esta nueva idea que trae consigo la práctica postfotográfica echa abajo todas las teorías cimentadas en la naturaleza de la génesis tecnológica de la fotografía, rompiendo así con las creencias más certeras que otorgaban a la fotografía su ineludible credibilidad como documento que alberga la verdad.

Y es en este contrapunto, en el que se rompe con el dogma del realismo fotográfico que estigmatizó a la fotografía durante más de un siglo, donde reside la importancia del proceso creativo de este proyecto. Donde el sujeto que muestra la imagen final no tiene correspondencia en el mundo real. Donde el modelo que posaba para la toma, el referente, desaparece de la fotografía.



0000002X. Proyecto 00000000X.

2.1. La dulce muerte del referente: el distanciamiento como nuevo espacio pictórico de reflexión.

Para que pueda suceder esto que denominaremos como la muerte del referente, es necesario un distanciamiento⁴ entre la huella luminosa y la imagen final. Esta diferencia temporal y espacial posibilita a la práctica postfotográfica desplegar un complejo dispositivo

con la realidad. Por último, el tercer discurso se basa en que la ilusión de lo real es producida por el análisis e interpretación de un código cultural. Philippe Dubois, *El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós, 2010.

³Esta relación entre la imagen y su objeto referente será el discurso que Roland Barthes elevaba por encima de los demás cuando testifica que la fotografía podía “mentir sobre el sentido de la cosa pero no sobre su existencia”. De ahí su celebre noema, “esto ha sido”. Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 151.

⁴Esta idea es mencionada con anterioridad por Philippe Dubois para referirse a la distancia espacio-temporal que habita entre la toma y la imagen final. También la percibe como una de las limitaciones con las que se encuentra el concepto del índice. Philippe Dubois, op. cit. Roland Barthes alude a ello de muchas maneras. En su celebre noéma “esto ha sido”, marca un distanciamiento entre lo que fue y no volverá a suceder. También lo expresa como el aquí de la imagen y el allí del referente. O de forma más poética cuando hace ilusión a ello como “el retorno de lo muerto”. “Lo muerto” corresponde al instante de la realidad que ya habiendo sido capturado no volverá a acontecerse. Roland Barthes, op. cit., p. 185.

que actúa como un segundo tiempo de procesado⁵ de la imagen fotográfica donde las posibilidades creativas se disparan. Este segundo procesamiento recoge las maniobras de retoque y manipulación, realizadas mediante programas de edición fotográfica por ordenador, que permiten que la imagen final no nos remita a una realidad pasada.

Sin el desarrollo que permite este dispositivo las imágenes del proyecto 00000000X no hubiesen podido ser concebidas, ya que para su creación necesitan de la asistencia por ordenador que permite corregir⁶ sobre lo que ya está inscrito como lo hace el pintor en su lienzo. Por ello, aunque se haya partido de una toma fotográfica, las posibilidades que ofrece la posproducción hace que el desarrollo de estas imágenes se parezcan más a los procesos de la pintura que a los de la fotografía analógica. La manera de trabajar estas imágenes viabiliza un nuevo espacio pictórico virtual que permite desarrollar un potencial artístico y creativo, sin limitaciones aparentes y con un amplio repertorio de posibilidades formales y conceptuales.

Debemos de dejar constancia de que este dispositivo no es una simple ejecución pragmática de apariencias técnicas y formales, sino que en sus procedimientos se recarga un potencial altamente crítico⁷. Cada elemento que ha sido transformado, desvanecido, adherido o suprimido de las imágenes que presenta el proyecto, tiene su razón de ser. La imagen ha sido construida minuciosamente para que cada elemento propuesto, desde la mota más pequeña de polvo hasta la totalidad de la imagen, pasando por la textura de la piel o sus lunares, proyecte una reflexión particular. Durante este proceso se replantean cuestiones como qué elementos tienen una presencia banal y cuáles son significativos, qué grado de realismo se les quiere otorgar a las imágenes, hasta qué punto se quiere desvelar o esconder su estructura interna, etc. Finalmente, todas estas decisiones aunarán en favor del mensaje que se quiere contar a través de la imagen construida.

2.1. La confusión como estrategia: el laberinto oculto de la semiótica fotográfica.

En el caso del proyecto 00000000X se ha optado por que las técnicas alegóricas de deconstrucción y recomposición modulen la imagen con un alto grado de realismo para que difícilmente pueda reconocerse el punto de sutura que miente. Es decir, las costuras de las imágenes se han difuminado para generar un repertorio visual, altamente manipulado, que disfrute de una semejanza extraordinaria con la realidad.

Que la semejanza -mímesis/icono- y familiaridad -código/símbolo- que desprenden estos simulacros faciales respecto a la realidad provoque interpretar que las imágenes son reflejo de unos sujetos retratados en la toma fotográfica, desplaza el discurso del index, tan abalado por la fotografía tradicional, por el discurso de la mímesis y el del código. Que una imagen se perciba con un efecto de ficción es debido a la asociación de ideas culturalmente generales, es decir, a la interpretación de la imagen a través de los códigos que nos llevan a una segunda lectura más imaginativa⁸. Por lo que podemos decir que la fotografía digital es ante todo una práctica en la que la semejanza y la interpretación de la imagen están por encima de si lo representado tiene existencia en lo real o no. Lo que conduce mayormente a interiorizar como real una ficción.

No obstante, como hemos mencionado al principio, este trabajo pretende superponer diferentes capas de lectura. Por lo que las fotografías conservan ciertos indicios que señalan que ha habido una posproducción en la que se ha manipulado la imagen; sin embargo, estos rastros serán tan sutiles que sólo quedarán expuestos a aquellos visionado realizados con detenimiento y minuciosidad. Por lo que si no se detecta las señales que indican la presencia de un artificio, las imágenes digitales son de tanto realismo formal que podrían confundirse con espejos de la realidad.

Este engaño que posibilita la práctica postfotográfica viene derivado de la rapidez con la que los dispositivos de la técnica digital han subvertido y desplazado la práctica fotográfica tradicional. Mientras que los medios de comunicación ya hacen uso de las nuevas técnicas digitales para transmitir una imagen adaptada a sus intereses, los espectadores todavía hoy en día no han adaptado su forma de percibir las imágenes a contextos digitales. Experimentar los nuevos medios y tecnologías en contextos viejos y familiares, acarrea la problemática de no distinguir entre realidad y ficción.

⁵José Luis Brea se refiere a ello como "segundo obturador", ya referido por Jeff Wall anteriormente. José Luis Brea, *El inconsciente óptico y el segundo obturador: La fotografía en la era de su computarización*. Obtenido el 05 de febrero del 2014: <http://laselecta.org/archivos/joseluisbrea/Elinconcianteoptico.pdf>

⁶Anuladas, raspadas, rectificadas, desvanecidas, descoloridas, reformadas, reparadas, arregladas...

⁷"[N]o se trata de "representar" la supuesta realidad, sino de poner en escena segmentos enunciativos que arrojen una duda sobre el orden de la representación establecido. (...) imágenes capaces de desvelar la arquitectura oculta de su organización -sus relaciones jerárquicas, de dominación (...) capaz de poner de manifiesto todo aquello que una economía interesada de la representación pretende mantener oculto". José Luis Brea, op. cit., p. 7.

⁸Como bien señala Joan Fontcuberta, "El falso realismo en su trabajo actúa como un espejo que ya no nos revela a nosotros mismos sino a nuestras invenciones". Joan Fontcuberta, *Elogio del vampiro*. En *El beso de Judas: Fotografía y Verdad* (pp. 35-52), Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 49.

Siendo así, el proyecto 00000000X quiere denunciar los excesos cometidos en nuestra cultura visual por el uso masivo de esta estrategia que todavía hoy en día posibilita la práctica postfotográfica. Para ello, hace uso de estos mismo dispositivos que, aprovechándose de los contextos antiguos cargados de códigos, valores y creencias, permiten hacer pasar una ficción por una representación de lo real. De esta manera el proyecto deja constancia de la existencia de esta estrategia y sus formas de articulación.

Para activar este mecanismo en el proyecto, ha hecho falta conservar en las imágenes finales, que han sido digitalmente manipuladas, elementos que las relacionase con la técnica tradicional. Por un lado, mantienen el marco característico que poseen los negativos utilizados en la cámara de placas analógica. Y por otro lado, las imágenes albergan otro vestigio más sutil que sólo podrá ser percibido en una examen más exhaustivo: los rastros de polvo que descuidadamente se adhieren a la película fotográfica. Imitando aquellos códigos característicos de la fotografía tradicional, provocamos que las imágenes puedan percibirse bajo el dogma del realismo fotográfico que conservaba la fotografía tradicional. No obstante, al ser meros retratos virtuales sin existencia en lo real, se pone en marcha una interpretación errónea que estimula el juego de realidad y ficción que posibilita la práctica fotográfica.

Además, el hecho de que las imágenes sean presentadas en paneles publicitarios acentúa esta confusión. Si bien es cierto que en algunos campos, la fe frente a la realidad fotográfica permanece intacta, en el campo artístico se ve disuelta por completo. Teniendo en cuenta que el arte posee un carácter crítico y reflexivo, es entendible que las fotografías mostradas en contextos artísticos susciten cuestionarse la realidad que ellas representan. Por lo que si las fotografías del proyecto 00000000X se mostrasen dentro del ámbito artístico, la mirada crítica bajo la que se examinarían junto con la extraña apariencia que estos retratos desprenden, provocaría que estas imágenes enseguida se interpretasen como artificios, y el juego ilusorio que genera pensar en la posible existencia de los sujetos rápidamente quedaría descompuesto. Para evitar esta circunstancia, las imágenes se han sacado del contexto artístico y son mostradas en los mismos medios sobre los que ellas reflexionan.

2.1. Conclusión general.

Siendo así, comprobamos como el proyecto 00000000X está pensado para que, durante la contemplación de las imágenes, el espectador ejerza valoraciones e interpretaciones que le lleven a fluctuar de un discurso a otro. De ahí la importancia que las imágenes contengan diferentes niveles de lectura; para que según se vaya profundizando en una capa u otra, según vayamos deteniendo nuestra atención en unos componentes de la imagen u en otros, predomine un discurso sobre otro. Lo que generará un laberinto engañoso de significados que necesita de la interpretación para que funcione el juego ilusorio.

Todo ello promueve que el proyecto finalmente argumente que la práctica postfotográfica despliega un dispositivo que estimula la confusión en la interpretación como estrategia. Determinando finalmente que la práctica postfotográfica es por excelencia la imagen-acto propuesta por Philippe Dubois. Una representación que lleva intrínsecas una serie de dispositivos que provocan que el acto fotográfico se configure además de en la creación de la imagen, en su recepción y en su contemplación.

3. 00000000X: UN POSICIONAMIENTO FRENTE A LOS CUERPOS DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.

Como hemos analizado, al igual que la fotografía en arte, la fotografía que muestran los medios de comunicación también contiene todas estas estrategias que posibilita la práctica postfotográfica, sobre todo la fotografía publicitaria. Estos medios se aprovechan de estos dispositivos para presentarnos las imágenes deformadas de unos cuerpos irreales. Lo que generan que el ideal de belleza que pasa a formar parte de nuestra memoria colectiva sea un cuerpo inalcanzable. Heredando estos arquetipos de representación como modelos de verdad, nos engañan para hacernos creer que nuestros cuerpos son imperfectos y necesitan los productos con los que ellos comercializan.

En respuesta a esta agresión, nacen los estudios corporales del proyecto artístico 00000000X que, haciendo uso de las mismas estrategias que la publicidad, pretenden hacer pasar una ficción por representación de lo real. Con ello se pretende reflexionar sobre si las imágenes de nuestra cultura visual tienen referencia en el mundo real o si la concepción del ideal cuerpo que tenemos es sólo un simulacro virtual.

La reconstrucción que engendra estos seres fantasmas sin existencia en lo real, es la metáfora de los cuerpos de nuestra sociedad: identidades desfiguradas y reconstruidas a la medida de los estereotipos ofrecidos por los medios de comunicación de masas.



0000003X. Proyecto 0000000X.

FUENTES REFERENCIALES.

BARTHES, Roland. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.

BRAVO, Laura. *Ficciones Certificadas: Invención y apariencia en la creación fotográfica 1975-2000*. Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno, 2006.

BREA, José Luis. *El inconsciente óptico y el segundo obturador: La fotografía en la era de su computarización* [en línea]. [Fecha de consulta: 05 de febrero del 2014]. Disponible en:
<http://laselecta.org/archivos/joseluisbrea/Elinconcienteoptico.pdf>

FONTCUBERTA, Joan. Elogio del vampiro. En *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997, pp. 35-52.

PHILIPPE, Dubois. *El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción*. 5ª ed. Barcelona: Paidós, 2010.

Angulo Alemán, Tanya.

Profesora de Educación visual · Universitat de València.

Departamento: Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal.

Dibujos en la pared.

Drawings on the wall.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Dibujos infantiles, escuela primaria, artes y educación, educación a través del arte.

KEY WORDS:

Childrens' drawings, primary school, art education, education through arts.

RESUMEN

Aprender a través del arte a lo largo de nuestra vida, pero sobre todo durante nuestra formación escolar, constituye un trayecto que nos configura: lleno de anécdotas, de experiencias estimulantes, de encuentros inolvidables o de azar. Con este trabajo pretendo indagar en un caso para estudiar diferentes miradas sobre el arte y sobre la escuela. Teniendo en cuenta el contexto académico transdisciplinar de este evento presento un breve estudio de caso abordado desde una perspectiva narrativa (Connelly y Clandinin, 1995). El objetivo principal de esta comunicación es propiciar reflexiones sobre posibilidades del arte en la educación escolar. Los ejes teóricos que sustentan este trabajo se sitúan tanto en el campo de las artes como en el de la educación artística. Me interesa articular diferentes percepciones y diferentes voces a través del registro fotográfico de las paredes de un aula, con especial atención hacia los dibujos realizados por estudiantes de una clase. Utilizo métodos visuales en la recogida de datos y métodos sociales para la colaboración con los sujetos participantes. Se trata de una investigación cualitativa para producir conocimiento situado según los campos de diferentes tradiciones académicas.

ABSTRACT

Learning through Arts along our life could be a definitive trip, especially during our schooling, when there is plenty of vibrant experiences, unforgettable moments and adventurous events. In this communication I hope to inquire different ways of seeing about Arts and the school into a concise case to study. I am reporting a brief study case focused from the narrative perspective (Connelly & Clandinin, 1995) considering this cross-disciplinary academic context. The main purpose it is to contribute to think about discovering how Art can improve scholar education. This work has been based on such theoretical references between Arts and Art Education fields. I wonder to bring together different understandings and voices through the photographic captures on the classroom walls, looking up the drawings made by children during their lessons. I have used visual methods to pick up data such as social methods to collaborating with participant persons. It is a qualitative research in order to deliver situated knowledge just as different academic heritages.

CONTENIDO.

COSAS QUE VIENEN AL CASO ACERCA DE LOS DIBUJOS INFANTILES.

Empecé el año con las tutorías de los estudiantes de prácticas de tercero después de la epifanía navideña. Decidí que primero visitaría a la única estudiante que tenía en un colegio de Valencia, ya que los siete restantes estaban repartidos entre Xàtiva y Bétera. El colegio estaba ubicado en una calle muy concurrida por la que años atrás, cuando fui estudiante de doctorado, pasaba yendo y volviendo cada día. Nunca me imaginé que allí hubiera una escuela. Atravesé la puerta junto con los niños y niñas que entraban a clase con sus mochilas a las 9 de la mañana. Antes de encontrar a María, que ya me esperaba, pude leer en un mural que el colegio había celebrado su cincuenta aniversario en 2015. María me presentó a su mentora, Inma, quien me comentó: “el centro ha perdido matrícula y en infantil estamos pasando de dos grupos a tener sólo un grupo por nivel”. También me dice que muy pronto el colegio se trasladará a un edificio de nueva construcción.

Observé que entraban en clase de forma muy ordenada, era un grupo de primero de primaria. Me llamó la atención que, aunque eran pequeños, al menos tres niños llevaban gafas graduadas. Las niñas iban muy bien peinadas: con coletas y trenzas para que el pelo rizado se mantuviera en su sitio. Me acordé de mí misma peinada así durante muchos años. La clase era numerosa: vint i quatre i cap família és d'ací, és el grup en castellà – me había comentado María anteriormente.

Es un grupo difícil – me dijo Inma - confirmando las observaciones iniciales hechas por María: el nivell de la classe no és massa bo perquè hi ha xiquets que no saben llegir i hi ha casos que no han anat a escola en infantil. Las paredes de la clase, y también las del pasillo antes de entrar, estaban llenas de dibujos. Más tarde, cuando Inma me pudo dedicar un poco de su tiempo para hablar, le pregunté por los dibujos. “Son de mi clase, todos dibujan de maravilla”. Entonces Inma me comentó que al empezar el curso estaba muy preocupada por las dificultades que entrañaba el grupo pero que cuando vio sus dibujos sintió que podía entenderlos mejor.



Figura 1. Fotografía de dibujos de alumnos y alumnas de primero de primaria. ¹

Los adultos reconocemos claramente un dibujo infantil. A veces nos llama la atención cómo están realizados y otras veces lo que encontramos en ellos. Las formas de utilizar el espacio, las proporciones de las figuras, las palabras o títulos forman parte de lo que identificamos como *estilo infantil*. Los dibujos infantiles suelen ser muy diferentes entre sí dependiendo de la edad, de las características de cada niño o niña y de las circunstancias en que han sido realizados.

Los primeros trazos o signos pueden pasar desapercibidos para muchos adultos porque no suelen ser realizados sobre papel sino con materiales de oportunidad: agua o papilla derramada, vaho, excrementos, arena, tierra, etc. Cuando aun no son capaces de sujetar un lápiz o un rotulador, muchos niños y niñas ya han descubierto el gesto gráfico por puro placer sensorial (Kellogg, 1969) ². Aunque los primeros trazos despiertan nuestra curiosidad, raramente les dedicamos verdadera atención, o al menos hasta que somos capaces de

¹ Las fotos han sido tomadas por mí contando con la aprobación del centro educativo.

² Kellogg, R. (1969). *Analyzing Children's Art*. Palo Alto, California: Mayfield Publishing Company. (Primera edición)

relacionarlos con nuestros propios esquemas adultos. Según Rhoda Kellogg (1987) nuestra tendencia a poner etiquetas figurativas revela indiferencia o rechazo hacia los primeros esquemas gráficos infantiles los cuales se manifiestan en forma de garabatos.

Encuentro difícil convencer a los adultos de que los primeros dibujos figurativos del niño no se basan principalmente en observaciones de los objetos y de las personas de su entorno. [...] Otra causa de la actitud habitual de los adultos respecto al arte infantil es el recuerdo, vago o nítido, del rechazo de sus propios garabatos infantiles. [...] A menudo el niño fomenta esta actitud y cataloga sus garabatos como personas y cosas [...] Él sabe que no se trata de *gestalts* figurativos [...] pero acepta la tolerancia de los adultos hacia sus títulos como una incongruencia de la mente de los adultos. (Kellogg, 1987: 108-109)

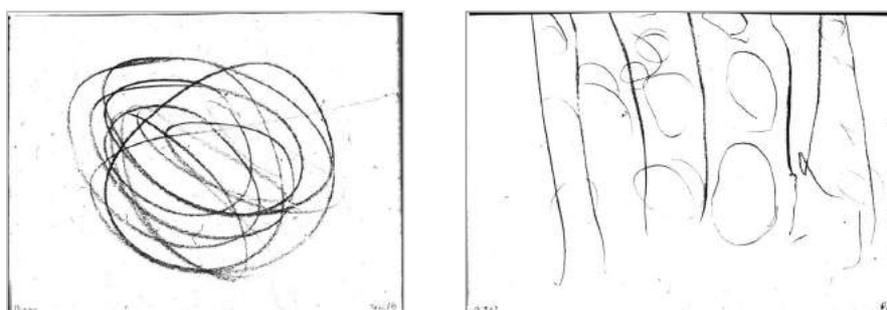


Figura 2. Garabatos básicos (izquierda) y formas incipientes (derecha). Imágenes del archivo *Early pictures*: Roda Kellogg, 1967.

En torno al dibujo infantil gira una parte significativa de la investigación en el campo de la educación artística. Históricamente, el término *dibujo infantil* ha servido para referirse, en general, a lo que producen los niños y las niñas desde sus primeros trazos hasta la adolescencia (Lowenfeld y Brittain, 1973; Read, 1982; Vigotsky, 1982). Sin embargo, actualmente la premisa más aceptada es que aquello realizado por niños o niñas ha de ser comprendido como *un* dibujo (Marín, 2000).

Saber que los dibujos infantiles constituyen un campo de estudios resulta relevante sobre todo en la formación inicial de maestros /as, pero también para cualquier persona que de pronto se detenga a recordarse a sí misma dibujando durante su infancia. También es relevante para quienes hemos visto dibujar a nuestros hijos /as u otros niños /as desde la posición de adultos cercanos. ¿Cómo vemos, de adultos, los dibujos infantiles? En el ámbito de la formación artística no es frecuente estudiar los dibujos infantiles. Sin embargo, reconocidos artistas del siglo XX como Pablo Picasso y Antonio Saura han tenido palabras de admiración hacia las creaciones infantiles:

“cuando tenía su edad yo podía dibujar como Rafael pero me llevó toda una vida aprender a dibujar como ellos” (Penrose, 1958: 275; citado por Marín, 2003: 56). [...] Envidiable frescura: a la luz del automatismo y de espontaneidad, en la búsqueda del paraíso perdido, algunos artistas, entre los cuales me cuento, permanecen fascinados frente al universo de hermosos latigazos plásticos que surgen de manos infantiles, impresionados por su conmovedora y decidida transposición de la realidad, por la libertad y efectividad en el empleo de los medios que se les ofrece. (Saura, 1996: 110; citado por Marín, 2003: 56)



Figura 3. Ejemplo de obras contemporáneas que podemos enmarcar en una estética que remite al dibujo infantil. A la izquierda: *Hombre cayendo*. Pablo Picasso, 1937; a la derecha: *Retrato Imaginario*. Antonio Saura, 1962.

Kelloggs (1987) se muestra muy crítica con la visión un tanto paternalista que a veces tenemos sobre las capacidades infantiles. No obstante, buena parte de las investigaciones sobre el dibujo infantil a lo largo del siglo XX han concluido con caracterizaciones de los dibujos en función de determinadas etapas de desarrollo gráfico, intelectual o psicológico. Por ejemplo, el análisis de Kellogg se centra en el estudio de dibujos producidos por niños y niñas entre los dos y los siete años. En cambio, la catalogación por etapas realizada por Víctor Lowenfeld (1973) ha sido la que más influencia ha ejercido tanto en el contexto de la educación formal como en la formación de profesorado. En su obra *Creative and mental growth* (Lowenfeld y Brittain, 1973) analiza las creaciones infantiles atendiendo a las habilidades formales y expresivas que los niños y niñas desarrollan según la edad. Todo esto empezó a buscar su sitio dentro de mi bagaje desde que llegué a una facultad de magisterio a impartir asignaturas de educación plástica y visual. El conocimiento artístico en contextos de formación de profesorado requiere una mediación muy diferente en cuanto a propósitos y aprendizajes que la que hemos vivido en nuestra formación dentro de las Bellas Artes.

Algunos autores diferencian claramente el dibujo infantil denominado espontáneo o arte infantil (Kellogg, 1987; Lowenfeld y Brittain, 1973; Read, 1982) de otras actividades gráficas que tienen lugar en el contexto escolar. Sin embargo, si bien las diferencias entre el dibujo infantil espontáneo y los dibujos realizados en la escuela pueden resultar evidentes y axiomáticas, en la actualidad nos enfrentamos a problemas que sitúan esta polaridad en un segundo plano.

La relevancia de la educación artística se argumenta sobre la base de que la expresión plástica impulsa el desarrollo intelectual, emotivo y creativo de los niños y niñas posibilitando los procesos de simbolización, expresión y creatividad (Acaso, 2000). El papel del adulto y en particular del profesorado es potenciar las experiencias seleccionando conscientemente materiales, técnicas y procedimientos adecuados según la edad o etapa de desarrollo (Lowenfeld, 1973).

En nuestro contexto educativo es frecuente ofrecer materiales de expresión plástica en la escuela infantil de primer ciclo – entre 0 y 3 años. Sin embargo, también es necesario reflexionar críticamente sobre el tipo de experiencias que posibilitan los materiales. A medida que los niños y niñas van creciendo y *avanzan* por el sistema educativo, van perdiendo oportunidades de dibujar o de experimentar con materiales expresivos en la escuela. En el segundo ciclo de educación infantil es frecuentes la realización de objetos y de murales colectivos. Lo más difícil es escapar de las manualidades expresivas (Acaso, 2009); es decir, dejar de preocuparse porque el resultado sea estandarizado y previsible, que resulte ideal como decoración de aula y que le guste a los padres.

La lectoescritura y el aprendizaje numérico se inician cada vez más pronto y ocupan cada vez más tiempo en la etapa de primaria. Por contraste, los lenguajes artísticos y la educación visual reciben poca atención en el desarrollo curricular. En el peor de los casos, la actividad de dibujar está presente pero se dirige al desarrollo de la motricidad para la escritura o a la reproducción de esquemas de representación que responden más a las expectativas adultas que a las necesidades infantiles.



Figura 4. Muestra de recursos educativos editados para la educación plástica en las etapas de Educación Infantil: *Mis dibujos* y Educación Primaria: *Educación Artística. Plástica 1º. Proyecto «Descubro»*.

Identificar este problema, tanto en la escuela como en la formación universitaria de profesorado, es fundamental pero no es todo. También es importante reconocer y visibilizar la creatividad del profesorado y su saber hacer. Sólo se puede cambiar una práctica desde la propia práctica. “Si es cierto que la práctica profesional tiene al menos tanto que ver con el hallazgo del problema como con la solución del problema encontrado, también es cierto que el establecimiento del problema es una actividad profesional reconocida” (Schön, 1998: 29).

Las paredes de la escuela me dicen mucho de lo que allí sucede cada vez que visito a los estudiantes durante sus prácticas; de igual manera que la letra de un niño o de una niña podría resultar un signo elocuente para quien sepa interpretarlo. La forma en que se ocupan los muros puede devenir una forma de práctica pedagógica democrática. Teniendo en cuenta que poco se puede mejorar en la configuración espacial o en el estado de conservación del edificio, adueñarse de las paredes puede ser una práctica de resistencia.

¿QUÉ PASA EN LAS PAREDES DE LA ESCUELA?

Un estudio sobre las paredes de la escuela revela cuántos elementos es posible encontrar – “hojas de árboles secas en otoño, flores de papel en primavera, veinticinco dibujos exactamente iguales, veinticinco dibujos todos distintos [...] menú del comedor, carteles con reglas ortográficas...” (Augustonowsky, 2003: 40) - y articular este cadáver exquisito puede ser vivido como una aventura pedagógica.



Figura 5. Fotografías de las paredes cubiertas de dibujos: dibujo de árboles y hoja de un árbol; mural donde está el dibujo junto con otros y murales en la puerta del aula, en el enmarcado y en el zócalo de la pared.

Partiendo de una entrevista con Inma documenté las paredes del aula y su exterior evidenciando la relación estrecha entre las cosas que han estado haciendo en clase y el significado que han tenido para el grupo. En este sentido, los datos visuales son parte del despliegue del trabajo de campo y están generados como parte de una aproximación etnográfica (Banks, 2010) y de la articulación de un relato construido desde la implicación con el contexto escolar (Angrosino, 2012).

Por otra parte, quisiera llamar la atención sobre la relación que observo entre el transcurso de los meses, del tiempo acontecido, y la ocupación gradual de las paredes con dibujos realizados como trabajo escolar. La relación dentro – fuera revela continuidad en lugar de contraste. El resto del pasillo también está cubierto de murales por lo que intuyo que la relación pueda ser similar con respecto al trabajo de las maestras-vecinas.

En último lugar, encuentro muy sugestivo cómo el trabajo de composición que lleva a cabo la maestra en base al trabajo de sus alumnos consigue realzar todo el sentido de los dibujos pero sin decantarse hacia lo decorativo ni someterlos a la uniformidad.

LO QUE VIENE LLEGANDO.

Trascendiendo el análisis psicopedagógico o estético de los dibujos infantiles, las paredes se vuelven activas cuando son el soporte de la actividad de la clase y funcionan como referentes tanto para la maestra como para los y las estudiantes. Dado que el contenido expuesto en las paredes son dibujos infantiles, es inevitable que el tema reaparezca como un *boomerang*.

Finalmente, me gustaría agradecer personalmente y por su nombre la generosa contribución de Inma Herraiz y de sus 24 maravillosos alumnos; así como también a Vicent Pascual, director del centro y a María Picó, estudiante del Grado en Maestra en Educación Primaria en la Universitat de València, quien me sirvió de primer enlace. En esta ocasión he decidido no relevar datos identificativos del centro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ACASO, M. (2009). "Manualidades expresivas. Propuestas para antes del derrumbe". En *La educación artística no son manualidades*. Madrid: Catarata; p. 90-170.

(2000) "Simbolización, expresión y creatividad: tres propuestas sobre la necesidad de desarrollar la expresión plástica infantil. *Arte, individuo y sociedad*, nº 12, p. 41 - 57.

ANGROSINO, M. (2012). *Etnografía y observación participante en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

AUGUSTUNOWSKY, G. (2003). "Las paredes del aula. Un estudio del espacio dispuesto por docentes y alumnos en la escuela primaria". *Arte, individuo y sociedad*, 15; p. 39-59.

BANKS, M (2010). *Los datos visuales en la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

CONNELLY, M. y CLANDININ, J. (1995). «Relatos de experiencia e investigación narrativa». En LARROSA, J. et al. *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación*. Barcelona: Laertes; pp.11-59.

EQUIPO IQUI (2017). *Libros para la Educación plástica. Proyecto «Descubro»*. Último acceso el 24/03/2017; desde <http://www.meduco.org/iqi/libro1/index1.htm>

KELLOGG, R. (1987). *Análisis de la expresión plástica del preescolar*. Madrid: Cincel.

- (1969) *Child Art Collection*. Último acceso el 20/03/2017; desde www.early-pictures.ch

MARÍN, R. (2003). «Aprender a dibujar para aprender a vivir». En *Didáctica de la educación artística*. Madrid: Pearson; pp. 4-46.

- (2000). «Investigación y dibujo infantil: el dibujo infantil es un dibujo», en HERNÁNDEZ-BELLVER, M. y SÁNCHEZ-MÉNDEZ, M. (coord.). *Educación artística y arte infantil*. Madrid, Fundamentos.

- (1988). «El dibujo infantil: tendencias y problemas en la investigación sobre la expresión plástica de los escolares». *Arte, Individuo y Sociedad*; 1, p. 5-29.

PICASSO, P. (1937). «Hombre cayendo». *Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Último acceso el 20/03/2017; desde <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/hombre-cayendo-dibujo-preparatorio-guernica>

READ, H. (1982). *La educación por el arte*. Barcelona: Paidós. (Primera edición: *Education through art*, 1954)

SANTILLANA (2017). *Mis dibujos 1*. Último acceso el 24/03/2017; desde <http://www.santillana.es/es/w/catalogo#material=20018669&>

SAURA, A. (1962). «Retrato imaginario de Brigitte Bardot». *Bellas Artes*. Último acceso el 20/03/2017; desde <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7994>

VIGOTSKY, L.S (1982). *La imaginación y el arte en la infancia : ensayo psicológico*. Madrid: Akal.

Ansio Martínez, Tania.

Doctoranda en Arte: Producción e Investigación. Universidad Politécnica de Valencia.

La deriva gráfica con el grabado a la deriva.

Contemporary graphic art drift with the drifting engraving.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Investigación gráfica, gráfica contemporánea, grabado experimental, deriva gráfica.

KEY WORDS:

Graphic Research, contemporary graphic art, experimental printmaking, drifting engraving.

RESUMEN.

El artista gráfico trasmedia desde las diversas fases constitutivas del grabado: matriz, estampación e intervención sobre la estampación, hacia la fusión e integración de todas las artes. Continúa así la deriva, comenzada ya el siglo pasado, en la que el espíritu de la gráfica trasciende lo ortodoxo, transitando lo heterodoxo, en busca de su espacio en el arte como un medio de creación contemporáneo.

Si codificar significa repensar los códigos, los múltiples formatos gráficos, establecidos o de nueva aparición, y encontrar el modo de relacionarlos, la investigación se desprende no sólo desde un punto de vista formal sino semántico o poético, dentro de esta disciplina en constante fuga, y donde no es fácil ni siquiera reconocer hasta qué punto está implosionando o expandiéndose, y donde muchas veces (si esto fuera necesario o pertinente) es difícil discernir los límites del mismo término grabado. Esta gráfica fugada contemporánea posee una deriva entre la producción y la reflexión, en la convergencia entre tradición e innovación.

La investigación permite analizar las posibilidades de la gráfica para ocupar nuevos espacios y medios que posibilitan al espectador relacionarse con la obra en su totalidad háptica, con la renovación de los formatos expositivos y de las instalaciones.

Un profundo ejercicio crítico dentro de la investigación en Arte lleva a encontrar y relacionar el conocimiento personal con el enfoque global. Por eso otra línea de investigación son los centros de formación que considero están mostrando una vocación trasgresora de los límites académicos aceptados históricamente, para conectar el ámbito académico con el social y el investigador con el productor.

Recabar la información del estado de la cuestión en los espacios y la docencia actual nos permitirá aportar a la sociedad un mapa de la realidad social y formativa que podemos encontrar actualmente en esta deriva gráfica.

ABSTRACT.

The graphic artist transmoves from the different constitutive stages of the printmaking –matrix, printing and intervention over the printing– towards de fusion and integration of all the arts. In this way, the drift, which already started last century, goes on; in it, the spirit of graphic art goes beyond the orthodox fact, passing through the unorthodox one, searching for its own place in art as a contemporary means of creation.

If recoding means to rethink the codes, the numerous graphic formats, the established ones or those newly birth, and finding the way of connecting them, the research becomes deduced not only from a formal point of view, but also from a semantic or a poetic one, within this discipline in continuous escape, where it is not easy even to realise to what extent it is imploding or expanding, and where it is often difficult –if this was necessary or relevant– to distinguish the limits of the very engraved element itself. This contemporary escaped graphic art owns a drift between the production and the reflection, in the convergence between tradition and innovation.

Researching allows us to analyse the possibilities of graphic art to take up new spaces and means which enable the spectator to connect with the work in its haptic entirety, with the renovation of the exhibition formats and facilities.

A deep critical exercise within the research in Arts leads us to find and connect the personal knowledge with the global point of view. That is why another researching line is that of the educational centres, which I consider to be showing a vocation to transgress the historically accepted academic limits in order to connect the academic field with the social one and the researcher with the producer.

Collecting information about the matter state in the current spaces and teaching will allow us to bring to society a map of social and formative reality which we can find at present in this graphic art drift.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

Hace unos 6 años en los estudios de Licenciatura de la Facultat de Belles Arts de Valencia, descubrí los procesos del grabado y me enamoré del medio. También escuché por primera vez el término Gráfica Expandida, sin comprender exactamente a qué se refería ni qué abarcaba, aunque entendí que supone un proceso vivo de experimentación, que enarbola la transversalidad y el reconocimiento del lenguaje gráfico como un medio de creación y de comunicación.

Desde el mundo de la escultura, del que yo provengo, había leído los escritos de Rosalind Kraus (1985) y de Maderuelo (1994) por lo que nociones como *Escultura de campo Expandido* y *Pérdida del pedestal*, asimilado a la pérdida de las nociones clásicamente aceptadas, no me eran desconocidas.¹

Supuse así que este proceso aplicado al grabado sería algo similar, y que, conforme fuera aumentando mi conocimiento del medio, podría igualmente ir ampliando y comprendiendo los conceptos.

Pero en el mundo de la gráfica esto no es así. Teoría y praxis no van parejas. Existe un desajuste entre la experiencia local (del taller, de los centros de formación, de las innovaciones que realizan los grabadores de forma independiente y disgregada...) y el desarrollo, prácticamente inabarcable, de la gráfica en su globalidad de manifestaciones. No podemos olvidar que el grabado se ha enriquecido constantemente de la investigación de los artistas, que han ido experimentando y asimilando nuevas técnicas. Coincidimos con Martínez Moro (1998) en que el grabado “no puede pertenecer al sistema de las verdades últimas y definitivas, sino al del ensayo, la experimentación y la posibilidad”.

En nuestra sociedad y con los medios actuales, eso supone un cambio de paradigma, una inmediatez en la globalización que hace que el trabajo en el terreno local se disgregue, permanezca muchas veces con pequeñas redes relacionales, por lo que el artista, en tanto que investigador, debe abrirse a cuanto le rodea, trascender lo ortodoxo, transitar lo heterodoxo y buscar su espacio en el arte contemporáneo, repensar los códigos para recorrer ese camino bidimensional que circula desde lo local a lo global.

DESARROLLO.

Desde los años 60 se están renovando conceptualmente los discursos gráficos. Esto es posible por la transversalidad de la investigación de múltiples artistas que trabajan desde la transferencia técnica entre disciplinas y el mestizaje de medios, en expansión de conceptos, materiales, procesos y procedimientos.

En cuanto a su relación con la cultura y la repercusión social que supone la gráfica, por su posibilidad de creación y difusión de imágenes, los tradicionales medios de estampación y los nuevos medios de impresión y reproducción, favorecen su interacción con otras disciplinas y su expansión.

No hay más que ver la multitud de Foros, Encuentros, Congresos, que pretenden dar una *normatividad* a estas manifestaciones de difícil catalogación, en las que se busca muchas veces crear una pieza única, más que su posible reproducción. Así se está hablando de la *gráfica virtual*, la *gráfica expandida*, la *gráfica intangible*, el *arte múltiple*, la *obra gráfica seriable*, la *gráfica radicante*...

Muchos de estos conceptos fueron recogidos en las *Actas del Primer Foro de Arte Múltiple*ⁱⁱ celebrado en 2011 en Madrid simultáneo a *Estampa, Feria Internacional de Arte Múltiple Contemporáneo*. A través de las distintas ponencias se hace un repaso exhaustivo de las preocupaciones de los artistas investigadores en torno al tema de la reproductibilidad técnica; la normalización o no del grabado; de su aceptación o no dentro de unos límites; y de la ruptura de éstos y de la interdisciplinariedad que esta disciplina permite.

Distintas Escuelas de Arte, Universidades, Centros de Investigación, Equipos y Talleres por todo el mundo, están trabajando con este concepto desde la idea del hecho gráfico como medio de expresión y la conceptualización de original y múltiple como valores identificativos de la obra gráfica, atendiendo a la interacción existente entre las diferentes disciplinas artísticas. Esta investigación requiere un análisis profundo del carácter específico del grabado, desde su ubicación histórica en el mundo del Arte, con amplitud de miras. Trabas para esta renovación surgen desde este mismo campo, en posiciones academicistas que intentan reivindicar como grabado únicamente aquel que responde a los estrictos criterios normativos que cimentaron su valor durante años. Ahora no pueden representar la realidad del arte actual que vive una renovación y expansión en la que, como hizo Maderuelo en la escultura, quizás hay que negar alguno de sus fundamentos primarios.

Una visión reduccionista del grabado busca su valoración desde sus propios parámetros específicos y concretos, es decir, “*desde sí mismo*”,ⁱⁱⁱ con sus normas consensuadas y asumidas por artistas y público, considerando sólo su función reproductiva. Porque, a pesar de estar “*permanentemente a la vanguardia de los desarrollos tecnológicos y formar parte indiscutible de la industria de la imagería social*”,^{iv} durante décadas ha permanecido en los límites del espacio del arte, como dice Concha García Sánchez.

Aunque la investigación gráfica es generalizada, me interesa analizar cómo algunas Universidades y Escuelas de Grabado en España (Valencia, Barcelona, Salamanca, Madrid, Cantabria, País Vasco, Vigo) y América latina (Argentina y México), de amplia tradición gráfica, están investigando y experimentando distintas incursiones en la distensión de los límites de la gráfica, para realizar un análisis formal y semántico, dentro de esta disciplina en constante fuga. La gráfica contemporánea posee una deriva entre la producción y la reflexión, en la convergencia entre tradición e innovación, sobre la que se ha escrito y discutido ya mucho, pero que no cesa de evolucionar y manifestarse multimodalmente.

TRANSMEDIA Y EVOLUCIÓN.

La mentalidad de nuestro tiempo, y el arte como producto de éste, está marcada por la codificación: de conocimientos, de comunicaciones, de medios y lenguajes, de relaciones intertextuales, de técnicas o de operaciones.

Ya en 1855, el crítico de arte Théophile Thoré hablaba del advenimiento de una sociedad y un arte nuevo que traía la universalidad viendo que: “*(...) un telégrafo invisible transmite instantáneamente los sucesos e ideas de un extremo al otro del globo, los pueblos abren sus fronteras y una nueva generación viaja, aprende lenguas, estudia otras culturas. La humanidad está en trance de constituirse y cobrar conciencia de sí.*” Esta construcción enriquece la investigación y experimentación.^v

El análisis sociológico que realizó hace ya unos años Omar Calabrese (1987) en *La Era Neobarroca*, de los cruces entre lo que denomina alta y baja cultura, afecta a la forma en que son aceptados y compartidos los códigos, pues plantea que estos entrecruzamientos van desde la ciencia a los medios de comunicación, de la literatura a la filosofía y del arte a los comportamientos cotidianos. Porque de lo que se trata es de un profundo cambio en la estética de la vida contemporánea por la simbiosis entre el arte y la comunicación de masas, relacionando los comportamientos locales con la esfera global. El arte se transforma mientras transforma los códigos de los distintos medios en que es empleado.

La gráfica como medio de creación con autonomía propia conjuga los sistemas de creación tradicionales, las herramientas tecnológicas, visuales y audiovisuales, y los recursos de otras disciplinas. La información se distribuye con los medios de comunicación de masas a una velocidad vertiginosa, y el conocimiento circula de forma masiva y se nutre de las relaciones entre personas y máquinas de manera enriquecedora.

Observamos el grabado como un *sistema*, con capacidad de transformación de una multitud de elementos: ideación, matriz, estampa, estampación o transferencia a un soporte, serie, repetición, acabado, postproducción.

López Izquierdo (2006) identifica las *fases de elaboración de la matriz, fases que constituyen la estampación y fases de intervención directa sobre la estampación*. Cualquiera de ellas puede expandirse y multiplicar su valor fácilmente.

En el libro de Mínguez (2012) *Gráfica contemporánea. Del elogio de la materia a la gráfica intangible* encontramos un abanico de ejemplos de artistas en su multiplicidad.

La investigación y experimentación evoluciona desde su capacidad de relación con otros medios. Natalia Matewecki, en su artículo *Hibridaciones visibles e invisibles en arte y medios*, dice: “Si bien el concepto de hibridación no es nuevo, se retoma en la contemporaneidad debido a la pluralidad de voces que dialogan simultáneamente en una obra artística, un texto literario, un desarrollo científico o un medio de comunicación.”^{vi}

Las posibilidades de la gráfica como medio de comunicación y su evidente transversalidad con lo público, genera actividad en aspectos relativos a la repercusión social desde el ámbito de creación y difusión de imágenes, con tecnologías tradicionales o nuevos sistemas de impresión; a través de procesos alternativos y con la facilidad para ocupar nuevos espacios y medios, que posibilitan al espectador interactuar con la obra en su totalidad háptica; con la renovación de los formatos expositivos, su participación en instalaciones o las nuevas estrategias de gestión gráfica que permiten los libros de artista o edición combinada de arte.

Aunque la diversidad pueda parecer una pérdida de los límites históricamente reconocidos del Grabado desde su concepción más tradicionalista, paradójicamente, es lo que permite ampliar su concepto. Le acerca a la realidad múltiple de los artistas que están creando actualmente su obra sustentados en la mezcla aleatoria de ideas o procedimientos, transmitiendo nuevos modos mixtos de trabajar desde distintas perspectivas, o investigando las fronteras de una disciplina que desde sus posibilidades reproductivas o reproductibles, responde a la realidad actual.

La gráfica siempre ha sido un terreno conceptualmente experimental y de investigación. Históricamente ha heredado los importantes avances técnicos del mundo industrial, apropiándolos a su quehacer artístico y aplicándolos creativamente, como sucedió con la imprenta, la litografía, la serigrafía, la estampación digital, etcétera. Técnicas que surgieron como una potencialidad, son integradas con toda su riqueza. Lo que en su momento supuso una revolución, se asimila como una herramienta más de trabajo.

Somos artistas que vivimos nuestro tiempo y aprovechamos todo lo que nos ofrece el cambio en el modo de hacer las imágenes. De hecho, dice Vanesa Gallardo Fernández que, como creadores: “No debemos despreciar el progreso, sino unirnos al mismo para enriquecer nuestro proceso creativo.”^{vii} Hoy, comenta, se produce un cambio en nuestra forma de mirar, estamos inmersos en una realidad visual en que la vista llega antes que las palabras; y esto altera el modo de hacer las imágenes y disuelve los límites entre las disciplinas artísticas. Los códigos evolucionan y el artista se sirve de ello.

DESDE EL ORDENADOR HASTA EL INFINITO.

Al hablar de la variación en la gráfica, no olvidamos los medios de producción de imágenes de naturaleza digital, que comparten características con los medios tradicionales. Ya en el constructivismo ruso fotomontadores como Rodchenko o El Lissitzky, hablaban de Poligrafía para definir sus creaciones pseudo-fotográficas, fusión entre fotografía, collage, diseño y tipografía, con impresión fotomecánica.

Jaime Munáriz habla de las posibilidades que ofrece el arte digital en la creación de “*variaciones, mutaciones, mezclas y superposiciones*.”^{viii} Lo visual y lo audiovisual interrelacionados, sacando partido de la multiplicidad del medio.

El mundo digital amplía de tal manera el abanico de recursos que, como comenta Bernat, todo parece complicarse con los medios informáticos para la creación: “*Las prensas offset, las máquinas de fotocopiar, los trazados por ordenador, las matrices intangibles, incluso las redes sociales como matriz seducen cada vez más a los creadores dotando de ubicuidad y atemporalidad muchas creaciones. Hoy en día, gracias a esa inmaterialidad y reproductibilidad virtual, cada visionado es un ejemplar más.*”^{ix}

Manovich define la mezcla de medios gráficos que conforman un metamedium. “*Lo que se remixa hoy no es sólo el contenido de los diferentes medios, sino fundamentalmente sus técnicas, sus métodos de trabajo y las formas de representación y de expresión. Unidos por el entorno común del software, el cine, la animación, la animación por computadora, los efectos especiales, el diseño gráfico y las tipografías han llegado a formar un nuevo metamedium (metamedio). Una obra producida en este nuevo metamedio puede usar todas las técnicas, o cualquier subconjunto de ellas, cuando antes, pertenecían exclusivamente a cada uno de esos medios.*”

Con Brea (2006) compartimos la idea de un cambio en la forma de abordaje de las prácticas de producción de significado y su propuesta de fusión entre disciplinas: “*Se trata en ello de moverse a ritmo de n+1, poniendo a prueba cada acoplamiento, cada ensamblaje, cada agregación posible. No de descartar nada, no de negar nada, sino de asegurar el máximo de riqueza y densidad conceptual en la mirada analítica que escruta y valora*”

Aunque hoy nos parezca natural, no hace ni 20 años de la primera exposición en España (1998) de *La Estampa Digital* en la Calcografía Nacional, que englobó propuestas generadas por medios digitales y nuevas técnicas de impresión. Gómez Isla contaba: “*En aquel*

*momento, tuvimos la sensación de estar asistiendo a un mestizaje singular entre disciplinas hasta entonces irreconciliables. Sin embargo, en esta muestra convivían sin aparentes conflictos medios tan dispares como el grabado tradicional, la infografía, la fotografía o incluso la propia escultura generada por ordenador.”**

INVESTIGACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN PROPIA.

Llevo varios años intentando comprender el alcance de esta forma amplia de reconocer la gráfica que se encuentra en un momento de incesante fluctuación, donde los parámetros varían constantemente y la dispersión global es inmensa. Pues frente a los sectores más conservadores, en otros se relega el valor artesanal y se aborda de muy distinta forma las prácticas de producción de significados y de distribución masiva.

Encontrar bibliografía sobre técnicas tradicionales es sencillo y abundante. Pero cuando se intenta analizar otras formas de entender el grabado desde un concepto más global, es cuando realmente viene la dificultad.

A la par, quiero investigar cómo se está experimentando en las asignaturas gráficas desde distintos ámbitos educativos, por ser lugares que están mostrando una vocación trasgresora. Analizar cómo se relaciona la enseñanza en arte con la realidad que luego van a encontrar los alumnos al enfrentarse al mundo real y si están facilitando conectar el ámbito académico con el social y el investigador con el productor.

He mostrado un recorrido por los planteamientos teóricos y prácticos del camino que llevo realizado en mi investigación doctoral y espero que la misma tenga un desarrollo posterior de vinculación de este conocimiento en una red de artistas y centros con un reconocimiento de intereses mutuos.

Simultáneamente estoy realizando una experimentación propia. Al profundizar en los conceptos, se despierta mi interés por ampliar la experimentación a muchas de las cosas que investigo. Trabajo con variación de los conceptos gráficos en distintas etapas de la producción gráfica (variación de matriz, soporte e intervención). Estoy estudiando para su registro una técnica que he denominado: *Encapsulado de grabado calcográfico en polietileno termofundido*, en la que participa material plástico de reciclaje como soporte alternativo, dotando de juegos de transparencias y una cualidad vitral a la estampa así obtenida. Es un proceso innovador que, frente a la estampa en papel, aporta otras potencialidades volumétricas emanadas de su origen plástico, fundible y moldeable.

También participo activamente en asociaciones, centros y redes de artistas en torno a este modelo de gráfica que expande su territorio.

CONCLUSIONES.

Con este profundo conocimiento del medio, coincido con muchos grabadores en que para trabajar en grabado, lo realmente importante es *pensar en grabado: printmaking is a way of life*.

A pesar del título de mi ponencia, considero que la deriva gráfica actual es un excelente campo de investigación teórica y experimental. No creo que el grabado se encuentre a la deriva, sino que saldrá fortalecido, siempre que sepa reconocer los códigos que le identifican y sea capaz de transitar entre ellos, desde la experimentación y la variación, desde lo local a lo global, integrando tantas posibilidades como artistas la practican.

FUENTES REFERENCIALES.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

CALABRESE, OMAR. *La era Neobarroca*. Cátedra, Madrid, 1994 (1987, Roma)

COLDWELL, Paul. *Printmaking. A contemporary perspective*, Black dog Publishing, London 2010

CREMADES ALEGRE, Antonio., *El grabado, técnicas y su repercusión*, Cátedra, Valencia, 2006.

DAWSON, John, *Guía completa de grabado e impresión: Técnicas y materiales*, Blume, Madrid, 1996

GARRIDO SANCHEZ, M^a Carmen. *Grabado: procesos y técnicas*. Akal, Madrid, 2014

- GRABOWSKI, Beth, *El grabado y la impresión: guía completa de técnicas, materiales y procesos*. Blume, Barcelona, 2009
- HERNÁNDEZ, Magali. *Gráfica: aplicaciones alternativas y emergentes*. Dirección de Extensión y Difusión Cultural, Chihuahua, México. 2010
- HOWARD, Keith, *The contemporary printmaker: intaglio-type and acrylic resist etching*. Write-Cross Press, New York, 2003,
- IRUJO ANDUEZA, Julián, *La materia sensible: técnicas experimentales de pintura*. Blume, Barcelona, 2008
- IVINS, William M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona, 1975
- KUSPIT, DONALD, en "Del arte analógico al arte digital, de la representación de los objetos a la codificación de las sensaciones". En *Arte digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2005
- LEAF, Ruth, *Etching, Engraving and Other Intaglio Printmaking Techniques* (Dover Art Instruction). Dover Publications Inc., New York, 1984
- LÓPEZ IZQUIERDO, M.A.: *El grabado animado experimental: nuevas posibilidades de creación técnica y simulación estética*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2006.
- MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Fundación de Cultura, Diputación Provincial de Huesca. Valladolid. 1994 .
- MANOVICH, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital.*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2005
- MARTIN, Judy, *Enciclopedia de técnicas de impresión: Guía visual detallada de técnicas de impresión, acompañada de proyectos prácticos y de una inspirada galería de obras terminadas*. Acanto, Barcelona, 1994
- MARTÍNEZ MORO, Juan. Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX), Creática, Santander, 1998
- MARTÍNEZ MORO, Juan. *Un ensayo sobre grabado (A principios del siglo XXI)*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 208. 183 pp. Santander, 1998
- MÍNGUEZ, HORTENSIA: *Gráfica contemporánea. Del elogio de la materia a la gráfica intangible*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. México 2012.
- NEWMAN, Thelma R. *Innovative Printmaking. The making of two ¿and three? dimensional prints and multiples.*, Crown Publishers, New York 1977
- NOYCE, Richard. *Printmaking at the Edge*, A&C Black, London, 2006
- RUBIO MARTÍNEZ, M. *Ayer y hoy del grabado*. Edic. Tarraco, Tarragona, 1979
- WRIGHT, Michael, *Introducción a las técnicas mixtas*. Blume, Barcelona, 1996
- REFERENCIAS EN WEB.
- BERNAL PÉREZ, MARÍA DEL MAR. *Técnicas de grabado* [Blog Internet]. Consulta: 16 enero 2017 en <http://tecnicasdegrabado.es/>
- BREA, JOSÉ LUIS (2006) Estética, Historia del Arte, Estudios visuales, *Estudios visuales*, 33. Consulta: 16 enero 2017 en <http://estudiosvisuales.net/frevista/index,htm>
- ESTAMPA ARTE MÚLTIPLE, 19 Feria Internacional de Arte Múltiple Contemporáneo, libro de actas. Primer Foro de Arte Múltiple, Madrid 2011. Consulta: 16 enero 2017 en http://www.estampa.org/web/wp-content/uploads/downloads/2012/12/Actas_Foro_AM.pdf

GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA: *Gráfica Interdisciplinar. 9. Estampa Digital y Gráfica expandida*. Consulta: 16 enero 2017 en <http://ocw.usal.es/humanidades/lenguajes-alternativos-con-la-grafica>

GARCÍA SÁNCHEZ, CONCEPCIÓN. TESIS DOCTORAL: *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*. Consulta: 16 enero 2017 en <http://eprints.ucm.es/15258/1/T33251.pdf>

GÓMEZ ISLA, JOSÉ. *Imagen Digital. Lecturas híbridas*. Consulta: 16 enero 2017 en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num1/fhibridas.htm>

MATEWECKI, NATALIA. *Hibridaciones visibles e invisibles en arte y medios*. Universidad de la plata- Facultad de Bellas Artes. Consulta: 16 enero 2017 en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40562>

RAMOS GUADIX, Juan Carlos, *Técnicas Aditivas en el Grabado Contemporáneo*. Universidad de Granada, 1992. Consulta 16 Enero 2017 en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/14058>

ⁱ *Pérdida del pedestal y Campo expandido* son términos con los que se enarbola la renovación en escultura por la cual se pierden los límites clásicamente establecidos. Se pierde el pedestal, la peana sobre la que se supone debería reposar una figura y se amplía el espacio físico que ocupa.

ⁱⁱ Para quien tenga interés, es de lectura obligada, pues hace un repaso por muchos de los caminos de experimentación que se han producido y se siguen produciendo en los últimos años. Estampa Arte Múltiple, 19 Feria Internacional de Arte Múltiple Contemporáneo, libro de actas. Primer Foro de Arte Múltiple, Madrid 2011.

ⁱⁱⁱ PASTOR, JESÚS. *Sobre la identidad del grabado*. En Actas Primer Foro de Arte Múltiple, Madrid 2011.

^{iv} TESIS DOCTORAL de CONCEPCIÓN GARCÍA SÁNCHEZ: *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*.

^v KUSPIT, DONALD, en "Del arte analógico al arte digital, de la representación de los objetos a las codificación de las sensaciones". En *Arte digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2005

^{vi} En MATEWECKI, NATALIA. *Hibridaciones visibles e invisibles en arte y medios*. Universidad de la plata- Facultad de Bellas Artes.

^{vii} GALLARDO FERNÁNDEZ, VANESSA: *Gráfica Interdisciplinar. 9. Estampa Digital y Gráfica expandida*.

^{viii} MUNÁRIZ, JAIME. *Arte digital como múltiple*. En Actas Primer Foro de Arte Múltiple, Madrid, 2011.

^{ix} BERNAL PÉREZ, MARÍA DEL MAR. *Técnicas de grabado* [Blog Internet].

^x GÓMEZ ISLA, JOSÉ. *Imagen Digital. Lecturas híbridas*.

Arciniegas Martínez, Ana Teresa.

Profesora Asociada e Investigadora Programa de Artes Audiovisuales.

Universidad Autónoma de Bucaramanga – Colombia.

Documental interactivo para la difusión de los saberes y quehaceres del patrimonio cultural.

Interactive documentary for the dissemination of the knowledge and tasks of cultural heritage.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Documental interactivo, hipermedia educativo, patrimonio cultural.

KEY WORDS:

Interactive documentary, educational hypermedia, cultural heritage.

RESUMEN.

La comunicación es resultado de una investigación realizada en la Universidad Autónoma de Bucaramanga sobre los saberes y quehaceres tradicionales que hacen parte del patrimonio cultural inmaterial del oriente colombiano. El resultado es un documental interactivo, hipermedia educativo, que tiene como fin divulgar dos oficios tradicionales: la talla en piedra y el tejido de artesanal de la planta del fique. Los jóvenes artesanos aprenden el quehacer de los mayores, quienes han trabajado toda su vida en ello y transmiten su conocimiento a las nuevas generaciones. Sin embargo, los artesanos se enfrentan a una disyuntiva por un lado de continuar con la preservación del oficio conlleva riesgos en su salud y repercusiones ambientales dentro de su contexto de trabajo. La investigación se divide en dos partes, en la primera se determinó cuales eran los oficios tradicionales en la zona mediante trabajo de campo; en la segunda parte de la investigación, y en relación a la tipología de proyecto aplicado, se realizó una obra audiovisual interactiva que tiene un objetivo didáctico y divulgativo. En el diseño y aplicación de la obra se han utilizado algunos recurso del arte digital como documental interactivo, imágenes 360º, infografías y narración no lineal.

ABSTRACT

The communication is the result of research carried out at the Autonomous University of Bucaramanga on the traditional knowledge and chores that are part of the intangible cultural heritage of eastern Colombia. The result is an interactive documentary, hypermedia educational, whose purpose is to divulge two traditional trades: carving in stone and the handmade fabric of the plant fique. The young craftsmen learn the work of the elders, who have worked all their lives in it and transmit their knowledge to the new generations. However, artisans face a problem on the one hand to continue with the preservation of the trade carries risks in their health and environmental repercussions within their working context. The research is divided into two parts, the first one determined the traditional trades in the area through field work; In the second part of the research, and in relation to the typology of applied project, an interactive audiovisual work was carried out that has a didactic and informative objective. Some digital art resources have been used in the design and application of the work, such as interactive documentary, 360º images, infographics and non-linear narrative.

CONTENIDO.

1. INTRODUCCIÓN.

El uso de las tecnologías de la información y la comunicación TIC en la difusión digital y documentación del patrimonio cultural, sigue siendo una cuestión pendiente en Colombia. De ahí que resulte necesario el desarrollo de estrategias audiovisuales que visibilicen los oficios tradicionales del oriente colombiano, como parte de la divulgación del patrimonio cultural inmaterial. Las tecnologías de la información permiten mostrar los relatos en distintas unidades formales y de sentido, grabar la historia, aislar los elementos espaciales, convirtiendo el espacio y el tiempo en medios de desplazamiento, otorgando al espectador la posibilidad de acción y toma de decisiones, potenciando su creatividad, invitando a que el espectador participe activamente.

Se denomina hipermedia audiovisual a las narraciones realizadas mediante hipertextos, es decir compuestas por un conjunto de fragmentos de texto relacionados entre sí por enlaces. Los hipermedia se caracterizan por no tener un camino establecido por el autor, y dejan al espectador la capacidad de elegir entre varias rutas posibles, en ocasiones no hay un comienzo establecido y casi nunca se tiene un final. Los audiovisuales hipertextuales requieren de un lector activo, los roles de emisor y receptor pueden ser intercambiables, los contenidos pueden ser abiertos y dependientes de las elecciones del usuario. En síntesis, en el esquema narrativo hipertextual nociones como centro, margen y secuencialidad son sustituidas por la conceptos como multilinealidad, nodos, nexos y redes, que se asemejan a las figuras rizomáticas planteadas por Deleuze & Guattari (1985).

En el proyecto de investigación se realizó el inventario de los saberes y quehaceres patrimoniales culturales existentes en 2 municipios del departamento de Santander: Curití y Villanueva, ubicados en la zona del Cañón del Chicamocha, al oriente de Colombia. La investigación dio como resultado el diseño y desarrollo de un hipermedia audiovisual que muestra el oficio tradicional de la talla en piedra y el oficio artesanal del fique. La vigencia de estos oficios a en la región evidencian la continuidad de los haceres y saberes ancestrales que dan identidad regional a las comunidades. La permanencia de estos oficios promueven una relación entre el pasado y el presente, lo que demuestra que el Patrimonio inmaterial de una comunidad es parte decisiva en el desarrollo de la comunidad.

2. OBJETIVOS.

2.1 Objetivo general: realizar el inventario de los oficios, saberes y quehaceres patrimoniales culturales existentes en dos municipios de la región de Santander, dando como resultado el diseño y desarrollo de un hipermedia educativo que promueve la difusión digital de las tradiciones patrimoniales.

2.2 Objetivos específicos:

2.2.1 Identificar los oficios, saberes y quehaceres patrimoniales culturales propios de cada comunidad, en los municipios objeto de estudio.

2.2.2 Evaluar y registrar cada oficio patrimonial cultural de la región.

2.2.3 Realizar un relato hipermedial de consulta permanente en línea.

2.2.4 Realizar un trabajo de reforzamiento de la identidad en las comunidades de los municipios estudiados.

2.2.5 Contribuir al conocimiento y preservación del patrimonio cultural colombiano.

3. METODOLOGÍA.

El proyecto se abordó de manera secuencial en cada uno de los municipios, desde una perspectiva cuantitativa, ceñido a las normas establecidas por la UNESCO para el análisis de este tipo de trabajos.

3.1 Primera etapa: base de datos y digitalización de cada uno de los oficios tradicionales, haceres, saberes y prácticas de acuerdo a las normas establecidas por la UNESCO para el análisis de este tipo de trabajos, a saber: identificación, inventario, evaluación, y registro. Para cada uno de los oficios tradicionales se realizó una revisión de fuentes y estado del arte, validación del inventario patrimonial y cultural existente, trabajo exploratorio de campo, documentación y evaluación.

3.2 Segunda etapa: realización del hipermedia educativo, comunicación y divulgación de resultados obtenidos en cada municipio en tres subetapas propias del quehacer audiovisual: pre-producción (escritura del guion hipermedia y técnico, plan de producción y de grabación); producción (rodaje en cada uno de los seis municipios; y post –producción (edición no lineal, programación, diseño gráfico, colorización y sonorización).

Durante las dos etapas se tuvieron en cuenta la integración y participación de las comunidades en la identificación del patrimonio local, así como la protección y conservación del patrimonio natural de la zona.

4. DESARROLLO.

Las narraciones audiovisuales están cambiando, el uso de internet, el empleo de nuevas tecnologías y la oferta de productos audiovisuales en múltiples dispositivos han modificado la forma de realizar y exhibir los audiovisuales. Como señala Scolari (2013) las

nuevas formas de comunicación digital han hecho que las narraciones audiovisuales evolucionen hasta relatos de base intertextual, red de textos, videos, audios, etc. En consecuencia, en los proyectos transmedia el guion será algunas veces rizomático y los contenidos tendrán esa dirección perpendicular que permitirá que los usuarios puedan moverse entre un video, una pista de audio, una infografía, un hipervínculo, una galería fotográfica, una animación, y otras posibilidades. El guion en estos proyectos será una escaleta no lineal que abarca los conceptos principales a abordar en el documental interactivo que se resume en una especie de cartografía creativa.

El término *Narraciones Transmedia* fue acuñado por Henry Jenkins, profesor del MIT, en el 2003, en la revista *Review* del Massachusetts Institute of Technology MIT, el transmedia, en su expresión más básica, significa historias a través de medios. Al respecto Carlos Scolari (2013), específicamente sobre el documental transmedia, argumenta que va más allá y lleva sus contenidos a otros medios y plataformas, buscando siempre la complicitad. El documental transmedia necesariamente distribuye su contenido en diferentes plataformas digitales.

La plataforma utilizada para exhibir los proyectos transmedia es Internet. Los audiovisuales alojados en la Web son de consulta permanente y están a disposición del usuario sin restricción de tiempo. Internet proporciona a los documentalistas herramientas propicias para la creación de proyectos que emplean narrativas no lineales. Una de las consecuencias del cambio en el audiovisual contemporáneo es el rol que adquiere el espectador, quien pasa de tener un rol pasivo a uno activo. El espectador ahora se vuelve más un usuario del que se requiere una participación constante en las propuestas narrativas. Asimismo, el rol del realizador de modifica Giannetti (2002) plantea que la conectividad, la hipertextualidad y la interactividad son modos que están vinculados a la autoría descentralizada y a la participación colectiva.

En consecuencia, los proyectos transmedia se convierten en una herramienta eficaz en los procesos educativos, porque además de ser una experiencia lúdica y entretenida, tiene una intención marcadamente pedagógica y es ante todo una experiencia didáctica. Este tipo de formatos tienen la posibilidad de ser más llamativos para las audiencias jóvenes, debido a que las nuevas generaciones precisan interactuar de manera constante con contenidos, pues una única pantalla, les puede resultar en ocasiones aburrido.

Por otro lado, la producción en Colombia de audiovisuales transmedia, desde el año 2012, ha sido creciente y hay un incipiente pero prolífico desarrollo tanto en las iniciativas de producción, como de exhibición y de formación en el área. La mayoría de las obras no lineales tiene una característica común y es la intención por preservar la memoria y salvaguardar el patrimonio del país, son pocos los audiovisuales transmedia que han abordado temas patrimoniales. La mayoría de los esfuerzos se concentran en el documental de denuncia y son de modalidad expositiva.

Sin embargo el género documental en Colombia no ha sido ampliamente difundido en el país debido a dos razones principales: primero, porque la exhibición y distribución del documental no ha sido una prioridad para la industria cinematográfica colombiana y, segundo, porque dentro del sistema de preferencias del público se antepone los filmes de ficción a los documentales. Ante estas dos dificultades, los audiovisuales interactivos se convierten en una solución viable, por un lado porque la exhibición y distribución se hace a través de Internet, deslegitimando la idea de industria porque el espectador no tiene restricciones de acceso. Por otro lado, las narraciones no lineales son una opción narrativa apetecida por las nuevas generaciones, es decir, tiene sus propios espectadores.

En este marco, surge el proyecto "Difusión digital de las manifestaciones asociadas a los saberes y quehaceres culturales en Santander. Hipermedia educativo para la apropiación de los oficios tradicionales en la región", como una posibilidad a través del uso de las TIC para la promoción, protección y divulgación de los oficios tradicionales patrimoniales, dirigida fundamentalmente a nueva audiencias. La utilización de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) han establecido una forma diferente de configurar los espacios del conocimiento, transformando las prácticas de la pedagogía, permitiendo así conexiones transversales con el saber. El flujo de información, la incesante transformación de las tecnologías de la comunicación y el acceso irrestricto al conocimiento se han convertido en una constante en los nuevos medios de comunicación. A las implicaciones culturales de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en la sociedad se les ha denominado con el término cibercultura Levy (2007) y los estudios de esa nueva relación que se establece con el saber, se han configurado desde diversas corrientes que van desde la cultura visual, las implementaciones tecnológicas, hasta los métodos de aprendizaje en estas nuevas plataformas. La iniciativa de relacionar las TIC con la difusión del patrimonio cultural responde a la necesidad de contar con medios de comunicación y divulgación que promuevan la conservación y la puesta en valor del patrimonio cultural.

La relación entre lo patrimonial y lo tecnológico será esa conjunción de la naturaleza y de la cultura, de lo salvaje y del artificio. La posible definición que ha propuesto Maffesoli (2012) de la posmodernidad como una sinergia de lo arcaico y del desarrollo tecnológico, será al unir lo arcaico con la tecnología que el imaginario se renueva con la sensibilidad que todos compartimos. Es ahí también, donde entrará la memoria colectiva, una memoria patrimonial, donde se condensan, como por sedimentaciones, todas las expresiones micro o macroscópicas que se inscriben en una comunidad particular. El dispositivo propuesto de un hipermedia audiovisual plantea una dicotomía entre el progreso y la memoria, una unión entre lo arcaico con lo tecnológico, sin llegar a afirmar que la herencia cultural de una sociedad tenga que ser arcaica; al contrario no hay nada más actual y más vivo en toda comunidad que

la afirmación y la identidad con su herencia y su pasado. El acto de la destrucción es contrario al video, porque las imágenes son inmortales, lo serial, lo fotográfico, la mortalidad en la imagen, habla de la eternidad, de la perdurabilidad, el dispositivo audiovisual posibilita esa eternidad, esa memoria. En este sentido, cobra aún más vigencia e importancia la utilización de los medios tecnológicos en la preservación del Patrimonio Cultural.

Otro de los grandes retos los trabajos elaborados entorno a la digitalización patrimonial es el de llegar a nuevos públicos, en ese sentido el uso de herramientas web 2.0, de recursos en línea y de los canales de comunicación como las redes sociales posibilitan el contacto directo de personas que habitualmente están en contacto permanente con las TIC y con un sector de la población relativamente joven que es el que está en mayor contacto con ellas y en menor contacto con los temas relacionados al patrimonio. Supliendo así en parte la necesidad de llegar a las nuevas generaciones, para que conozcan y otorguen valor a lo heredado. En ese sentido el lenguaje empleado tanto por el multimedia, el hipermedia y en nuestro caso particular el documental interactivo les es cercano y les resulta familiar. Los recursos digitales se convierten en un banco de herramientas en línea para que los usuarios las utilicen a su conveniencia, los dispositivos hipermediales juegan así el rol de mediador entre las personas y los contenidos patrimoniales.

5. RESULTADOS.

5.1 Material audiovisual de consulta permanente, de libre acceso para la comunidad académica que promueve la salvaguarda y puesta en valor del patrimonio inmaterial. Material de consulta que permita formular nuevas investigaciones.

5.2 Ampliación de la distribución del hipermedia o transmedia, ampliando el número de beneficiarios directos e indirectos que puedan acceder a él. Distribución en las alcaldías, casas de cultura, museos, bibliotecas, universidades, colegios y en entes que estén relacionados con actividades culturales.

5.3 Apertura de portal web educativo de consulta de acceso libre en internet del hipermedia educativo sobre los oficios tradicionales de Santander.

5.4 Consolidación de los productos hipermedia educativos como unidades de aprendizaje digitales que promuevan el patrimonio cultural.

6. CONCLUSIONES.

La difusión digital del patrimonio regional contribuye a promover el desarrollo social, turístico y ambiental de la zona de estudio. La difusión digital del patrimonio cultural es una forma de protegerlo, salvaguardarlo y preservarlo. A su vez, la difusión mediante las tecnologías de la información y la comunicación, debe permitir el acceso virtual del patrimonio a diferentes niveles: acceso a los profesionales interesados, a los especialistas, a los investigadores y al público en general, promoviendo así una intención pedagógica en los productos audiovisuales.

Los saberes locales que hacen parte del patrimonio inmaterial lo constituyen una serie de conocimientos y técnicas tradicionales relacionadas con el hábitat, esas tradiciones están asociadas a la fabricación de objetos artesanales, son técnicas ancestrales, que continúan vigentes y que actualmente tiene una alta demanda, son generadoras de empleo y dinamizadores de la economía local.

Ante las posibilidades que ofrece el lenguaje de los nuevos medios de comunicación e información, la educación y la difusión digital del patrimonio a través del audiovisual sigue siendo una cuestión pendiente. Los audiovisuales realizados con fines educativos por su impacto y amplia divulgación se convierten en herramientas de transmisión viables, pertinentes y de alguna manera necesarias, frente al consumo global de productos visuales y frente a la necesidad de conocer y proteger el patrimonio cultural.

Asimismo, los medios de comunicación permiten promover las tradiciones culturales posibilitando que las comunidades puedan reconocer y valorar sus manifestaciones culturales inmateriales. En este sentido, son las comunidades quienes lo resignifican, lo heredan y le otorgan valor. Es justamente desde la universidad donde se hace posible crear los grupos interdisciplinarios que desarrollen ideas y prototipos para llenar el vacío que hay en difusión digital del patrimonio cultural y propiciar el puente entre el ámbito del patrimonio con la sociedad.

FUENTES REFERENCIALES.

APARICI, Roberto, *La revolución de los medios audiovisuales: educación y nuevas tecnologías*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.

CASACUBERTA, David, *Creación colectiva: en Internet el creador es el público*, Barcelona, Gedisa, 2003.

CHOI, Insook, *Interactive documentary: A production model for nonfiction multimedia narratives*, En: Intelligent technologies for interactive entertainment, Berlin, Springer Verlag, 2009.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1985.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula, La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Editorial Lumen, 1993.

GAUDENZI, Sandra, *Digital Interactive documentary: from representing reality to co-creating reality*. Londres, University of Goldsmiths, Centre for Cultural Studies, 2009.

GIANETTI, Claudia, *Ars telemática: telecomunicación, Internet y Ciberespacio*, Barcelona, L'Angelot, 1998.

GIANNETTI, Claudia, *Estética Digital, Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*, Barcelona, Associació de Cultura Contemporània L'Agelot, 2002.

GIFREU, Arnau, *El documental interactivo*, Barcelona, Editorial UOC, 2013.

JENKINS, H. Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling, Technology Review. Recuperado de: <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>

MAFFESOLI, Michel. *El ritmo de la vida. Variaciones sobre el imaginario posmoderno*, México, Siglo XXI Editores, 2012.

MANOVICH, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2005.

MORENO, Isidro, *Musas y nuevas tecnologías el relato hipertexto*, Barcelona, Paidós Comunicaciones, 2002.

MORENO, Isidro, ANDRADE, Vinicius y COLORADO, Arturo *ArTecnología, Conocimiento aumentado y accesibilidad*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Barcelona, Ed. Anthropos, 2007.

PRADA, Juan Martín, *La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0*, en Revista Estudios visuales, ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, Enero 2003.

SCOLARI, Carlos, *Hipermediaciones, Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2008. SCOLARI, Carlos, *Narrativas Transmedia*, Barcelona, DEUSTO, 2013.

SCOLARI, Carlos, *Narrativas Transmedia*, Barcelona, DEUSTO, 2013.

Artero Flores, Javier.

Alumno del Programa de Doctorado en Estudios Avanzados en Humanidades de la Universidad de Málaga.

Estrategias narrativas de campo expandido y manipulación digital en la obra NEVER ODD OR EVEN. Una maniobra de posicionamiento.

Narrative strategies of expanded field and digital manipulation in the artwork NEVER ODD OR EVEN. A positioning operation.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Vídeo, narración, tiempo.

KEY WORDS:

Video, narration, time.

RESUMEN.

La presente comunicación se centra en el análisis de la obra *NEVER ODD OR EVEN. Una maniobra de posicionamiento*, una instalación audiovisual realizada específicamente para la exposición colectiva *¿Qué sienten, qué piensan los artistas andaluces de ahora?*, en el CAAC de Sevilla.

Con la premisa de la pregunta que da título a la exposición, formulada por los comisarios de la misma, el proyecto que presento aborda cuestiones en torno a lo antagónico y la resistencia, pues son conceptos de transversalidad histórica especialmente activados en la actualidad.

De este modo, se estudia la configuración espacial de la instalación, que consiste en un dispositivo de tres pantallas de proyección desplegadas a lo largo y alto del espacio, donde se presenta una posible secuencia de acontecimientos que son fragmentados a medida que el espectador se desplaza por la sala. Estrategias narrativas, por lo tanto, propias de las denominadas prácticas de campo expandido, donde la presencia del espectador en el espacio expositivo es determinante, y con la que se pretende, además, ejercer una resistencia a la estructura narrativa lineal tradicional.

Así mismo, se presta especial atención a la naturaleza procesual del proyecto, pues la reflexión que propone encuentra su razón de ser en el paseo y en la interpretación de imágenes y acontecimientos que tienen lugar durante el mismo.

Por último, habiendo partido del registro videográfico de eventos de ocio y/o consumo propios del paisaje marítimo, el proceso creativo pasa por la manipulación digital de dichas imágenes-movimiento, de manera que su sentido original queda subvertido. Es mediante dicho giro, cercano a los prácticas *fake*, como se pone en crisis la relación entre obra y espectador, proponiendo un cuestionamiento de las imágenes expuestas con el objetivo de repensar sus códigos.

ABSTRACT

The present communication is focused on the analysis of the work *NEVER ODD OR EVEN. A positioning operation*, an audiovisual installation carried out specifically for the collective exhibition. What do the contemporary Andalusian artists feel and think?, in the CAAC, in Seville.

With the question that gives the title to the exhibition as an antecedent, formulated by the curators there, the project that I show deals with issues related to the antagonistic and the resistance. These are concepts with an historical and multidimensional character especially activated nowadays.

In this way, the spatial configuration of the installation is studied. It consists in a device with three projection screens unfolded throughout the space, where a possible sequence of events is presented, fragmented at the same time the observer is moving along the room. Narrative strategies, therefore, typical from the so called expanded field practices where the presence of the observer in the shown space is decisive. With this, it is expected to apply a resistance to the traditional lineal narrative structure.

Likewise, special attention is paid to the procedural nature of the project because the reflection that is proposed makes sense with the walk and the interpretation of the pictures and events that take place along it.

Finally, once we have begun with the videographic register of the leisure and consumption events typical from the seascape, the creative process goes through a digital manipulation of those movement-pictures. In this way the original sense remains undermined. It is through this turn, near to the fake practices, that the relationship between the project and the observer is in crisis, proposing a questioning of the exposed pictures with the aim of rethink their codes.

CONTENIDO.

El presente texto reflexiona sobre determinados aspectos temáticos y técnicos en *NEVER ODD OR EVEN. Una maniobra de posicionamiento* (Ilustración 1). Así, se propone un marco amplio de términos y conceptos para una posible aproximación a la obra.



(Ilustración 1)

De este modo, el proyecto parte de la pregunta que da título a la exposición en la que se inserta: ¿Qué sienten, qué piensan los artistas andaluces de ahora?, formulada por los comisarios de la exposición (Ana Ballesteros, Luisa Espino, Alberto Figueroa y Raquel López), y que reúne obras de diez artistas andaluces nacidos a partir de 1980 en el CAAC de Sevilla (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo). Por lo tanto, el proyecto objeto de este análisis es una instalación audiovisual que aborda la temática propuesta para la exposición -el papel del arte y los artistas ante una determinada situación política y social, tal y como sugería Alberti en *Balada para los poetas andaluces de hoy-* mediante un ejercicio de representación visual en clave alegórica.

Así, el contenido de las imágenes que componen la instalación se localiza en el paisaje marítimo, donde se encuentra uno de los elementos más representativos de la contemplación en la historia del arte, es decir, el mar. No resulta necesario, por lo tanto, detallar el protagonismo del paisaje marítimo en el arte y concretamente en el romanticismo pictórico alemán -donde individuos ensimismados dirigen su mirada al horizonte-. No obstante, las grabaciones registradas en este espacio tienen que ver con actividades de ocio y consumo que, mediante manipulación digital, finalmente son convertidas en imágenes eminentemente pictóricas y contemplativas.

En este sentido, conviene señalar que el eje central durante la conceptualización del proyecto ha sido el paseo y la interpretación de imágenes y acontecimientos a la que se presta su ejercicio. Así, se podría decir que durante el paseo, como estadio intermedio que es, sin aparente función o utilidad práctica, tiene lugar una apertura del campo de visión y de la capacidad de interpretación de determinados eventos.

A menudo durante el paseo se producen conexiones entre imágenes o ideas inicialmente inconexas, pues pareciera que éstas se encuentran en un medio que favorece su interacción. Es evidente, por lo tanto, que dicha actividad física está estrechamente ligada con el pensamiento, y en este sentido resulta ilustrativa la obra *El paseo*¹, del escritor suizo Robert Walser (2012). En la obra, un individuo sale a pasear y describe lo que ve, así como a las personas que se encuentra, alternando a veces dichas descripciones con impresiones o reflexiones que hacen cuestionarse al lector la línea que separa lo descrito a partir de la realidad -del narrador- de lo imaginado. De este modo, por ejemplo, en una ocasión el narrador se encuentra con un cartel en el que se especifican las razones por las que se admiten o no a según qué huéspedes en un hospicio. Así, la lectura de dicho cartel -en ocasiones casi fantástico- se extiende considerablemente, rozando lo absurdo, para culminar sentenciando que “quizá dos o tres lectores pongan un tanto en duda la veracidad de este cartel, diciéndose que no se puede creer una cosa así”².

En resumen, esta combinación de elementos reales e imaginarios, los cuáles invitan al lector -o espectador- a cuestionar la veracidad de lo representado, es una herramienta empleada en el proyecto objeto de este análisis. De algún modo, la estrategia de manipulación digital utilizada en *NEVER ODD OR EVEN. Una maniobra de posicionamiento* se apoya en la objetividad que se le presupone al plano fijo secuencia en la *imagen-movimiento*³, propiciada, además, por el trabajo de composición pseudo pictórico, pixel a pixel, de cada uno de los planos. Es, precisamente, dicha objetividad fílmica la que permite que el contenido de las imágenes de la instalación resulte en ocasiones verosímil, cuando, ciertamente, comparten un planteamiento cercano a las prácticas artísticas relativas al *fake*. Así, los elementos propios de una concurrida playa tales como: una avioneta propagandística, un paracaídas de *parascending* -actividad consistente en ser desplazado mediante un paracaídas atado a una lancha motora- o las banderas que indican el estado del mar a los bañistas, son manipulados para, posteriormente, subvertir su sentido. Tras dicha manipulación, la acción desarrollada por cada elemento queda suspendida en un bucle infinito: dicha avioneta vuela en círculos, el paracaídas no es arrastrado sino que se mantiene en el aire, y se produce una confrontación de banderas -verde y roja- que, desafiando las leyes de la física, son azotadas por un viento bidireccional que las hace converger en el centro. Como comentaba, tales estrategias guardan ciertos paralelismos con el concepto de *fake*, a pesar de que éste se emplea de manera más común en otros canales donde la propia distribución del formato legitima temporalmente el contenido. El *fake* define aquello que ha sido concebido con una apariencia de realidad de la que verdaderamente carece, sin embargo, como declara Jorge Luis Marzo (2016): “un *fake* nunca es un fin en sí mismo”⁴. Consecuentemente, la finalidad de la manipulación digital descrita en este análisis trasciende la propia imagen, pues lo que subyace es un interés por el proceso que el espectador realiza hasta advertir la inverosimilitud de lo que acontece, pasando a cuestionar las imágenes y sus códigos en un sentido más amplio, lo cual resulta un procedimiento semejante al de la propia ejecución de la obra. En otras palabras, “el *fake* es político porque afecta a la descripción del sujeto que interpreta”⁵ y se podría decir, por lo tanto, que advertido el engaño, no termina sino que comienza la obra, algo que sólo se hace visible mediante un visionado pausado de la instalación, mucho más cercano a la contemplación propia de la pintura que al consumo característico de la imagen-movimiento.

Como consecuencia de esta reflexión, sería pertinente introducir una consideración, propia del medio videográfico, de relevancia en esta investigación: su naturaleza digital. Dicha consideración se enmarca en los planteamientos relativos a la desmaterialización de la imagen que apunta la profesora Dra. Lorena Rodríguez Mattalía (2011) en *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen en movimiento*:

¹ WALSER, R. 2012. *El paseo*. Madrid: Siruela.

² *Ibid.* Pp. 76.

³ DELEUZE, G. 2013. *La imagen movimiento*. Barcelona: Paidós.

⁴ MARZO, J.L. 2016. “Exhumar la verdad y dejar que huela”. En *FAKE*. Ed Institut Valencià d’Art Modern. Valencia. Pp. 15.

⁵ *Ibid.* Pp. 16.

*Dicho paso de la imagen como huella a la imagen como señal, hace que esta última sea mucho más fácil de manipular, ya que la señal -y el dato digital- es un elemento por definición modificable de forma casi instantánea.*⁶

Igualmente, la manipulación digital a la que nos referimos no solo subvierte individualmente el contenido de cada escena, sino que genera una posible secuencia unitaria de *acontecimientos*⁷ y los despliega por la sala de exposición. De esta manera, el despliegue en cuestión consiste en la disposición espacial y secuenciada de cada una de las tres pantallas de proyección variando profundidad y altura, lo que supone una estrategia propia de las denominadas prácticas de campo expandido, donde el espectador es el encargado de estructurar la narración mediante su introducción y tránsito por el espacio. Este despliegue, en definitiva, tiene como objetivo ofrecer una visión de conjunto así como una apariencia de continuidad entre cada plano al observar la instalación frontalmente, donde cada pantalla queda solapada visualmente a la anterior en forma piramidal, recomponiendo de nuevo la continuidad de la secuencia. Una continuidad, asimismo, propiciada por el degradado cromático continuo presente en los fondos de cada plano. Además, se podría decir que la fragmentación visual del tiempo en el que se desarrolla la narración, guarda ciertas semejanzas con la novela gráfica, pues la disposición de las imágenes -ya sea en el plano bidimensional del cómic o en el espacial de la instalación- permite recorrer visualmente lo narrado con libertad para avanzar o retroceder en la supuesta línea de tiempo.

En resumen, la reconversión de cada uno de los fragmentos mencionados en secuencias independientes sin principio ni final determinados, rompe la linealidad narrativa, por lo que, en cierto modo, la instalación se plantea como un ejercicio de resistencia hacia las estrategias narrativas *tradicionales*⁸.

No obstante, sería conveniente matizar que el empleo de la multipantalla no siempre implica una fragmentación temporal. Es el caso de *IL NUOTATORE (va troppo spesso ad Heidelberg)*⁹ (1984) del colectivo de vídeo artistas italianos Studio Azzurro, que pudo verse en la retrospectiva que tuvo lugar en 2016 en el Palazzo Reale de Milán, titulada *Immagini Sensibili*. En la obra, una instalación compuesta por 12 monitores de vídeo dispuestos en línea, un nadador se desplaza en bucle de izquierda a derecha y viceversa atravesando cada una de estas pantallas. Por lo tanto, lo que se aprecia es una fragmentación del espacio mediante el registro longitudinal de una piscina empleando 12 cámaras. Dicho de otro modo, exclusivamente hay un tiempo, el tiempo de la acción, y cuando el nadador desaparece de uno de los monitores no se muestra el tiempo pasado, sino un fragmento espacial vacío que tiene lugar paralelamente al de la figura que sigue nadando.



(Ilustración 2)

Matizada la cuestión de los diferentes usos de la multi pantalla, como adelantaba, la investigación se encuentra estrechamente ligada a las prácticas de campo expandido. En este sentido, el papel que desempeñan espacio y espectador como estructuradores de la narración en la obra es fundamental. Tal y como declara el artista británico Malcolm Le Grice (2011) a propósito del empleo de la proyección múltiple, “el empleo de la proyección múltiple supone una forma de elección visual, contrapuesta a la singularidad del flujo

⁶ RODRÍGUEZ, L. 2011. *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen movimiento*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

⁷ Vid. MOREY, M. 1988. *El orden de los acontecimientos. Sobre el saber narrativo*. Barcelona: Península.

⁸ Vid. BAL, M. 2009. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Ediciones Cátedra.

⁹ AZZURRO, S. 1984. *IL NUOTATORE (va troppo spesso ad Heidelberg)*. Venezia.

narrativo¹⁰. Del mismo modo, a propósito de los diferentes usos de la multi pantalla, procede también mencionar el trabajo de la vídeo artista Fiona Tan, *Correction* (2004)¹¹ a este respecto.

Correction es una instalación multipantalla que reúne 300 *clips* de retratos de prisioneros y guardias de seguridad de cuatro prisiones en Illinois y California. Por un lado, la instalación resulta inquietante por su condición liminar con la fotografía, ya que a través de 6 pantallas flotantes de 110 x 150 cm. cada una, el espectador se encuentra con un retrato de medio cuerpo de un preso o un guardia de seguridad inmóvil que mira fijamente a la cámara durante un tiempo *natural*¹² de entre 20 y 50 segundos. No es si no tomando asiento o deteniéndose frente a cada una de estas pantallas como lo inicialmente fotográfico -pues los individuos recibieron la orden de permanecer inmóviles- se muestra videográfico. Dicho de otro modo, tiene lugar un cruce disciplinar o *hibridación*¹³ entre la fotografía y el vídeo que requiere dirigirse a la imagen-movimiento desde el plano de la imagen fija, en principio más cercano a lo contemplativo.

Por otro lado, se encuentra una cuestión de carácter instalativo que genera cierto extrañamiento. La disposición vertical de cada una de las pantallas introduce un condicionamiento más, como indica el profesor del Departamento de Historia de Chicago, Joel Snyder (2004):

*Tan's video clips violate a built-in necessity of moving-picture technology. Film and video cameras are designed to produce pictures in horizontal formats (that is, images that are wider than they are tall), which are intended, in turn, to be projected horizontally. But Tan orients her video camera perpendicularly to the ground [...] producing a format that is foreign for moving pictures.*¹⁴

Efectivamente, Fiona Tan se sirve de un formato vertical propio de la fotografía, pues desde los inicios de la cinematografía se ha empleado el plano horizontal por cuestiones perceptivas relativas al ojo humano (disposición de los ojos, ángulo de visión, velocidad de lectura etc.). Es, en concreto, este aspecto una de las particularidades instalativas de *NEVER ODD OR EVEN. Una maniobra de posicionamiento*, que no dispone cada una de las tres pantallas verticalmente, pero que mediante su despliegue espacial en profundidad y altura sí que implica una lectura vertical. Nos encontramos, por lo tanto, ante una instalación videográfica que implica una aproximación desde un marco disciplinar que tradicionalmente le es ajeno, no sólo desde el punto de vista instalativo, también en el contenido de cada una de las proyecciones. Lo que acontece en cada uno de los vídeos, más allá de tratarse de escenificaciones, es el resultado del registro de un acontecimiento aislado posteriormente manipulado, en cuanto a desarrollo de la acción y fundamentalmente en cuanto a composición. De este modo, la apreciación en el vídeo de los mencionados valores es el resultado de un proceso de producción cercano a lo pictórico, donde es más apropiado utilizar el término composición que el de montaje, pues, frente a la sucesión de planos del montaje en la *imagen-movimiento*, la composición pictórica consiste en la yuxtaposición de capas en un mismo plano. Así, la composición en la obra en cuestión consiste en una tarea de yuxtaposición de capas -de planos de color estáticos- que posibilita la creación de bucles imperceptibles para el espectador. Por lo tanto, a diferencia del modo heredado del cine, donde el principio y el final están claramente determinados, aquí se hace uso de un desarrollo circular -en bucle-, que se encuentra más cercano con la contemplación de una pintura.

En definitiva, el plano fijo secuencia no deja de remitir a las estrategias narrativas de la fotografía o la pintura mencionadas anteriormente, con la excepción de que en el vídeo hay una temporalidad inherente al medio, y es exactamente esta diferenciación, objeto de la presente investigación, la que sugiere una revisión, especialmente en el plano de la propiedad terminológica, del medio videográfico. Un claro ejemplo es el caso del término composición, proveniente de la pintura y puesto en cuestión anteriormente por su hibridación con la imagen-movimiento. No obstante, dicho término, en este caso, no sólo resulta aplicable al plano bidimensional de la obra, también procede su empleo para hacer referencia a la configuración espacial de la instalación, que despliega diferentes planos en profundidad y altura con el objetivo de que sean transitados por el espectador. Así, el cruce conceptual principal es el que tiene lugar entre tiempo y espacio, pues en este trasvase se hace referencia a la cuestión de la narración interna del audiovisual, a la sucesión física de planos y al recorrido del espectador y consecuente inmersión en el espacio-tiempo de la representación.

Para finalizar, sería pertinente señalar que el título en inglés de la obra analizada corresponde a un palíndromo, es decir, una frase que puede ser leída tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda. En cierto modo, tal peculiaridad lingüística -así como la obra audiovisual- no es más que una respuesta indirecta a la pregunta inicial: ¿Qué sienten, qué piensan los artistas andaluces de ahora?

¹⁰ LE GRICE, M. 2011. "Time and the Spectator in the Experience of Expanded Cinema". En *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*. Londres: TATE. Pp. 160-170.

¹¹ TAN, F. 2004. *Correction*. California. 180 min.

¹² Vid. TARKOVSKI, A. 2008. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp.

¹³ SNYDER, J. 2004. "Setting the Record Straight: Fiona Tan's Correction". En *Fiona Tan. Correction*. Chicago: Museum of Contemporary Art, Chicago. Pp. 25-29.

¹⁴ *Ibid.* Pp. 25-29.

FUENTES REFERENCIALES.

BAL, M. 2009. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Ediciones Cátedra.

DELEUZE, G. 2013. *La imagen movimiento*. Barcelona: Paidós.

LE GRICE, M. 2011. "Time and the Spectator in the Experience of Expanded Cinema". En *Expanded Cinema. Art, Performance, Film*. Londres: TATE.

MARZO, J.L. 2016. "Exhumar la verdad y dejar que huela". En *FAKE*. Ed Institut Valencià d'Art Modern. Valencia.

MOREY, M. 1988. *El orden de los acontecimientos. Sobre el saber narrativo*. Barcelona: Península.

RODRÍGUEZ, L. 2011. *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen movimiento*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

SNYDER, J. 2004. "Setting the Record Straight: Fiona Tan's Correction". En *Fiona Tan. Correction*. Chicago: Museum of Contemporary Art, Chicago.

TARKOVSKI, A. 2008. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp.

WALSER, R. 2012. *El paseo*. Madrid: Siruela.

Asión Suñer, Ana.

Personal Investigador en Formación Gobierno Aragón. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza.

Sinergias y despedidas: el arte audiovisual como reflejo de la emigración española actual a Europa.

Synergies and farewells: audiovisual art as a reflection of the current Spanish emigration to Europe.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Arte audiovisual, emigración española, globalización, ficción.

KEY WORDS:

Audiovisual art, Spanish emigration, globalization, fiction.

RESUMEN.

Como consecuencia de una globalización cada vez más acusada, el fenómeno migratorio ha cobrado en los últimos años un especial interés en los diferentes medios. Las aportaciones derivadas de las artes visuales en relación con este tema han sido variadas, con exposiciones como “Artistas Acoge Arte + Inmigración” (Antequera, Málaga; del 12 al 26 de febrero de 2016), “#SIN FILTROS. Miradas al éxodo que Europa no quiere ver” (Matadero Madrid; del 26 de mayo de 2016 al 8 de enero de 2017) o “Somos migrantes” (León; del 16 al 31 de enero de 2017).

Sin embargo, el caso concreto de la emigración española a Europa ha adquirido un mayor protagonismo en plataformas audiovisuales (cine y televisión, principalmente, pero también en el videoarte: “Lo inconmensurable”, CentroCentro Madrid, del 29 de abril al 28 de agosto de 2016), las cuales se han hecho eco de una situación cada vez más normalizada y cotidiana. En este caso, el audiovisual se constituye como un medio perfecto en sus diferentes plataformas para la transmisión de estereotipos mantenidos de forma diacrónica, sobre los que hay que bucear para hallar el profundo poso crítico que transmiten hacia las actuales situaciones en Europa.

En el ámbito español, la ficción audiovisual (*Hermosa juventud*, 2014; *Perdiendo el Norte*, 2015) ha sido y es uno de los principales canales donde se ha visto reflejado esta realidad. Ésta es precisamente la que muchas veces permite poner cara a estas situaciones, actuar como un lienzo donde se plasma una reactualización de las escenas costumbristas que antaño poblaban los cuadros. Ahora la situación es distinta. Las circunstancias han hecho que el escenario cambie, pero no sus protagonistas.

ABSTRACT.

As a result of an increasingly marked globalization, the migration phenomenon has gained in recent years a special interest in the different media. The contributions derived from the visual arts in relation to this theme have been varied, with exhibitions such as "Artists Acoge Arte + Inmigración" (Antequera, Málaga, from February 12 to 26, 2016), "#SIN FILTROS. Look at the exodus that Europe does not want to see "(Matadero Madrid, from May 26, 2016 to January 8, 2017) or " We are migrants "(León, January 16-31, 2017).

However, the specific case of Spanish emigration to Europe has acquired a greater role in audiovisual platforms (mainly cinema and television, but also in the video art: "The incommensurable", CentroCentro Madrid, from 29 April to 28 August 2016), which have echoed an increasingly normalized and everyday situation. In this case, the audiovisual is a perfect medium in its different platforms for the transmission of stereotypes maintained in a diachronic way, on which to dive to find the deep critical ground that they transmit to the current situations in Europe.

In Spanish, audiovisual fiction (*Hermosa juventud*, 2014; *Perdiendo en Norte*, 2015) has been and is one of the main channels where this reality has been reflected. This is precisely what often allows facing these situations, act as a canvas where a reactualization of the customs scenes that once populated the paintings. Now the situation is different. Circumstances have made the stage change, but not its protagonists.

CONTENIDO.

*Nacen a todas horas, en cualquier lugar,
muros que devuelven la alzada al cielo (muros nubes muros redes),
paralela, cenital, la vida se revela horizonte,
cada nube es un hombre, cada hombre es un puente.*

Alejandro Díaz del Pino¹

"La historia de la humanidad es la historia del nomadismo" (*La historia de la humanidad...*, 2013). Así de rotunda se mostraba la escritora Laura Restrepo² en junio de 2013, quien destacaba en las mismas declaraciones como este rasgo es algo inherente al ser humano, un fenómeno fundacional. Está claro que las olas migratorias han marcado el devenir de la historia, y con ello todos los aspectos que, como sociedad, han rodeado a cada habitante del planeta, desde la economía hasta la cultura.

Restrepo hace hincapié en el tratamiento que la literatura ha dado a este tipo de movimientos, desde la Biblia hasta las narraciones actuales. Una disciplina que no se ha mantenido al margen de estos sucesos, pero que tampoco ha sido la única. Desde el arte; pintura (*Los emigrantes*, 1852-1855, Honoré Daumier; *Serie de la migración*, 1940-1941, Jacob Lawrence), escultura (*La madre del emigrante*, 1970, Ramón Muriedas; *Viajeros*, 2013, Bruno Catalano), fotografía (*Buscando una señal*, 2013, John Stanmeyer; *¿Costumbre o indiferencia?*, 2014, José Palazón) o cine (*Españolas en París*, 1971, Roberto Bodegas; *Lamerica*, 1994, Gianni Amelio), han participado de esta temática, aportando diferentes puntos de vista a una realidad cuya crudeza resulta atemporal.

Resultaría tedioso, e innecesario dada la acotación de espacio, realizar en estos instantes un recorrido por todas olas migratorias más destacadas de la historia de la humanidad. Es por ello por lo que, en esta ocasión, se ha decidido elegir como objeto de estudio la emigración española actual a Europa, un fenómeno que muchas veces pasa desapercibido en la sociedad de hoy en día.

El aumento de la globalización en las últimas décadas ha tenido como consecuencia, entre otros, que actualmente los medios de comunicación actúen como altavoz de cualquier suceso que tenga lugar a nivel mundial. El potencial usuario de los mismos consume información a distintos niveles, dependiendo éstos de la proximidad que dichos acontecimientos tengan con el individuo en cuestión y su entorno. El sujeto puede por tanto desarrollar empatía por situaciones que le resulten geográficamente lejanas, y que incluso este vínculo repercute en sus propias actuaciones. Uno de los ejemplos más reseñables en la actualidad son las grandes olas migratorias derivadas de las catástrofes bélicas que atraviesan algunos países como Siria o Irak. En forma de naufragio, salto masivo a vallas

¹ Cita con la que abre el catálogo de la exposición "Artistas Acoge Arte + Inmigración" (Antequera, Málaga; del 12 al 26 de febrero de 2016).

² Escritora y periodista colombiana (Bogotá, 1950), entre sus obras destacan *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999) o *Delirio* (2004).

fronterizas o llegada a campamentos temporales, cada día el mundo entero se levanta con la crónica de una nueva huida. Sucesos que no dejan indiferente a nadie, pero que al mismo tiempo generan reacciones distintas. Los artistas, en sus múltiples formas de crear y expresarse, tampoco se han mostrado impasibles ante estos sucesos. Algunos de ellos han visto en la pintura, la escultura o la fotografía, medios donde, sobre todo, denunciar estas situaciones. De hecho, las aportaciones derivadas de las artes visuales en relación con este tema han sido variadas.

Una de las muestras más multidisciplinares llevadas a cabo en relación con esta temática fue “Artistas Acoge Arte + Inmigración” (Antequera, Málaga; del 12 al 26 de febrero de 2016). Durante la misma, medio centenar de artistas³ aportaron obras de distinta naturaleza, desde ilustración, diseño gráfico o fotografía hasta arte plástico. Planteado desde la asociación Málaga Acoge, el proyecto sin embargo no se concibió con un objetivo meramente lúdico: su labor fue también la de concienciar sobre los derechos y la igualdad de oportunidades de las personas inmigrantes. El arte como medio que traspasa fronteras y actúa como objeto de lucha, un aspecto que fue reconocido por la web *European Website on Integration* de la Comisión Europea.⁴ Las obras, que en un principio simplemente iban a formar parte de una exposición virtual, podían ser adquiridas por cualquier usuario, destinándose la recaudación obtenida a diferentes actividades llevadas a cabo por la entidad. Para favorecer este aspecto, se puso a disposición de todos los interesados un catálogo con información sobre los diferentes trabajos.⁵ Entre los mismos se podían encontrar obras de distinto origen, que compartían mensaje pero diferían en el vehículo utilizado para su transmisión. Un ejemplo de esta dicotomía aparece en “*Héroes de patera*”. *El drama del viaje visto a través de la imaginación de un niño subsahariano* (Jorge Berrocal, lápiz, tinta y color digital), donde la gradación grisácea del dibujo únicamente se ve alterada por la tonalidad marrón del joven protagonista; una atmósfera que se contrapone con el trabajo que aparece a su lado en el catálogo, *Sin título* (Betty Bundy, técnica mixta sobre papel de alto gramaje), en el que la palabra “Hope” presenta unas tonalidades triunfantes y patrióticas, en un abanico de azules, magentas y blancos que sin duda remiten a la nación capitalista por excelencia: Estados Unidos. Dos polos opuestos que coexisten dentro del mismo planeta, dos realidades completamente antagónicas separadas en este caso por unos pocos centímetros.

Siguiendo esta misma línea, tanto “#SIN FILTROS. Miradas al éxodo que Europa no quiere ver” (Matadero Madrid; del 26 de mayo de 2016 al 8 de enero de 2017) como “Somos migrantes” (León; del 16 al 31 de enero de 2017)⁶ buscan en la inmediatez de la fotografía el medio de acercar al público esta realidad. La primera de ellas, patrocinada por Metro Madrid y ubicada en la Casa del Lector, recogió a través de cincuenta instantáneas el horror que experimentan las personas que se ven forzadas a huir de sus hogares por culpa de la guerra. Imágenes que traspasan la cámara, se introducen en la mente del espectador y le hacen reflexionar acerca de una situación aberrante e inhumana que, como el título de la propia muestra indica, no se puede esconder ni disimular a través de ningún filtro.

Proyectos que traspasan fronteras, que se mueven entre el placer estético que ofrecen las diferentes manifestaciones artísticas en las que se basan y la necesidad de contar, aunque también de criticar y denunciar, la situación que atraviesan los inmigrantes de todo el mundo.

El caso concreto de la emigración española a Europa, quizás menos visible a nivel mediático aunque no por ello menos importante, ha adquirido un mayor protagonismo en plataformas audiovisuales (cine y televisión principalmente, pero también en el videoarte), las cuales se han hecho eco de una situación cada vez más normalizada y cotidiana. En esta ocasión, estas manifestaciones se constituyen como un medio perfecto en la transmisión de estereotipos mantenidos de forma diacrónica, sobre los que hay que bucear para hallar el profundo poso crítico que transmiten hacia las actuales situaciones en Europa.

Comisariada por Aimar Arriola y Soledad Gutierrez, “Lo inconmensurable” (CentroCentro Madrid, del 29 de abril al 28 de agosto de 2016) reflexiona sobre Europa a partir de la colección Pi Fernandino,⁷ preguntándose hasta dónde llegan los límites (en todos los sentidos) del viejo continente. Disparidad de puntos de vista, heterogeneidad de visiones acerca de temas que han formado y forman parte de un territorio disperso (la emigración, la propia historia de los estados, los derechos humanos, los conflictos bélicos,...).

³ Algunos de los profesionales que participaron en la exposición fueron Antonio Berrocal, Cristina Sánchez, Eryk Pall, Narita Estudio, Paula Vincenti, Pedrita Parker, José Medina Galeote o Hintercalada.

⁴ Concretamente fue considerada “Buena práctica para la integración”.

⁵ Catálogo de la exposición “Artistas Acoge Arte + Inmigración”, 2015.

[https://issuu.com/malagaacoge/docs/artistas_acoge_expo_catalogo_sept20] [Última consulta: 9 de marzo de 2016].

⁶ Promovida por Entreculturas (ONG vinculada a la Compañía de Jesús), el Servicio Jesuita a Migrantes-España (SJM-España) y la Comisión Episcopal de Migraciones (CEM), su origen parte de la exposición Todos Somos Migrantes, celebrada en México por parte del Servicio Jesuita a Migrantes México.

⁷ Propiedad de Helena Fernandino y Emilio Pi (Pamplona, 1954), la mayor parte de las piezas están dentro del formato del videoarte (300 obras). Algunas de ellas han sido exhibidas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Centro de Arte Dos de Mayo o Centro Pompidou, entre otros.

Dieciséis artistas internacionales⁸ ponen voz a través de sus obras a todos estos aspectos, expresándose como cada uno de ellos mejor sabe: mediante el videoarte. No se busca en ningún caso generar un relato, una narración, sino simplemente que la muestra actúe como contenedor de distintas propuestas que hablan, opinan y analizan Europa. La exposición acogió además dos performances, una de Dora García y otra de Mónica Ross.

Desde una manifestación completamente diferente a las anteriormente mencionadas, lo cierto es que en el ámbito español la ficción audiovisual ha sido y es uno de los principales canales donde se ha visto reflejada la realidad de los emigrantes españoles a Europa. Ésta es precisamente la que muchas veces permite poner cara a estas situaciones, actuar como un lienzo donde se plasma una reactualización de las escenas costumbristas que antaño poblaban los cuadros. Ahora la situación es distinta. Las circunstancias han hecho que el escenario cambie, pero no sus protagonistas. Los géneros desde donde se han plasmado todas estas situaciones son dispares, aunque destacan principalmente el drama y la comedia. Dentro del cine español resulta inevitable hacer referencia a dos de las películas más relevantes dentro de esta temática, ambas estrenadas en 1971: *Españolas en París* (Roberto Bodegas)⁹ y *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga).¹⁰ Sin embargo no son las únicas que retrataron el éxodo que vivieron muchos españoles durante los años sesenta y setenta, ya que más recientemente se pueden encontrar ejemplos como *El techo del mundo* (1995, Felipe Vega),¹¹ *Un franco, 14 pesetas* (2006, Carlos Iglesias)¹² o *Las chicas de la sexta planta* (*Les femmes du 6e étage*, 2010, Philippe Le Guay).¹³

Dentro del género dramático, se alza como uno de los ejemplos más relevantes la película *Hermosa juventud* (2014),¹⁴ en la que se cuenta la historia de Natalia y Carlos, una pareja que decide emigrar al extranjero en busca de un futuro mejor. Una estética asfixiante, donde se mezcla la necesidad y la desesperación, y cuya única salida es, una vez más, huir. Retratos que, como ocurría con las fotografías anteriormente analizadas, obligan al espectador a repensar sobre una situación que, esta vez, le resulta más cercana. Se encuentra en ese “primer nivel” de noticias, ya que se trata de un suceso que le podría estar pasando a cualquier persona de su entorno, incluso a sí mismo. Todas estas sensaciones se acompañan de una interpretación veraz y contenida, que el propio Carlos Boyero califica de la siguiente manera (Boyero, 2014): “Los actores jóvenes rebosan naturalidad, los diálogos y las situaciones son creíbles, nada resulta gratuito o suena a impostura”. Son varios los críticos que, a su vez, han resaltado el protagonismo que el director da a las redes sociales, unas plataformas que, dada su actualidad y repercusión en estos momentos, le sirven para lograr que el espectador empatice todavía más con la historia y sus personajes.

Desde una atmósfera completamente distinta, *Perdiendo el norte* (2015)¹⁵ recoge el testigo de *Vente a Alemania, Pepe*¹⁶ para contar esta terrible realidad desde un punto de vista humorístico. En esta ocasión la historia está protagonizada por Hugo y Braulio, dos universitarios que, dada la situación de desempleo que sufren en España, deciden emigrar a Alemania. En el país germano descubren que la situación no es tan buena como ellos se imaginaban. Los tópicos están presentes a lo largo de toda la película, algo que quizás a primera vista desvirtúa la importancia del problema que están retratando. Sin embargo, sería un error caer en este análisis tan superficial, puesto que lo que convierte este largometraje en algo más que otra comedia de enredo, es la delicadeza con la que Velilla sabe tratar esta situación. Dentro de esta línea habla Oti Rodríguez Marchante en *ABC* (Rodríguez Marchante, 2015): “(...) los personajes saben cómo tratar la seriedad de esa «lacr» de la juventud española mejor preparada de la historia que huye a perfeccionar su máster en lavar platos en un Berlín entre majo y mágico: Berlín el encantador”.

⁸ Victor Alimpiev, Ibon Aranberri, Angela Bulloch, Tacita Dean, Gintaras Didziapetris, Willie Doherty, Jon Mikel Euba, Harun Farocki, Dora García, Doug Hall, Chris Marker, Antoni Muntadas, Hans Op de Beeck, Martha Rosler, Monica Ross y Samuel Stevens.

⁹ España, 1971. Director: Roberto Bodegas. Guion: José Luis Dibildos, Roberto Bodegas, Antonio Mingote y Christian de Chalonge. Fotografía: Rafael de Casenave. Música: Carmelo Bernaola. Intérpretes: Ana Belén, Laura Valenzuela, Tina Sáinz, Máximo Valverde.

¹⁰ España, 1971. Director: Pedro Lazaga. Guion: Vicente Escrivá y Vicente Coello. Fotografía: Raúl Pérez Cubero. Música: Antón García Abril. Intérpretes: Alfredo Landa, Tina Sainz, José Sacristán, Manuel Summers.

¹¹ España-Francia-Suiza, 1995. Director: Felipe Vega. Guion: Felipe Vega y Julio Llamazares. Fotografía: Denis Jutzeler. Música: Bernardo Bonezzi. Intérpretes: Santiago Ramos, Emmanuel Laborit, Nathalie Cardone, Mulie Jarju.

¹² España, 2006. Director: Carlos Iglesias. Guion: Carlos Iglesias en colaboración con Central de Guiones. Fotografía: Tote Trenas. Música: Mario de Benito. Intérpretes: Carlos Iglesias, Javier Gutiérrez, Nieves de Medina, Isabel Blanco.

¹³ Francia, 2010. Director: Philippe Le Guay. Guion: Philippe Le Guay y Jérôme Tonnerre. Fotografía: Jean-Claude Larrieu. Música: Jorge Arriagada. Intérpretes: Fabrice Luchini, Sandrine Kiberlain, Natalia Verbeke, Carmen Maura.

¹⁴ España, 2014. Director: Jaime Rosales. Guion: Jaime Rosales y Enric Rufas. Fotografía: Pau Esteve Birba. Música: Juan Gómez-Acebo. Intérpretes: Ingrid García Jonsson, Carlos Rodríguez, Juanma Calderón, Inma Nieto.

¹⁵ España, 2015. Director: Nacho G. Velilla. Guión: Antonio Sánchez, David S. Olivas, Oriol Capel y Nacho G. Velilla. Fotografía: Isaac Vila. Música: Juanjo Javierre. Intérpretes: Yon González, Julián López, Blanca Suárez, Miki Esparbé.

¹⁶ En ambas películas aparece el actor José Sacristán, aunque el papel que desempeña en el largometraje de Velilla es ya el del emigrante veterano que conoce el desencanto del viaje a Alemania en busca de un futuro mejor.

Adoptando una estructura cercana al *spin off* respecto a *Perdiendo el norte*, Antena 3 llevó a cabo en televisión *Buscando el norte*,¹⁷ una serie de ocho capítulos en los que de nuevo, la emigración a Alemania por parte de jóvenes españoles se convierte en la premisa principal de la trama. En este caso no obstante sus índices de audiencias fueron bajos, por lo que la serie no fue renovada.

La pintura, la fotografía, el videoarte, el cine o, en definitiva, las artes visuales en general, no se han mostrado nunca al margen de lo que sucedía en la sociedad. Han sido juez y testigo de las transformaciones del ser humano, sus inquietudes, anhelos y temores. Como se ha podido comprobar, el fenómeno migratorio ha estado presente en las mismas durante prácticamente toda la historia, cobrando especial fuerza a partir de los acontecimientos de los últimos años. En este caso, las nuevas plataformas artísticas han sido las que de especial manera han recogido el drama vivido por millones de personas que han tenido que dejar su hogar en busca de un futuro mejor. Concretamente en el caso de los emigrantes españoles a Europa se ha visto como el medio audiovisual ha sabido canalizar parte del sentimiento experimentado por éstos, retratando, esta vez sobre celuloide, la realidad que muchas veces los medios de comunicación no desean mostrar y que, por lo menos todavía, tampoco protagoniza ningún estudio serio sobre papel.

FUENTES REFERENCIALES.

ALBA, S. 2004. *Miradas de emigrantes. Imágenes de la vida y cultura de la emigración española en Europa en el siglo XX*. Madrid: Fundación 1º de mayo. ISBN 8487527108.

BABIANO, J.; FERNÁNDEZ ASPERILLA, A. 2009. *La patria en la maleta. Historia social de la emigración española a Europa*. Madrid: Fundación 1º de mayo y Ediciones GPS. ISBN 9788497213936.

CASTIELLO, CH. 2010. *Con maletas de cartón. La emigración española en el cine*. Donostia/San Sebastián: Tercera Prensa s.l. ISBN 9788496993150.

MARTÍN PÉREZ, S. 2012. *La representación social de la emigración española a Europa (1956-1975). El papel de la televisión y otros medios de comunicación*. Madrid: Ministerio de Empleo y Seguridad Social. Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones. ISBN/ISSN NIPO 270-12-106-7.

2013. La historia de la humanidad es historia del nomadismo: Restrepo. En: *Informador*. [Consulta 8 de marzo de 2017]. Disponible en: <http://www.informador.com.mx/cultura/2013/461935/6/la-historia-de-la-humanidad-es-historia-del-nomadismo-restrepo.htm>

BATLLE, J. 2014. 'Hermosa juventud': Esto es lo que hay. En: *La Vanguardia*. [Consulta 11 de marzo de 2017]. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cine/20140530/54409462659/hermosa-juventud-critica-de-cine.html>

BOYERO, C. 2014. Crónica de la intemperie. En: *El País*. [Consulta 11 de marzo de 2017]. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/29/actualidad/1401374129_292497.html

RODRÍGUEZ, O. 2015. Crítica de «Perdiendo el norte» (***) : Vente a Alemania, don José. En: *ABC*. [Última consulta: 11 de marzo de 2017]. Disponible en:

<http://hoycinema.abc.es/critica/20150306/abci-perdiendo-norte-pelicula-opiniones-201503051159.html>

¹⁷ Serie de televisión. España, 2016. Director: Nacho G. Velilla, Oriol Capel, Antonio Sánchez, David S. Olivas, Antonio Sánchez, Oriol Ferrer y Javi Luna. Guión: Oriol Capel, David S. Olivas, Antonio Sánchez, Marina Pérez, Jorge Anes y Natalia Durán. Fotografía: Teo Delgado. Música: Juanjo Javierre. Intérpretes: Antonio Velázquez, Belén Cuesta, Kimberley Tell, Manuel Burque.

Barreda Usó, Gemma.

Conservadora-Restauradora, Doctora en Bellas Artes.

Zalbidea Muñoz, M^a Antonia.

Profesor Titular del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Tratamientos de consolidación de soporte rocoso con manifestaciones de arte rupestre. Abric de Pinos (Benissa-Alicante).

Treatments of consolidation of rock support with rock art manifestations. Abric de Pinos (Benissa-Alicante).

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Consolidación, arte rupestre, soporte pétreo.

KEY WORDS:

Consolidation, rock art, stone support.

RESUMEN

El presente trabajo de investigación se ha centrado en el estudio comparativo entre diversos materiales consolidantes para su aplicación en soportes pétreos con manifestaciones de arte rupestre. Concretamente el testado de materiales se ha llevado a cabo sobre material rocoso procedente del Abric de Pinos (Benissa-Alacant), cuya problemática principal presenta una superficie descohesionada microscópicamente generando pulverulencia.

ABSTRACT

The present research work has focused on the comparative study between diverse consolidating materials for their application in stone supports with manifestations of rock art. Concretely the test of materials has been carried out on rocky material from Abric de Pinos (Benissa-Alacant), whose main problematic has a microscopically shredded surface generating pulverulence.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

El presente trabajo de investigación muestra el estudio comparativo entre diversos materiales consolidantes para su aplicación en soportes rocosos con manifestaciones de arte rupestre, cuya superficie presenta descohesión microscópica en forma de pulverulencia.

El proceso de consolidación es actualmente una de las actividades más importantes, ya que ésta es una de las fases determinantes del proceso de restauración. La consolidación, es considerada como un proceso activo y consistente en impregnar los materiales (en este caso pétreos), deteriorados con sustancias químicas penetrantes a fin de restablecer la cohesión, resistencia y firmeza que con el tiempo y los factores ambientales, se han ido perdiendo.

Los consolidantes son productos o sustancias cuya función es la de rellenar, los poros o los espacios vacíos de un sólido y devolver de este modo la resistencia mecánica o la estabilidad a los sólidos frágiles, impregnando capas y superficies friables, disgregadas, o pulverulentas.

Como restauradores, debemos ser conocedores de que un buen consolidante debe ser estable respecto a los agentes atmosféricos, la humedad y la luz, así como mostrar resistencia a la actividad biológica, y una toxicidad muy baja.

Las escasas investigaciones acerca del uso de tratamientos de consolidación y protección aplicados sobre material rupestre, junto con la gran variedad de productos de consolidación existentes en el mercado genera incertidumbres a la hora de elegir el tratamiento más adecuado para consolidar un material pétreo con manifestaciones rupestre. Con la experiencia adquirida, junto con el indispensable apoyo que hoy en día nos ofrecen los estudios científicos, ha dado lugar al descarte de alguno de estos productos y a la valoración de algunos de ellos, dando a conocer la complejidad de los materiales consolidantes y los aspectos tanto negativos como positivos que les caracterizan.

En el área de la conservación y restauración de material rupestre, se han utilizado diferentes tipos de productos consolidantes con la finalidad de frenar el estado de degradación y pulverulencia de las pinturas y los paneles. Si nos centramos en los productos más utilizados se destacan las resinas acrílicas.

La descohesión y pulverulencia es la alteración que afecta al *Abric de Pinos*, y por ello se analizan los diferentes consolidantes seleccionados, que aplicados a su soporte, y así poder determinar aquellos que son compatibles con la roca. Con el objetivo de obtener unos resultados que permitan establecer una comparativa entre los distintos productos y su interacción con la roca, fue necesario la elaboración de probetas que previamente fueron sometidas tanto a la acción de degradación medioambiental por causas naturales (depositándolas in situ), como aquellas, que fueron sometidas a diversos ensayos en laboratorio. De esta forma se observan y evalúan las propiedades de estos materiales, obteniendo resultados que permiten establecer mejoras en su uso y aplicación en futuras intervenciones.

A través de este estudio se constituyen premisas para el desarrollo y aplicación de consolidantes en el tratamiento de superficies con arte rupestre. Contribuyendo de este modo en la conservación de este patrimonio declarado Patrimonio de la Humanidad en 1998.

ABRIC DE PINOS (BENISSA-ALICANTE).

El conjunto pictórico rupestre del *Abric de Pinos* pertenece al término municipal de Benissa provincia de Alicante y está situado en un paraje pre-litoral (Ilustración 1), próximo al término municipal de Pinos¹.

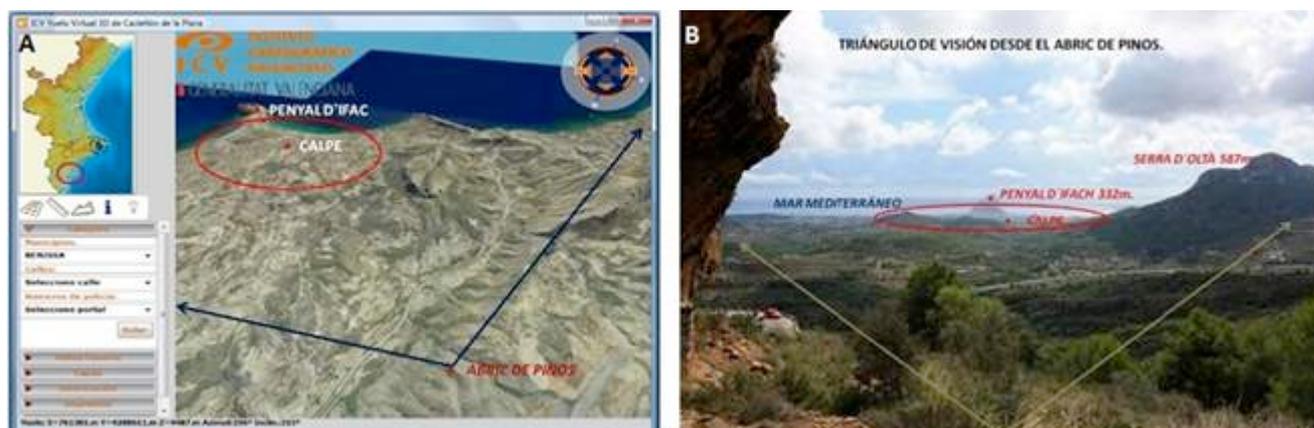


Ilustración 1.

¹ RONDA, Ana. Arqueología de Benissa. Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert". 1990. pp. 13-23.

Desde el punto de vista geológico, el término en el que se encuentra del *Abric de Pinos* pertenece al denominado Prebético. El abrigo rocoso sobre el que se hallan las pinturas está formado por materiales calizos de período Mesozoico (de sedimentación) que fueron elevados con la orogenia alpina en el periodo Terciario, alternándose estratos duros con otros más blandos. Como consecuencia, de esta alternancia de estratos, han dado lugar a la formación de cavidades (Ilustración 2.A), originadas a partir de un proceso de erosión por disolución, denominado Karstificación. Este fenómeno se ve favorecido por la presencia de fisuras, que se hacen en la roca permeable, facilitando la penetración del agua, que es el principal factor que interviene en la formación de las cavidades y por otros agentes de alteración físicos como erosión eólica.



Ilustración 2.

Las pinturas rupestres del abrigo se encuentran representadas sobre un panel rocoso calizo que está en continuo proceso de evolución geológica natural, en consecuencia, se produce un envejecimiento natural del propio material constituyente imposible de frenar. Con los resultados de los estudios expuestos en este proyecto, se podría paliar estos procesos de alteración pero nunca erradicarlos.



Ilustración 3.

La cavidad rocosa en la que se ubican las pinturas, mide 5 m de profundidad por 7 m de altura. Éstas fueron descubiertas en 1970, y se incluyen en el periodo estilístico denominado Arte Levantino, aunque en este abrigo existen además algunas representaciones que podrían ubicarse dentro del Arte Esquemático. Según los estudios realizados Mauro Hernández, Pere Ferrer y Enrique Català², las pinturas representadas, se distribuyen en 4 paneles. Las figuras más representativas son; dos zoomorfos enfrentados en sus cuartos traseros y una figura humana femenina (Ilustración 4).

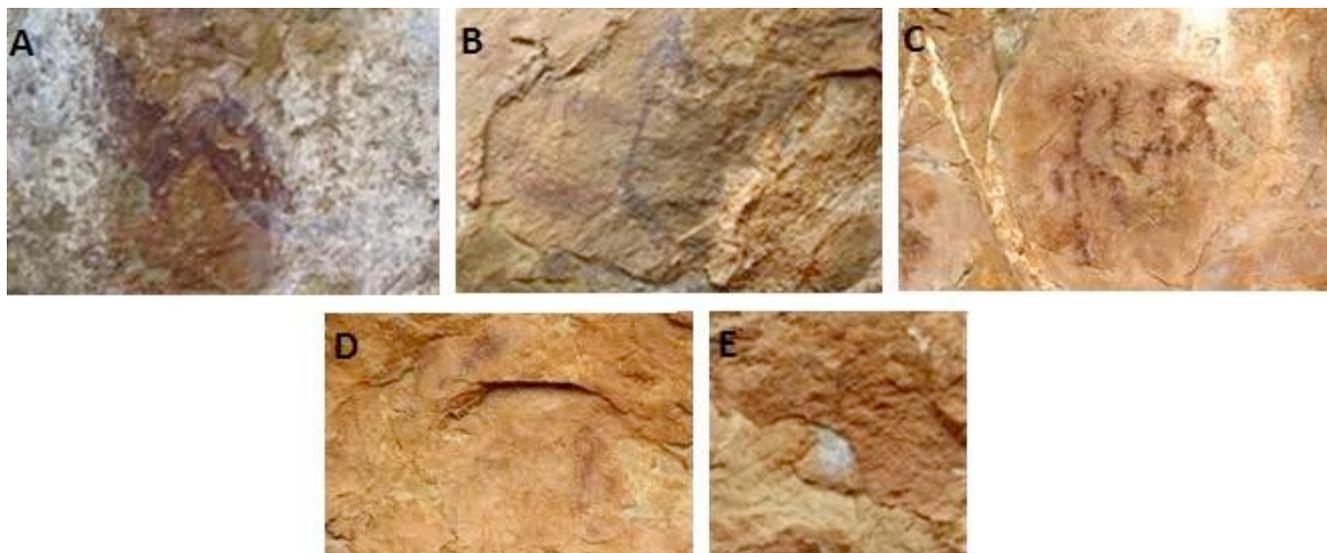


Ilustración 4.

El *Abric de Pinos* al igual que ocurre en la mayoría de enclaves con arte rupestre, por sus condiciones de exposición directa al aire libre, presenta degradación natural del soporte, fenómeno geológico que está en continua evolución y que es imposible detener, ya que no se pueden controlar las condiciones medioambientales a las que el abrigo está expuesto, tanto climáticas como geológicas. Los procesos de alteración natural debido a los efectos medioambientales y biológicos, ha provocado en el soporte cambios estructurales y de composición. A estos efectos naturales se añaden los daños antrópicos provocados por el hombre. Estos procesos se caracterizan por ser lentos, complejos e irreversibles.

Para detectar las afecciones que el material pétreo presenta se realizaron analíticas al microscopio electrónico de barrido (SEM-EDX)³, de este modo se obtuvo información de la composición química y la morfología estructural del material pétreo. En este caso se detectó que el material presentaba una delgada capa de sulfato de calcio en el interior y en la parte superior de la muestra. La presencia de sulfato cálcico en la capa más externa es debida a la sulfatación de la piedra caliza por efecto de los compuestos de azufre suspendidos en la atmósfera. Mientras que la capa de sulfato de calcio interior, puede ser debida a otro proceso de sulfatación producido con anterioridad y que con el tiempo ha sido recubierta por una nueva capa de carbonatación. La presencia del sulfato cálcico en el interior de la estructura pétreo es realmente preocupante debido a que esta formación constituye una capa mucho más friable e higroscópica que con el tiempo debilitará la zona provocando daños físico-químicos en el soporte.

Como apreciamos en la Ilustración 5.A., la cavidad presenta mayor grado de deterioro en la franja inferior que en la superior, donde se encuentran las pinturas. Esto es debido a que esta zona sufre mayores ciclos de insolación durante el año, ocasionando cambios bruscos de temperatura, que junto a la humedad relativa ambiental y el aporte de sales solubles, procedentes del mar, o del subsuelo. Estas sales, incluso pueden contenerse en la propia roca y emerger al infiltrar el agua de lluvia a través de la estructura pétreo. Generado así alteraciones físico-mecánicas en la roca originando daños por descohesión (Ilustración 5.B.) en forma de arenización, desplacado, fisuración, etc.

² HERNÁNDEZ, Mauro et al. *Arte Rupestre en Alicante*, 1988. pp. 312.

³ Análisis científicos con microscopía electrónica de barrido acoplado a un sistema de microanálisis (SEM-EDX) y difracción de rayos X, realizados en el laboratorio de materiales del Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.

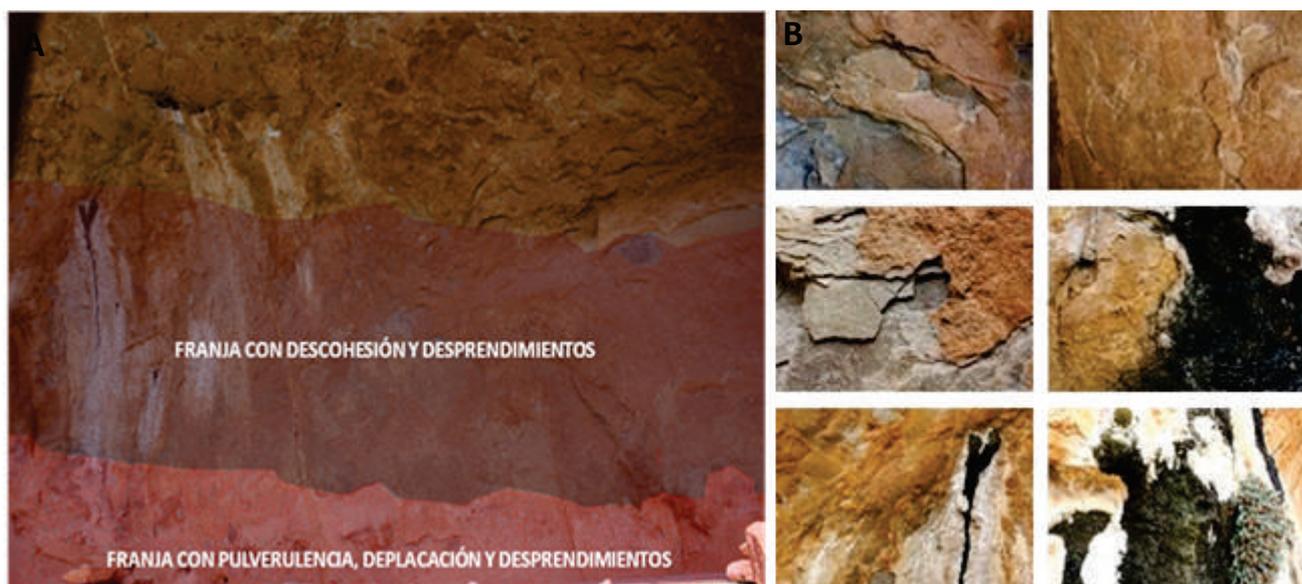


Ilustración 5.

Una vez analizado el estado de conservación que presenta el abrigo, se procedió a la clasificación de productos consolidantes que podrían solucionar la problemática de descohesión que presenta el soporte. El objetivo principal es comparar la efectividad de ciertos polímeros sintéticos utilizados⁴ en anteriores ocasiones en otros abrigos con manifestaciones de arte rupestre. Estos materiales son: elastómeros fluorados (Fluoline CP[®]), polímeros acrílicos (Paraloid B-72[®]), micro emulsión acrílica (Acril ME[®]) y un material inorgánico nano particulado, como el Nanorestore[®], hasta la fecha no utilizado en este campo. Para probar su eficacia, fue necesaria la elaboración de probetas realizadas con soporte pétreo procedente de los alrededores cercanos al abrigo. Posteriormente, estas probetas, se sometieron a distintos ensayos tanto en laboratorio, como a alteración natural depositándolas *in situ*.

Hasta la actualidad, en manifestaciones de arte rupestre uno de los productos más utilizados en consolidación puntuales o de emergencia, ha sido el polímero Paraloid B-72[®], su uso viene derivado de otros campos de conocimiento afines al arte rupestre como la pintura mural y los monumentos pétreos, consiguiendo gran aceptación en el campo de la restauración por su fácil uso, aplicación y buen comportamiento. Si se realiza una revisión bibliográfica exhaustiva del uso de este material, se encuentran numerosos defensores y detractores, es más, no solo del producto en sí, sino de las condiciones de uso y aplicación. En cuanto al arte rupestre y al arte parietal prehistórico son pocos los estudios realizados sobre el uso y aplicación de este material, aún así, su uso y aplicación se ha visto justificado en este ámbito por la carencia tanto de estudios como de materiales aplicables a tales menesteres.

La micro emulsión Acril ME[®], tiene unas reducidas dimensiones de las partículas (alrededor de 50 micrón). Le proporcionan una baja viscosidad y una mayor capacidad de penetración en substratos porosos con respecto a las normales emulsiones acrílicas. Además tiene un bajo impacto cromático y excepcional resistencia al amarilleamiento, buena estabilidad mecánica y transparencia. En este estudio, fue utilizado en un porcentaje de 1:4 con agua desmineralizada y un 10% de alcohol etílico para favorecer la penetración.

En cuanto al Fluoline CP[®], se trata de una de las resinas de nueva generación a base de fluoroelastómeros y polímeros acrílicos disueltos en acetona. De fácil aplicación, su elevada resistencia a los agentes atmosféricos, no genera variaciones cromáticas debido a su resistencia a los rayos UV. Estas características, lo hacen apto para tratamientos al aire libre con problemas de descohesión. En este caso se utilizó sin diluir, como indican las referencias técnicas del comerciante.

Finalmente se realizaron probetas con Nanorestore[®], ideal para consolidar piedras con matriz carbónica. Constituido por partículas nano-estructuradas de cal apagada dispersas en alcohol isopropílico que garantiza una óptima penetración en la matriz porosa, quedando las nanopartículas de hidróxido cálcico insertadas en los intersticios y en la red porosa a consolidar. Éstas, por acción del anhídrido carbónico atmosférico se transforman en carbonato de calcio originando una red de micro-cristales de calcita que confieren elevadas propiedades mecánicas al soporte, sin introducir materiales extraños a la naturaleza química de la superficie tratada. Se trata

⁴ Las resinas termoplásticas como son las acrílicas, han sido ampliamente utilizadas desde mediados del siglo XX, aunque su uso ha ido variando con los años. Dentro del campo de los polímeros acrílicos los más empleados para la consolidación de materiales disgregados son el Paraloid B-72.

por lo tanto de un material cuya composición química es totalmente afín y compatible a la del soporte de roca original. En este estudio se utilizó directamente con una porcentual del 10% de alcohol isopropílico desnaturalizado para mejorar la penetración.

PRODUCTO	PROPIEDADES	COMPOSICIÓN	DILUYENTE	%
Paraloid B-72 [®]	Consolidación, fijación y adhesión	Metilacrilato y etilmetacrilato	Acetona	3%
Acril ME [®]	Consolidación.	Micro emulsión acrílica.	Agua desmineralizada	1:4
Fluoline CP [®]	Pre consolidación, consolidación y protección.	Fluoroelastómeros y polímeros acrílicos.	Acetona	
Nanorestore [®]	Consolidación.	Hidróxido de calcio.	Agua desmineralizada Alcohol isopropílico	

Tabla 1.

Una vez obtenida la caracterización y composición de la piedra y seleccionados los productos, procedimos a la realización estandarizada de las probetas que someteremos posteriormente:

1. Ensayo de absorción de agua por capilaridad UNE-EN 15801, (Determinación de la absorción de agua por capilaridad).
2. Ensayo de cristalización de sales: recomendado por la normativa RILEM33 1980 (Ensayo nº V. 1b).
 - 2.1. - Por inmersión total siguiendo los ciclos de cristalización.
 - 2.2. - Por inmersión y secado libre.
3. Ensayo de envejecimiento acelerado con variaciones de temperatura, humedad y radiación UV, siguiendo las pautas marcadas por ASTM Internacional en el ensayo D1183-03.
4. Ensayo de la penetración del consolidante por tinción.
5. Estudio colorimétrico, siguiendo la normativa UNE-EN 15886 (Medición de color de superficies).

CONCLUSIONES.

Los resultados comprobados tras las observaciones con SEM-RDX de las probetas antes y después de la aplicación del consolidante, se determina que el Paraloid B-72[®] provoca acumulación excesiva de resina en determinadas zonas reduciendo la permeabilidad al vapor de agua (Ilustración 6). Éstas con el tiempo envejecerán de forma diferente al resto de la superficie que queda más porosa. Al igual que el comportamiento mecánico también será diferencial creando tensiones en el interior del material con el peligro de formación de fracturas y desprendimientos. El aspecto cromático también se verá afectado ya que las zonas con acumulaciones muestran un aspecto plastificado.

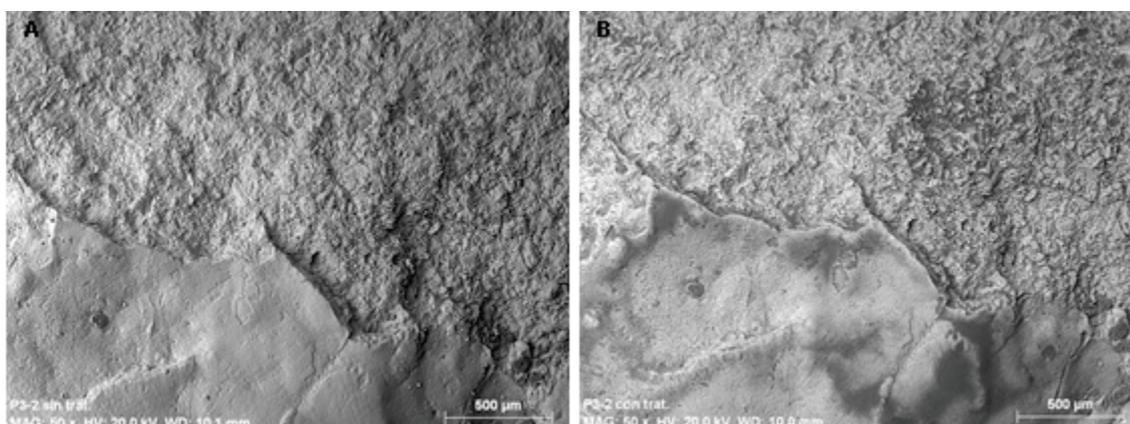


Ilustración 6.

Con respecto al Acril ME[®] (Ilustración 7) se observa la formación de una capa superficial más homogénea con respecto al Paraloid B-72[®], pero también reduce de forma importante la permeabilidad al vapor de agua. La resina se deposita en las zonas cóncavas y en las partes más prominentes apenas se acumula. Esta distribución poco uniforme creará envejecimiento irregular, daños mecánicos y la posibilidad de formación de subproductos debido al carácter orgánico del producto. Los subproductos interactúan con la roca degradándola, además de favorecer el crecimiento de microorganismos. En cuanto a las variaciones cromáticas afecta a la superficie mostrando un aspecto plastificado.

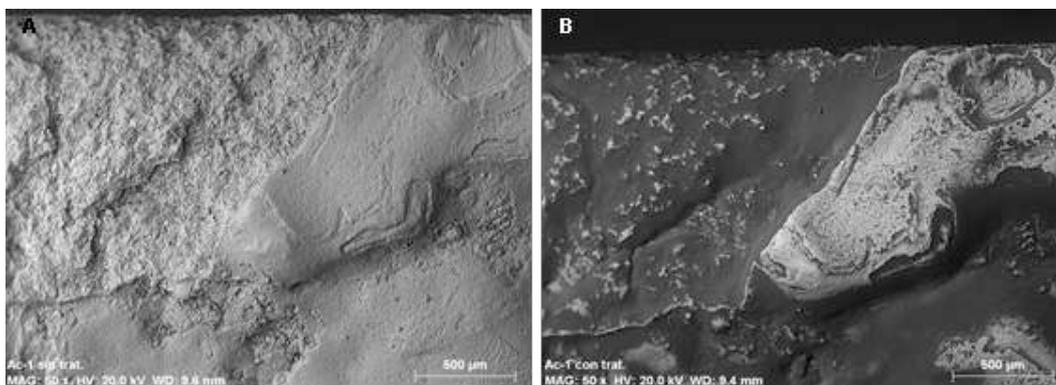


Ilustración 7.

Con el Fluoline CP[®] se observan acumulaciones superficiales pero sin llegar a formar un film compacto, es decir, respeta la porosidad pétreo, al contrario de lo que ocurre con el Paraloid B-72[®] y el Acril ME[®].

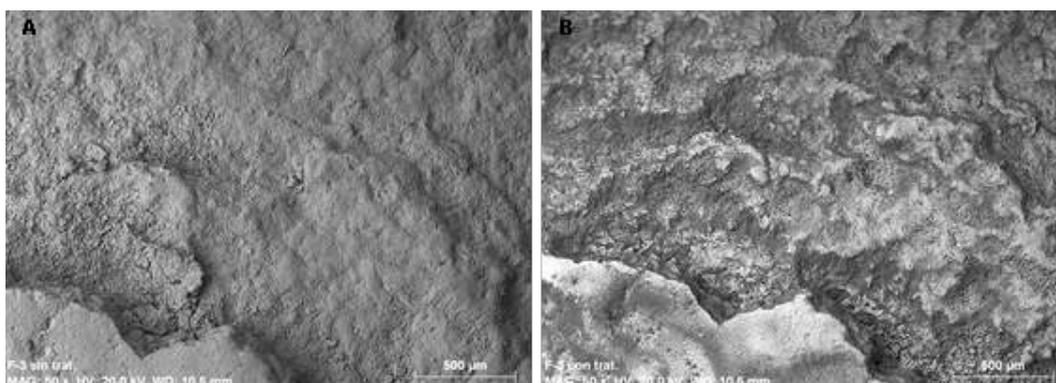


Ilustración 8.

Finalmente con el Nanorestore[®] (Ilustración 9) no se aprecian residuos de disolventes, no afecta el aspecto cromático de la roca, no genera films, ni afecta a la porosidad de la roca, es el producto más compatible con la naturaleza del soporte. Evitando de este modo posibles reacciones de los productos no aconsejados.

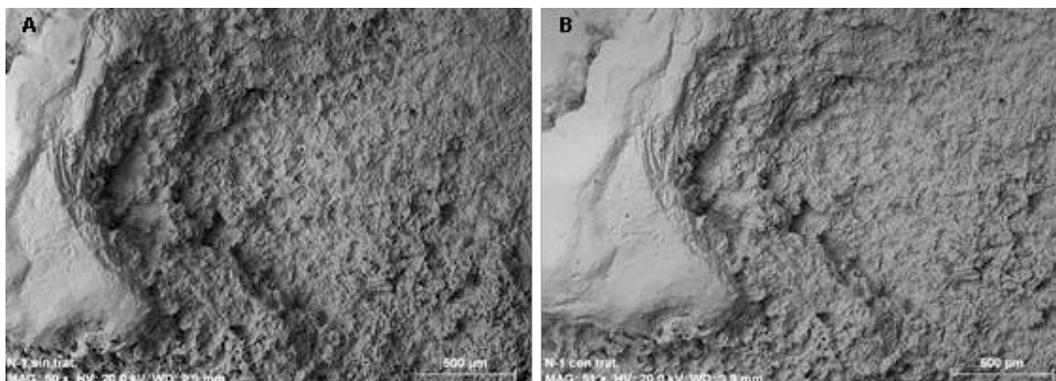


Ilustración 9.

Optaríamos por el uso de Nanorestore[®] como consolidante en el caso específico del Abric de Pinos, por tratarse de un producto de origen inorgánico que desempeña correctamente las exigencias necesarias de afinidad con el soporte, evitando de este modo aportar elementos de naturaleza diversa que con el tiempo ocasionan problemas por incompatibilidad de materiales. Además, se ha observado que el Nanorestore[®] no afecta a la capilaridad de la roca garantizando una buena permeabilidad al vapor de agua, ni genera cambios cromáticos apreciables, ni crea films superficiales compactos, manteniendo superficie estable y uniforme tras los ciclos de cristalización de sales. Cabe señalar que con el Nanorestore[®] solucionaríamos los problemas de descohesión, sin embargo sería necesaria una investigación paralela para determinar qué tipo de materiales serían óptimos para conseguir la adhesión del deplacado de la roca.

FUENTES REFERENCIALES.

AENOR. Asociación Española de Normalización y Certificación. *Métodos de ensayo para piedra natural. Determinación del coeficiente de absorción de agua por capilaridad. UNE-EN 1925. 1999.; Conservación del patrimonio cultural. Método de ensayo. Determinación de la absorción de agua por capilaridad. UNE-EN 15801. 2010.; Conservación del patrimonio cultural. Método de ensayo. Medición de color de superficies. UNE-EN 15886. Madrid: 2011.*

ASTM Internacional. *Standart Practices for Resistance of Adhesives to Cyclic Laboratory Aging Conditions. D1183-03 United States: ASTM, 2003.*

BALLESTER, Laura. *Conservación de las pinturas rupestres del Levante Español. Tesis doctoral inédita. Universidad Politécnica de Valencia UPV. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Valencia, 2003.*

BELTRÁN, Antonio. *Arte Rupestre Levantino. En: CAESARAUGUSTA no. 47-48. PSANA. Zaragoza: Editado por la Institución "Fernando el Católico". Excma. Diputación de Zaragoza, 1979. ISSN 0007-9502.*

BENAVENTE, David et al. *Estudio de propiedades físicas de las rocas. En: AEPECT. Enseñanza de las Ciencias de la Tierra. Girona: Editorial de la Universidad de Girona. Vol. 12, no. 1. Girona, 2004. ISSN 1132-9157.*

HERNÁNDEZ Mauro et al. *Arte Rupestre en Alicante. Alicante, 1998.*

ICV. *Instituto Cartográfico Valenciano [en línea]. [Citado enero 20, 2017]. Disponible en Web: <http://www.icv.gva.es>.*

RILEM. *Reunión Internacional de Laboratorios de Ensayo y de Investigación para Materiales de construcción. Pruebas recomendadas para medir el deterioro de la piedra y para evaluar la eficacia de los métodos de tratamiento. Ensayo no. V. 1b. París: RILEM Publicaciones SARL, 1980.*

ILUSTRACIONES.

Ilustración 1. A) Visión virtual en 3D de la posición geográfica del abrigo. ICV. Instituto Cartográfico Valenciano [en línea]. [citado enero 20, 2011]. Disponible en Web: <http://www.icv.gva.es>. B) Triángulo de visión desde el abrigo.

Ilustración 2. A) *Abric de Pinos*, formado por fenómenos de Karstificación. B) Detalle del cerramiento del abrigo.

Ilustración 3. A) dentro del abrigo. B) desde el interior del abrigo, una vista de la entrada, la cancela y un fuerte y activo crecimiento biológico.

Ilustración 4. A) Cuartos traseros de dos zoomorfos de estilo levantino. B) Figura femenina estilizada de estilo levantino. D) Figuras de estilo esquemático. D) Restos de pigmento rojo. E) Motivo en forma de Y invertida que se conserva parcialmente.

Ilustración 5. A) Vista general del abrigo donde se observa como la parte inferior sufre mayor grado de insolación y deterioro, coladas activas que han generado cristalizaciones de carbonato cálcico. B) Detalle de alteraciones que sufre el soporte.

Ilustración 6. SEM-EDX. A) Probeta sin tratar. B) Probeta con dos capas de Paraloid B-72[®] al 3% en acetona aplicado a pincel.

Ilustración 7. SEM-EDX. A) Probeta sin tratar. B) Probeta tratada con dos capas de Acril ME[®] al 1:4 en agua desmineralizada aplicado a pincel.

Ilustración 8. SEM-EDX. A) Probeta sin tratar. B) Probeta tratada con dos capas de Fluoline CP[®] aplicado directamente sin diluir.

Ilustración 9. SEM-EDX. A) Probeta sin tratar. B) Probeta con dos capas de Nanorestore[®] aplicado a pincel directamente sin diluir.

Tabla 1. Esquema de los productos y proporciones utilizados en esta investigación.

Barreda Usó, Gemma.

Conservadora-Restauradora, Doctora en Bellas Artes.

Zalbidea Muñoz, M^a Antonia.

Universitat Politècnica de València. Profesora Titular del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Oscá Pons, Julia.

Universitat Politècnica de València. Profesora Titular del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Comparativa entre distintos consolidantes inorgánicos nanoparticulados a base de hidróxido cálcico.

Comparison between different inorganic nanoparticulate consolidators based on calcium hydroxide.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Consolidación, consolidantes inorgánicos, nanopartículas, hidróxido cálcico, material pétreo.

KEY WORDS:

Consolidation, inorganic consolidantes, nanoparticles, calcium hydroxide, stone material.

RESUMEN.

El presente trabajo de investigación muestra el estudio comparativo realizado entre diversos materiales consolidantes nanoparticulados de origen inorgánico a base de hidróxido cálcico, aplicados sobre soportes pétreos con matriz carbónica.

Para realizar esta comparativa se han seleccionado diversos materiales nanoestructurados que han sido diseñados expresamente para la conservación del patrimonio, concretamente para la consolidación de soportes pétreos, morteros, pintura mural, etc. Debido a la novedad de estos productos, es necesario su estudio individualizado previamente a ser usados en ciertos campos de la restauración como sucede con la consolidación de pintura rupestre realizada sobre roca calcárea. Por ello se seleccionaron los posibles productos afines a esta necesidad.

Los consolidantes elegidos para realizar el proceso de testado son materiales nanoparticulados basados en soluciones coloidales de hidróxido cálcico $\text{Ca}(\text{OH})_2$ dispersos en diferentes tipos de alcoholes y en distintas concentraciones. Entre ellos encontramos, para tratamientos de consolidación superficial, descohesión o pulverulencia, el Nanorestore[®] y los productos de la gama CaLoSiL[®]; en distintas variantes como: CaLoSiL E5[®], CaLoSiL E25 grey[®], CaLoSiL IP5[®], CaLoSiL NP5[®]; y para tratamientos de adhesión entre estratos el CaLoSiL paste like[®] y el CaLoSiL Micro[®].

Tan sólo con los resultados obtenidos, se podrá determinar si estos nanoparticulados, son adecuados para su uso en obra real con unas características concretas.

ABSTRACT.

The present research work shows the comparative study carried out between different nanoparticulate consolidating materials of inorganic origin based on calcium hydroxide, on stony supports with carbonic matrix.

In order to carry out this comparison, various nanostructured materials have been selected which have been specifically designed for the preservation of the heritage, specifically for the consolidation of stone supports, mortars, mural painting, etc. Due to the novelty of these products, it is necessary to study them individually before being used in certain fields of the restoration as it happens with the consolidation of rock painting done on calcareous rock. For this reason, the possible products related to this need were selected.

The consolidants chosen to carry out the test process are nanoparticulate materials based on colloidal solutions of calcium hydroxide Ca (OH)₂ dispersed in different types of alcohols and in different concentrations. Among them, we find, for treatments of surface consolidation, the Nanorestore[®] and the products of the range CaLoSiL[®]; Within it have been tested different variants such as: CaLoSiL E5[®], CaLoSiL E25 grey[®], CaLoSiL IP5[®], CaLoSiL NP5[®]; and for adhesion treatments between strata, CaLoSiL paste like[®] and CaLoSiL Micro[®] have been chosen.

Only with the results obtained, it will be possible to determine if these nanoparticles are suitable for use in real work with specific characteristics.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

El origen de esta investigación es determinar y estudiar las características concretas de distintos consolidantes inorgánicos nanoparticulados a base de hidróxido cálcico, productos elaborados en los últimos años con el desarrollo de la nanociencia y la nanotecnología destinados a ser utilizados en el campo de la conservación y restauración del patrimonio. Estos materiales nanoestructurados confieren un comportamiento totalmente diverso a los materiales tradicionales, proporcionándoles características funcionales y estructurales innovadoras. Los consolidantes elegidos para realizar el proceso de análisis son materiales nanoparticulados a base hidróxido cálcico Ca (OH)₂ disperso en soluciones coloidales con diferentes tipos de alcoholes y en distintas concentraciones. Entre ellos se han seleccionado para tratamientos de consolidación superficial, descohesión o pulverulencia, el Nanorestore[®] y los productos de la gama CaLoSiL[®] (CaLoSiL E5[®], CaLoSiL E25 grey[®], CaLoSiL IP5[®], CaLoSiL NP5[®]) y para realizar tratamientos de adhesión entre estratos se han escogido el CaLoSiL paste like[®] y el CaLoSiL Micro[®].

La ventaja de estos productos radica en su posible aplicación como consolidante de superficies pétreas con manifestaciones de arte rupestre. Para poder hacer uso de estos productos en obra real previamente requieren ser testados y analizados individualmente para conocer sus posibilidades y su repercusión con el soporte. Demás se recuerda que se requiere de una exhaustiva investigación científica previa a cualquier intervención sobre pintura rupestre para garantizar la correcta conservación de la obra.

CONSOLIDANTES NANOPARTICULADOS.

Actualmente con el desarrollo de la nanociencia y la nanotecnología se ha conseguido la creación de diferentes materiales con características funcionales y estructurales muy novedosas. Estos consolidantes están constituidos por partículas nano-estructuradas de cal apagada dispersas en alcohol. El alcohol, garantiza una óptima penetración en la matriz porosa, quedando las nanopartículas insertadas en los intersticios y en la red porosa a consolidar. Una vez transformados en carbonato de calcio por acción del anhídrido carbónico atmosférico, originan una red de micro-cristales de calcita que confieren elevadas propiedades mecánicas sin introducir materiales extraños a la naturaleza química de la roca. Las partículas a escala nanométrica confieren a estos productos un comportamiento diverso a los materiales tradicionales que por lo general han sido polímeros sintéticos constituidos por macromoléculas.

Estudios previos han sido concluyentes para afirmar científicamente que los mejores resultados obtenidos para la consolidación de soportes pétreos con arte rupestre se han obtenido con la aplicación y uso de materiales inorgánicos (Barreda, Gemma: 2016). Los productos inorgánicos utilizados en procesos de consolidación y fijación de soporte pétreo, funcionan precipitando un compuesto inorgánico en el interior de la estructura porosa del material tratado. La ventaja más favorable para el uso de productos inorgánicos es la compatibilidad con la naturaleza del soporte, que no produce impermeabilización pero sí disminución del tamaño del poro del material. Los productos inorgánicos tradicionales, presentan ciertas desventajas: el elevado tiempo para efectuar la consolidación con respecto a las resinas sintéticas; el aporte de gran cantidad de agua en periodos prolongados que puede provocar solubilización de

sales y eflorescencias; además de la facilidad para formar velos blanquecinos difíciles de eliminar. Estos inconvenientes se minimizan con el uso de productos como el Nanorestore[®] (DEI, Luigi: 2006) o CaLoSiL[®] (ZIEGENBALB: 2008) cuyas propiedades técnicas restringen la aparición de velos blanquecinos, además el aporte de humedad es inferior debido ya que al se dispersiones alcohólicas favorecen la penetración.

La aplicación de nanopartículas¹ posibilita el uso de tratamientos de protección, mediante la mejora del grado de recubrimiento, penetración, métodos de aplicación y la eficacia de los tratamientos de hidrofugación, permitiendo desarrollar nuevos productos hidrorrepelentes con propiedades auto-limpiantes que disminuyen el mantenimiento de los materiales y aumentan su durabilidad².

El hidróxido de cal es uno de los materiales tradicionales de origen inorgánico más utilizado y conocido, utilizado para solucionar la descohesión del material pétreo a lo largo de la historia. Éste, al entrar en contacto con el CO₂ atmosférico carbonata, reaccionando y transformándose en carbonato cálcico, material compatible con la composición pétreo de matriz cálcica.

Para el estudio se han utilizado dispersiones de 5 g de hidróxido cálcico por litro de alcohol, que favorecen la penetración y evitan la readhesión entre las mismas nanopartículas de Ca (OH)₂. Ya que en las dispersiones muy concentradas se crean conglomeraciones que dificultan la penetración a través de la estructura porosa quedando retenidas en superficie, generando un efecto óptico-estético no deseable en forma de veladuras (velos blanquecinos)³.

Todos los productos testados son dispersiones en diferentes alcoholes. Los alcoholes garantizan una óptima penetración por succión capilar en los materiales porosos, gracias a su baja tensión superficial. Hecho que favorece el transporte de las nanopartículas a través de la matriz porosa, quedando insertadas en los intersticios y en las zonas situadas inmediatamente por debajo de la superficie.

Los consolidantes denominados CaLoSiL[®] han sido sintetizados como consolidantes para piedra y revoques. El disolvente se evapora sin dejar residuos y no se produce la formación de sub-productos, ni elementos químicos que puedan ocasionar alteraciones. La velocidad de evaporación del disolvente es un factor a tener en cuenta, ya que interviene en el transporte de las partículas de hidróxido cálcico y en la penetración. Siendo el alcohol N-propanol de evaporación más lenta que el Isopropanol seguido del Etanol.

Durante el proceso de carbonatación se produce un incremento de masa y volumen. Además intervienen otros factores como:

- La composición mineralógica del sustrato.
- El contenido en humedad de la piedra.
- El nivel de deterioro.
- La absorbencia.
- La porosidad del soporte.
- La absorción de agua por higroscopicidad.

Generalmente tras el proceso de carbonatación se forma Calcita (Ca CO₃), caracterizada por su estabilidad, pero según las condiciones del soporte se puede formar Vaterita o Aragonita (GÓMEZ, Luz Stella: 2012. pp. 63), minerales polimorfos que tienen la misma fórmula química pero distinta estructura cristalina, caracterizados por su inestabilidad y solubilidad⁴.

¹ El estudio del efecto de los productos consolidantes basados en nanopartículas (DANIELE, Valeria. et al.: 2008, 2010; LÓPEZ-ARCE, Paula. et al.: 2010; GÓMEZ, Luz Stella. et al: 2010-11-12) obtenidos por diferentes métodos de síntesis aplicados con el fin de minimizar el deterioro de los geomateriales permite evaluar su comportamiento a nanoescala y su compatibilidad con el material original, su evolución morfológica, la variación cristalina y analizar su reacción con diversas superficies a las que han sido expuestas. Otro estudio hace posible la valoración del comportamiento de estos consolidantes en diferentes condiciones ambientales, donde la humedad relativa, la temperatura y el tiempo de exposición al producto controlarán su eficacia y durabilidad (Gómez, Luz Stella et al: 2010).

² GÓMEZ, Luz Stella, et al. La aportación de la nanociencia a la conservación de bienes del patrimonio cultural. Patrimonio cultural de España, no. 4, 2010. pp. 50-51.

³ DEI, Luigi, et al. Pre-consolidation of pictorial layers in frescoes: The high performance of CSGI's method based on nanolime evaluated by opd team in agnolo gaddi's Leggenda della Vera Croce Paintings, Santa Croce. En *Scienza e Beni Culturali*, XXIII. Florence, 2007. pp. 217-223.

⁴ Jornada CaLoSiL[®]. Universitat Politècnica de València, 24 de mayo de 2013. Organizada por J. Osca.

El CaLoSiL E[®] (Ilustración 1) es una dispersión de nano hidróxido de calcio en etanol. Diseñada para ser utilizada en tratamientos de consolidación próximas a la superficie. Se comercializa en distintas concentraciones: E5 (5 g/l), E25 (25 g/l) y E50 (50 g/l).

El CaLoSiL E25 grey[®] (Ilustración 2) es una dispersión de nano-cal ($\text{Ca}(\text{OH})_2$) en Etanol. Diseñado para tratamientos de superficies delicadas que presenten descohesión. El tamaño de las partículas oscila entre los 50 y los 250 nm, y se presenta en concentraciones de 25 g/l. Según el fabricante, debido precisamente a su consistencia más diluida, penetra más y más rápido, incluso en estructuras densas y poco porosas.

El CaLoSiL IP5[®] (Ilustración 3) es una dispersión de hidróxido de calcio en Isopropanol, se comercializa en distintas concentraciones. Ha sido creado para ser aplicado en tratamientos superficiales de pinturas al fresco, superficies pulverulentas, morteros, escayolas y piedras menos porosas, debido a la baja concentración de sólido ($\text{Ca}(\text{OH})_2$) favorece la consolidación en estos casos concreto.

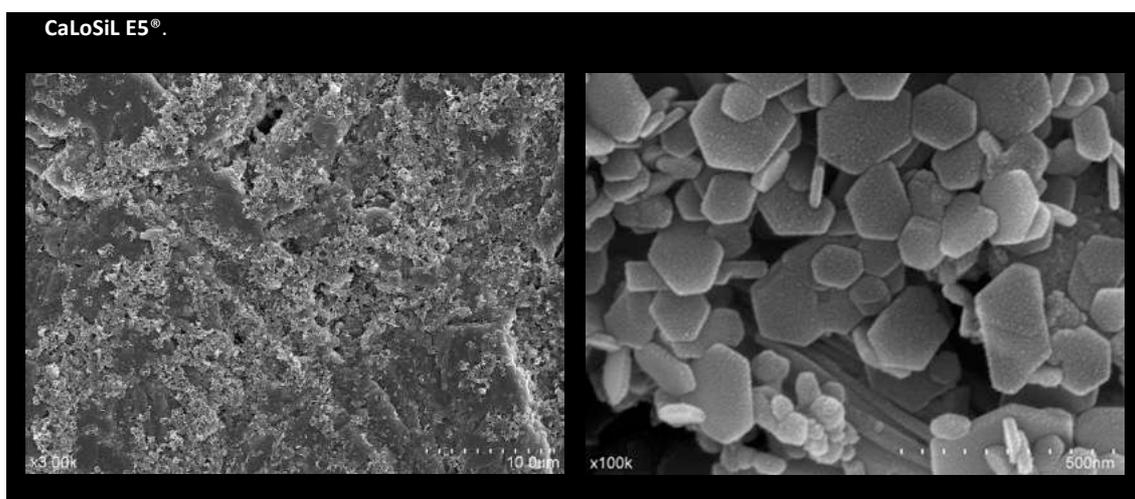


Ilustración 1. CaLoSiL E5[®]. SEM-(Hitachi S4800).

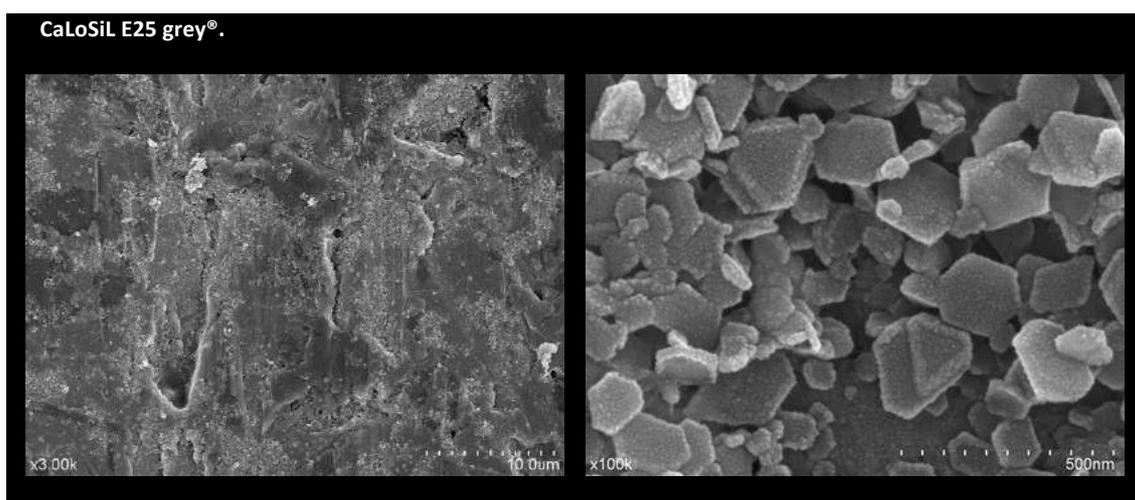


Ilustración 2. CaLoSiL E25 grey[®]. SEM-(Hitachi S4800).

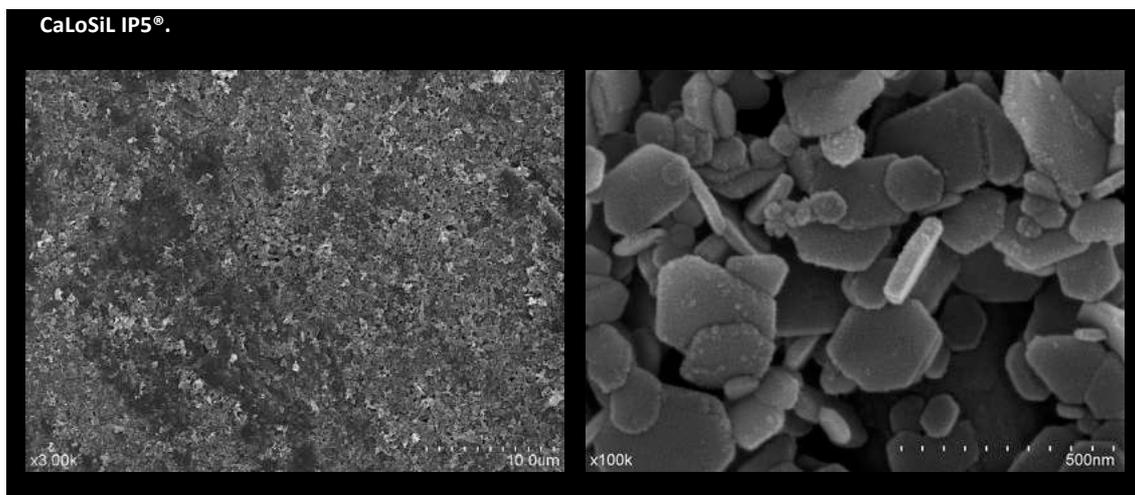


Ilustración 3. CaLoSiL IP5®. SEM-(Hitachi S4800).

El CaLoSiL NP5® (Ilustración 4) es una dispersión de hidróxido de cal en 1-Propanol, alcohol que confiere la propiedad de evaporar lentamente, se utiliza para consolidar zonas profundas, ya que su lenta evaporación, facilita la penetración del material. En los casos anteriores la evaporación más rápida del disolvente hace que disminuya la penetración.

El Nanorestore® (Ilustración 5) es una dispersión de hidróxido de cal en alcohol Isopropílico. Estudiado en investigaciones anteriores⁵ para tratamientos de consolidación de material de origen calcáreo-dolomítico, con manifestaciones de arte rupestre. El resultado ofreciendo por este producto para realizar tratamientos de consolidación en superficie ha sido satisfactorio. Sus propiedades le confieren una excelente compatibilidad con soportes pétreos de naturaleza carbonática; por su permeabilidad al vapor de agua, la ausencia de variaciones cromáticas o efectos de brillo, además de mantener la hidrofilia del soporte a tratar, sin generar películas superficiales hidrófugas, ni velos blanquecinos.

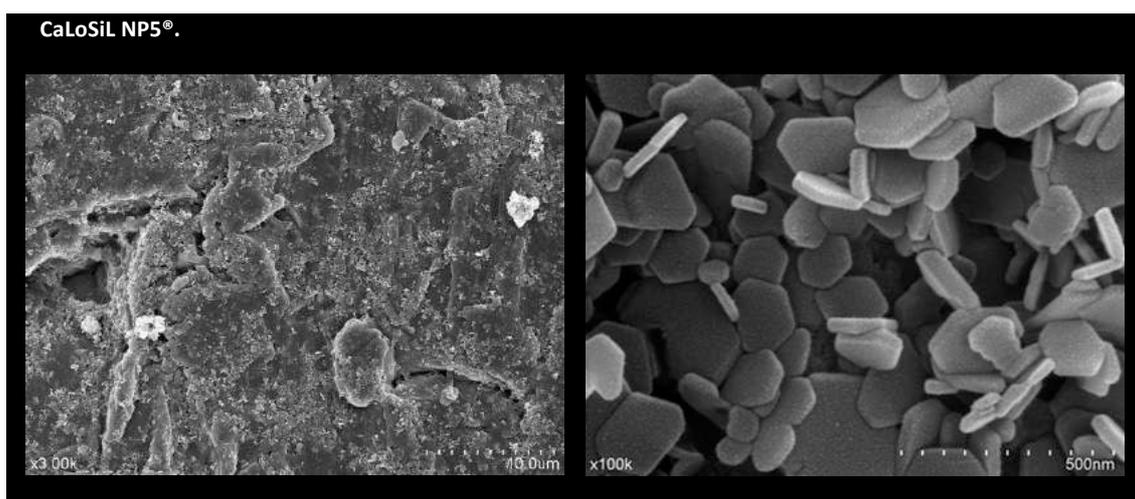


Ilustración 4. CaLoSiL NP5®. SEM-(Hitachi S4800).

⁵ Barreda, Gemma. Investigación de tratamientos de consolidación del soporte rocoso en el Abric de Pinos (Benissa-Alicante), TFM, Universitat Politècnica de València. 2012.

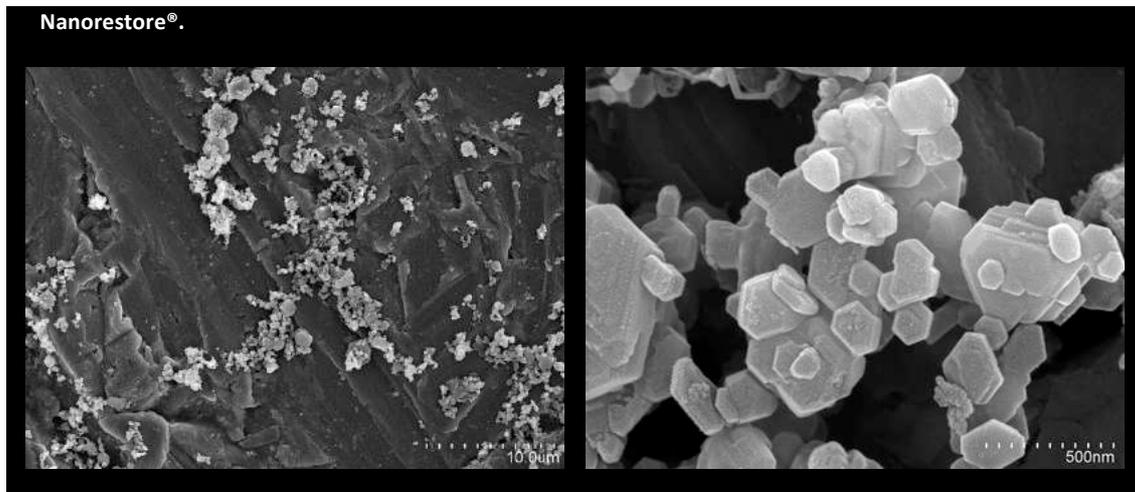


Ilustración 5. Nanorestore®. SEM-(Hitachi S4800).

Para estudiar el tratamiento de la adhesión estructural de fragmentos de roca con peligro de desprendimiento, se han elegido: CaLoSiL micro® y CaLoSiL paste like®.

El CaLoSiL micro® (Ilustración 6) es una suspensión de $\text{Ca}(\text{OH})_2$ en Etanol con una concentración de 120 g/l, cuyo particulado oscila entre 1 y 3 µ. Utilizado para reforzar piedra, morteros y revoques, además de consolidar superficies disgregadas y rellenar grietas y juntas. Admite la adición de áridos en polvo para la preparación de pastas de inyección y morteros de restauración, permitiendo diseñar tratamientos que requieran un control muy específico de la distribución del tamaño de las partículas.

La suspensión coloidal en etanol de CaLoSiL paste-like® (Ilustración 7), por sus características compositivas está recomendado como aglutinante para masas especiales de inyección y morteros de restauración para relleno de pequeñas grietas y huecos.

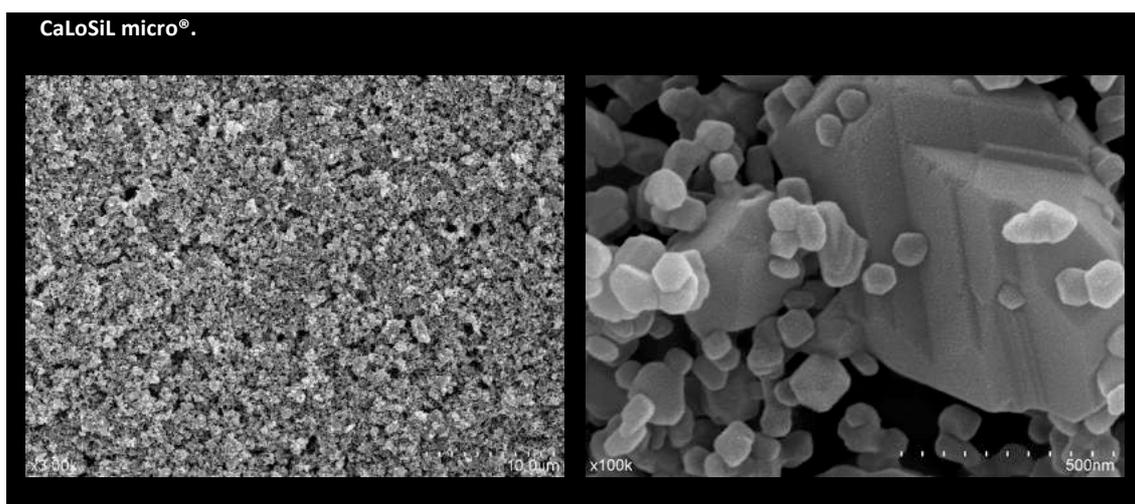


Ilustración 6. CaLoSiL micro®. SEM-(Hitachi S4800).

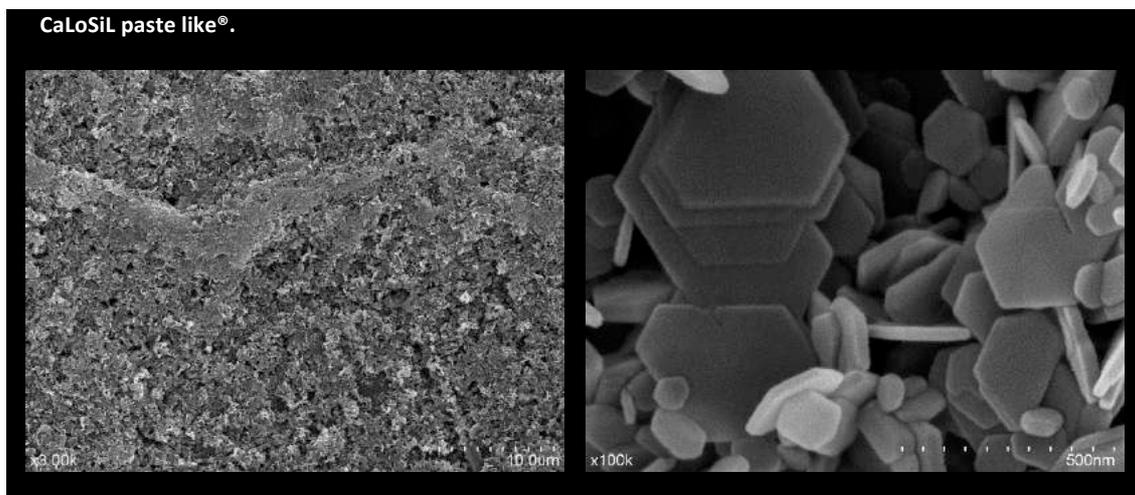


Ilustración 7. CaLoSiL paste like®. SEM-(Hitachi S4800).

CONCLUSIONES.

Con las dispersiones de nanocal en alcohol, se consigue reconstruir la estructura de cristales de carbonato cálcico encargadas de restituir la propiedad de adhesión y cohesión perdida. A diferencia de lo que ocurre con los consolidantes orgánicos como la caseína, o los polímeros sintéticos como el Paraloid B72®. El estrato pictórico recupera las propiedades mecánicas, pero no mediante la creación de un film polimérico continuo y homogéneo, sino que la recristalización estructural se realiza en forma de puntos de soldadura sin formar films compactos y homogéneos. De modo que, es totalmente compatible químicamente y físicamente con el soporte, del que respeta su porosidad, permeabilidad al H₂O y transpirabilidad.

Si se establece una comparativa entre los distintos productos a nivel morfológico, topográfico y de distribución espacial de las nanopartículas que lo componen, se identifican claramente tres grupos, según el análisis del particulado visualizado a 100K, mediante microscopia electrónica de barrido SEM-EDX (S-4800):

Un primer grupo formado por CaLoSiL E5®, E25 grey®, IP5® y NP5®, en los que se observa que el tamaño y el grosor de los cristales es prácticamente similar; un segundo grupo formado por el Nanorestore® que presenta unas partículas con estructura mucho más fina y laminar, dispuestas espacialmente en agrupaciones puntualizadas, dejando espacios abiertos; y el tercer grupo formado por el CaLoSiL micro y paste like®, cuyas partículas son de tamaños de mayor dimensión que los anteriores, su disposición sobre la superficie es muy irregular.

Los resultados obtenidos con análisis (SEM-EDX) determina ciertas variaciones entre los productos: CaLoSiL® y Nanorestore®. Éstas pueden deberse al método de síntesis utilizado para la obtención del nanoparticulado. Especialmente la diferencia radica en la forma de las nanopartículas siendo las del Nanorestore® mucho más finas y laminares, con respecto a las que presentan los productos de la gama CaLoSiL®. Se observa que en las aplicaciones realizadas con el CaLoSiL IP®, el producto crea una superficie homogénea, sin generar acumulaciones o depósitos indeseados. Mientras que el Nanorestore® genera un reticulado regular de micro-concentrados de material disperso sobre la superficie. Probablemente este material requiera de un mayor número de aplicaciones con respecto al CaLoSiL®, debido a que sus partículas presentan una morfología diferente de láminas más finas y de menor tamaño.

FUENTES REFERENCIALES.

BARREDA, Gemma. "Investigación de tratamientos de consolidación del soporte rocoso en el Abric de Pinos (Benissa-Alicante)", TFM. Universitat Politècnica de València, Valencia. 2012.

BARREDA, Gemma; ZALBIDEA, M^a Antonia. "Consolidants per a suports petris amb manifestacions d'art rupestre a la Comunitat Valenciana. Anàlisi pràctic en Cova Remígia", UPV, 2016. Disponible en:
https://www.researchgate.net/profile/Mantonia_Munoz/publications?pubType=poster.

BARREDA, Gemma; ZALBIDEA, M^a Antonia. "Investigación de tratamientos de consolidación del soporte rocoso Abric de Pinos (Benissa-Alicante), I Encuentro de Doctorado de la UPV. Valencia, 2014 Disponible en:
https://www.researchgate.net/publication/314975180_INVESTIGACION_DE_TRATAMIENTOS_DE_CONSOLIDACION_DEL_SOPORTE_ROCOSO_ABRIC_DE_PINOS_BENISSA-ALICANTE.

BARREDA, Gemma; ZALBIDEA, M^a Antonia. "Estudio comparativo entre consolidantes para soporte pétreo con manifestaciones de arte rupestre mediante ensayos de penetración por tinción" En: EMERGE 2014 - Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio. UPV. ISBN: 978-84-9048-317-6

DANIELE, Valeria et al. The nanolimes in cultural heritage conservation: characterisation and analysis of the carbonatation process. En Journal of cultural heritage, Vol. 9, no. 3, 2008.

DEI, Luigi et al. Pre-consolidation of pictorial layers in frescoes: The high performance of CSGI's method based on nanolime evaluated by opd team in agnolo gaddi's Leggenda della Vera Croce Paintings, Santa Croce, Florence. En Scienza e Beni Culturali, XXIII. Florence, 2007.

GÓMEZ, Luz Stella et al. Evaluación del tratamiento de consolidación de dolomías mediante nanopartículas de hidróxido de calcio en condiciones de alta humedad relativa. Boletín de la sociedad española de cerámica y vidrio, Vol. 50, no.2, 2011.

GÓMEZ, Luz Stella et al. Aplicación de nanopartículas a la consolidación de patrimonio pétreo. En La ciencia y el arte III: Ciencias experimentales y conservación del patrimonio. 2011.

GÓMEZ, Luz Stella et al. Atomic defects and their relationship to aragonite–calcite transformation in portlandite nanocrystal carbonation. Crystal Growth Design, vol. 12, no. 10, 2012.

GÓMEZ, Luz Stella et al. Carbonatación de Nanocristales de Portlandita obtenidos por síntesis Coloidal: Experiencias sobre su Estabilidad en Rocas Carbonáticas. 2012.

GÓMEZ, Luz Stella et al. Nanopartículas para la conservación del patrimonio. La conservación de los geomateriales utilizados en el patrimonio. Madrid: Programa Geomateriales, 2012.

GÓMEZ, Luz Stella et al. La aportación de la nanociencia a la conservación de bienes del patrimonio cultural. Patrimonio cultural de España, no. 4, 2010.

LÓPEZ-ARCE, Paula, et al. Influence of porosity and relative humidity on consolidation of dolostone with calcium hydroxide nanoparticles: effectiveness assessment with non-destructive techniques. Materials Characterization, vol. 61, no. 2, 2010.

OSCA, Julia. Jornada CaLoSiL[®]. Universitat Politècnica de València, Valencia. 2013.

Beccari, Enrico.

Profesor asociado de la Universidad de Barcelona - departamento de Artes Visuales y Diseño (Pedagogías Culturales)

Relatos (secuenciales) en la red – el cómic autobiográfico y los nuevos contextos de producción y difusión.

(Sequential) tales over the net – autobiographical comics and new context of production and distribution.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Cómic; autobiografía; mercado; tecnología; Internet.

KEY WORDS:

Comic; autobiography; market; technology; Internet.

RESUMEN.

Como efecto de la globalización y de las nuevas tecnologías de comunicación y difusión de contenidos, aumenta el abanico de narrativas gráficas que aprovechan cambios concretos en las modalidades de distribución y comercio para elaborar distintas estrategias de autopublicación, llevadas a cabo a través de plataformas de distribución global, convertidas en mediadores privilegiados.

Entre las distintas formas de narrativas autobiográficas, el cómic se diferencia por la necesidad de organizar una narrativa tanto visual como textual. Sin embargo, en la contemporaneidad, la delicada tarea del relatarse en viñetas incluye insertarse en un contexto más amplio, donde el producto final pasa, ahora, por filtros diferentes a los de antaño. Así, acaban difundándose globalmente narrativas personales, en un contacto constante (pero no necesariamente dialéctico) con el otro – otras culturas, o la cultura de uno/a mismo/a, representadas en el cómic con el pretexto implícito del pacto autobiográfico.

Propongo, entonces, un primer análisis de cómo el paso a un mercado global (y digital) ha producido cambios y generado nuevas dinámicas en esta práctica artística. La intención, de cara a futuras investigaciones, es esbozar un primer estado de la cuestión, definir condiciones, actores sociales y evidenciar relaciones de poder – como, por ejemplo, cuáles voces emergen, qué diferencias existen en términos de género, nacionalidad, origen geográfica – tratando de entender cuáles modalidades de relato ganan espacios, y cuáles permanecen invisibles.

Tomando en consideración los cambios emergidos, aproximadamente, en la última década, me orientaré principalmente hacia el contexto de producción/difusión de la novela gráfica norteamericana, por ser el donde se originan las recientes tendencias autobiográficas, el ámbito de mi investigación doctoral y porque, entre otros, la producción en idioma inglés es un factor de impacto más, que desde lo “local” (Estados Unidos y Canadá) acaba por resonar a nivel global, generando ulteriores posibilidades de estudio.

ABSTRACT.

As an effect of the globalization and the introduction of new technologies for commercial communication and content diffusion, it can be noticed an increment in the number of graphic narratives that take advantage of specific changes in

distribution and trade dynamics, in order to elaborate different types of self publishing strategies , performed through global distribution platforms, now becoming privileged mediators.

Among the many forms of autobiographic narratives, comics stands out because of the need for organizing a both textual and graphic narrative. Yet, in the present historical moment, the delicate task of narrating oneself through sequential panels implies entering in a broader context, where the final product passes now through different filters than those functioning before. Thus, personal narratives end up spreading globally, in a constant (but not necessarily dialogic) contact with the other – other cultures, or even one's own, represented in the comic under the implicit pretext of the autobiographical pact.

I propose, therefore, a tentative analysis of how the passage to a global (and digital) market has generated changes and new dynamics in this particular artistic practice. Looking forward to further research, here I intend to delineate the context, defining conditions, involved social actors, as well as highlighting power relationships – emerging voices, differences regarding sex, nationality, and geographical origin – in an attempt to understand which modes of narration are gaining new spaces, and which ones remain invisible.

Taking into account changes occurred during, approximately, the last decade, I will orientate my analysis mainly toward the North American context of production and diffusion, being this at the origin of the recent autobiographical trend, the focus of my PhD research, and also because english language production is an important factor from where the “local” (United States and Canada) ends up resonating on a global level, generating opportunities for further studies.

CONTENIDO.

El cómic autobiográfico en los tiempos de la pantalla digital.

A lo largo de mi investigación doctoral acerca de la construcción de la identidad en la novela gráfica autobiográfica de última generación, he tenido la posibilidad de recorrer la trayectoria histórica de este género específico de la narrativa secuencial, siguiendo su evolución desde las primeras, aisladas publicaciones independientes hasta el resurgir de la autobiografía gráfica como una tendencia relativamente influyente en el mundo de los cómics alternativos de los años 90. Dicho *trend* autobiográfico nace, principalmente, en el ámbito angloamericano, para luego llegar, junto con la evolución general de la novela gráfica, a la internacionalización y expansión en Europa con el nuevo milenio, donde se consolida su estatus como género literario autónomo y bastante prominente dentro del consumo cultural del cómic (García 2010, pp. 215-222 y 234-264; y Baetens & Frey 2015).

A nivel aunque sea de simple observación cotidiana, resulta claro que la actual proliferación de múltiples formas de relatar la experiencia de vida, desde los *reality show* a las nuevas prácticas comunicativas en las que se intercambian imágenes y filmados (Facebook, Instagram, Pinterest), pasa cada vez más por representaciones gráficas. En este sentido, parece confirmarse la intuición de Mirzoeff (1999, p.1), según quien la vida moderna se desarrolla en la pantalla. Pero, si consideramos las prácticas ante citadas, diremos también que la vida moderna se construye en la pantalla y, finalmente, se difunde en la pantalla. ¿Qué lugar ocupa el cómic autobiográfico en este panorama en constante y rápida evolución?

Paralelamente a la globalización y la entrada en nuestras vidas de nuevas tecnologías de comunicación y difusión de contenidos, aumenta el abanico de narrativas secuenciales que relatan aspectos de la vida de los autores de forma gráfica – y que Whitlock, 2006, define de forma específica como *autographics*. En su proliferación, estas narrativas cabalgan los cambios continuos en los modos de creación y distribución, para fomentar su difusión a nivel, potencialmente, mundial. Aprovechan, además, distintas estrategias de autopublicación por parte de autores, tanto profesionales como amateur. Estas incluyen el micromecenazgo (*crowdfunding*), la publicación autónoma en sitios web privados o en redes sociales en plataformas de comercio y distribución global.¹

Partiendo de esta premisa, quisiera esbozar un primer análisis de los procesos y de los actores principales del cómic autobiográfico en su circulación global, individuando las entidades y modalidades de difusión más prominentes; a la vez, a través de unos casos representativos, argumentaré como los procesos de globalización (en términos económicos, vinculados con el mercado y con las distintas modalidades de difusión) han permitido, en este sector específico, la difusión de nuevos relatos, nuevas voces, y modalidades de relatar – a la vez que se generan dinámicas discutibles, sombras y posibles exclusiones. Mi intención es abrir frentes de investigación acerca de la novela gráfica autobiográfica en la época de la publicación digital y globalizada, señalizando, así, temáticas de interés para futuras pesquisas en el campo de los estudios del cómic.

¹ Hay importantes aspectos relacionados con los cambios tecnológicos y el mercado del arte como, justamente, el micromecenazgo; sin olvidar los efectos del giro hacia el dibujo digital sobre la misma práctica artística. Por razones de espacio, sin embargo, no podré abordarlos en este escrito.

La difusión másiva, global y en digital: el caso de Amazon.

Janet Wolff, en su conocido texto de sociología del arte, sugiere de considerar una serie de factores concretos, además del análisis ideológico, para analizar la producción social del arte (Wolff 1997, pp. 47-63). Entre estos factores – entrelazados entre ellos – cabe incluir el papel de las instituciones, del mercado, y de la tecnología. En este escrito, centrándome sobre todo en las últimas dos, subrayaré también el papel institucional y dominante de Amazon, entendido como ejemplo de mediador privilegiado en el comercio de los libros digitales.

Para empezar, es importante considerar las novelas gráficas no sólo por su contenido, sino también como producto en venta – es decir, libros. A grandes rasgos, como en cualquier producción literaria, se pueden evidenciar tres tipos de actores sociales implicados: el productor (artista y escritor); los mediadores, representados ahora por los gigantes de la distribución mundial de textos en distintos formatos (físicos y no); y finalmente el comprador/consumidor – que, hoy en día, se encuentra en una posición diferente con respecto a su interacción y acceso al producto.

En cuanto al mercado, el cambio tecnológico en los dispositivos de lectura, que propone tablet, eReaders y móviles como alternativa flexible y barata a los libros tradicionales, posibilita el disfrute de productos que tienen un precio sensiblemente más bajo que en su contraparte de papel. El proceso de compra de un libro digital resulta fácil y rapidísimo, con posibilidad de acceso desde todos los dispositivos del usuario. Esto – en línea con la necesidad constante del neo capitalismo de rellenar espacios y reducir los tiempos de entrega de un producto al propietario, para que este siga comprando – anula la espera y borra la necesidad de toda una serie de intermediarios que antes eran parte necesaria de la cadena para acceder al producto (mayoristas, transportistas, empleados de una tienda de libros...). Luego, el proceso de lectura dirige el lector a disfrutar el libro comprado principalmente o exclusivamente a través del acceso del programa vinculado a su cuenta de usuario – por lo tanto, el file del libro en sí, resulta relativamente difícil de duplicar y, al contrario de un libro real, no se puede prestar a nadie. En efecto, le parece a uno tener un libro o una novela gráfica en una especie de "préstamo permanente", lo cual alimenta – aunque esto es sin duda subjetivo – una cierta sensación de vigilancia.

Por lo que concierne la publicación de libros digitales, se puede poner el 2007, fecha en la que Amazon lanza su lector de libros Kindle (Levy 2007) como fecha clave para la difusión de contenido autopublicado, y de los libros digitales (Wasserman 2012). Un par de años después, ofrecerá a los usuarios la posibilidad de publicar y vender, aprovechando el formato digital, sus propios libros (y cómics).

Está claro que este nuevo orden implica cambios de papeles en figuras antaño relevantes. Las editoriales tradicionales, aunque obviamente no han desaparecido, se notan en evidente dificultad frente a estas nuevas dinámicas de producción, distribución y consumo. Por lo tanto, la expansión de Amazon en el campo de la cultura escrita no ha sido sin conflictos, como demuestra el conflicto con la editorial Hachette (Monge 2014) sobre cuestiones económicas relativas al margen de beneficio. Esta expansión ha evidentemente preocupado personalidades del mundo y del mercado de la cultura – como demostrado por la simbólica acción de protesta emprendida por unos escritores al denunciar como un monopolio las prácticas comerciales de Amazon (Vauhini 2015), un debate al que pronto se juntaron más voces (Norton 2016).

El cómic líquido y sus creadores.

En estos últimos años, el mercado de Amazon Publishing se ha ampliado, incluyendo no sólo obras de ficción comercial, sino también ensayos, biografías y *memoirs* (Milliot & Deahl, 2016). Datos de mercado parecen confirmar que, más o menos, el mercado para libros digitales está en crecimiento (Altares 2015); por otro lado, la situación para los cómics parece ser menos clara, y si miramos los números veremos que las ventas no favorecen de forma clara el mercado digital (DiChristopher 2016).

Estos datos no muy claros invitan a ulteriores reflexiones. Por un lado, parece existir una fascinación por la novela gráfica física, tangible, espesa; y se nota como esta se preste bien para fomentar una cultura de la novela gráfica como un objeto dotado de singularidad. Pero cabe añadir otro detalle: por lo que concierne el cómic, la impresión es que Amazon no favorezca el mercado de los *comic books*, apostando en cambio por las novelas gráficas – que disponen de opción de envío global del libro en papel, además de la posibilidad de adquirir la edición digital, si esta existe. Al mismo tiempo, la lenta pero segura difusión del cómic en formato digital, indica de que el público se está acostumbrando a leer cómics en la pantalla.

La conclusión es que el sumarse de estas coyunturas favorezcan la difusión de nuevas narrativas (la novela gráfica, el relato largo pero autoconclusivo), a la vez que se limitan otras (las narrativas cortas y/o seriales). Por lo tanto, se trata de ver en qué otros lugares pueden emerger las narrativas autobiográficas que no responden al modelo del libro, de por sí todavía céntrico si miramos la gran distribución.

En este sentido, la nueva oleada de narrativas gráficas autobiográficas aprovecha no sólo las posibilidades ofrecidas por los grandes mediadores, sino las sinergias que se generan con la interacción directa con los usuarios en la red, a través de sitios web personales y redes sociales de vario tipo. Obviamente, hablar de *webcomics* significa entrar en un mundo bastante difícil de mapear, donde serios intentos por llegar al profesionalismo se mezclan con expresiones de creatividad ambiciosa pero dispersa, sitios web que se paralizan o desaparecen de un día para otro, etcétera. Creo, sin embargo, que puede ser interesante proponer algunos ejemplos,

para ilustrar como el prescindir (parcialmente o totalmente) de la editorial como mediador genere perfiles de artistas distintos de los de antaño: el dibujante de novelas gráficas contemporáneo parece ser un artista multifacético, activo en distintas plataformas, autónomo y experto en DIY, marketing y autopromoción.

Quizás un caso emblemático sea el de James Kochalka, que en el 2007 aprovechaba su sitio web para compartir gratuitamente los contenidos de su tira autobiográfica (*American Elf*), que llevaba dibujando (y, sucesivamente, publicando en línea en el sitio americanelf.com) diariamente desde el 1998. Compartir en línea viñetas nuevas y antiguas ha repercutido positivamente en la popularidad del cómic, con excelentes éxitos de difusión (Alverson, 2012). Al mismo tiempo, Kochalka nunca ha cortado definitivamente la relación con las editoriales tradicionales: al parecer, ha desactivado su sitio web personal (que ahora dirige al perfil comercial de Kochalka en la editorial Top Shelf, con la que el autor colabora). Sea como sea, estos cambios demuestran como la flexibilidad para gestionar la relación dinámica con el público, sus constantes demandas e imprevisibles reacciones se haya convertido en una habilidad imprescindible para el autor de cómics "global".

En lo específico del cómic autobiográfico, el de Kochalka es, sin duda, una nueva voz: sus narrativas fragmentadas capturan viñetas de vida cotidiana, microhistorias que poco tienen de político o incluso de sátira. Es posible trazar una historia de la vida de Kochalka a partir de una lectura global de las viñetas, pero está claro que un ritmo de publicación cotidiano necesita de un diálogo con el público intenso y posible solo con una serialización instantánea en línea – que refleja, de una forma que sólo el cómic puede, la atomización de imágenes y fragmentos de vida. Como comenta el mismo Kochalka (entrevistado por Verstappen, 2008), el empeño de presentar una nueva viñeta todos los días se convierte en un elemento estructurante de la vida del artista, a la vez que es un continuo ejercicio de reflexividad. Se nota aquí una tensión entre las nuevas entregas cotidianas y la posibilidad, ofrecida libremente, de consultar el archivo: la lectura en línea se ralentiza, se fragmenta, devuelve la sensación de construcción desordenada pero continua, de los recuerdos y episodios de la vida de Kochalka – y, por extensión nos recuerda la nuestra.

Nuevas voces desde lo femenino y lo queer.

Como se ha comentado hasta ahora, los cambios en el contexto relacional en el que el cómic autobiográfico se produce y se difunde han generado dinámicas diferentes, con algunas sombras vinculadas a los discursos del mercado, pero a la vez haciendo posible que voces desde el cómic más marginal sean oídas – recupero aquí el concepto de voz, en términos propuestos por Britzman (1989) y Mazzei y Jackson (2009). Este se refiere al derecho de cada uno, o de un grupo social, representarse y ser representado, de hablar, precisamente, de sus propias experiencias, presentando sus reflexiones ante otros; y manteniendo cierto control acerca de su propia representación.

Entonces, ¿cuáles voces emergen en los cómics autobiográficos publicados en la red? A nivel general, se puede decir que el relato autobiográfico rescata voces femeninas y *queer* de forma bastante más evidente que en otros géneros narrativos. En parte, la impresión es que en esto influya el papel de otras voces, esta vez críticas y académicas: las narrativas autobiográficas, gracias en buena parte a la (auto)publicación digital, han permitido no sólo la difusión de *graphic novels* autobiográficas, sino también de textos críticos acerca de las mismas (por ejemplo, Chute 2010) que antes no hubiesen sido tan fácilmente al alcance. Esta difusión de conocimiento crítico, que luego desborda en blogs, sitios con material pirateado, etc, alimenta sin dudas el conocimiento teórico de las nuevas autoras (que por lo general tienen formación académica) y fomenta la consciencia de ser parte de un grupo social que exige una correcta representación mediática.

Pero hay cambios incluso dentro de estas corrientes. Con respecto a anteriores olas del cómic autobiográfico, la sensación es que los nuevos cómics autobiográficos se alejen, en parte, de ambiciones marcadamente políticas, para explorar microhistorias ambientadas en la cotidianidad. Es decir, que emergen voces irónicas y casi normativas, y no sólo herederas directas de cierta actitud contracultural que caracterizaba, por ejemplo, el cómic alternativo femenino (y feminista) de los años 90.

Por lo que concierne las voces *queer*, precisamente, si Alison Bechdel ha sido desde el principio elegida (seguramente desde la crítica académica, que le ha dedicado mucha atención) como representante principal del autobiografismo *queer*, es cierto que el mundo de los cómics en línea ofrece otras voces representativas de un desarrollo artístico que corre paralelo a los cambios de los medios de comunicación. También cabe considerar cuestiones generacionales, ya que Bechdel escribe su primera autobiografía en viñetas, *Fun Home*, en el 2006, cuando ya tiene una trayectoria de más de 20 años como *cartoonist*. Por ello, su relación con las dinámicas de la red es seguramente distinta de la que puedan tener dibujantes más jóvenes, aún presentando cierta similitud en los temas tratados.

Es el caso de Erika Moen, joven artista que ocupa diferentes lugares en línea, para diferentes subjetividades, expresadas a través de relatos y fragmentos autobiográficos: al lado del sitio web con su nombre real, extiende su presencia en darcomic.com, donde por seis años ha dibujado su tránsito identitario, como lesbiana que acaba, inesperadamente, por enamorarse de un hombre, eligiendo al final la definición de sí misma como *queer* para, justamente, no-definirse. Luego, en ohjoysexttoy.com, Moen relata de forma descaradamente directa y gráfica su pasión y experiencias con los juguetes sexuales, mezclando autopromoción, consciencia política sobre el género y experimentación visual: sus tiras se desarrollan a menudo en un sentido vertical, como un pergamino, adaptándose a las características de una pantalla vídeo, o de un tablet o móvil.

Viñetas globales y subjetividades (occidentales) en viaje.

Extendiendo el término autobiográfico más allá de los *memoirs* o de las narrativas fragmentadas centradas en el autobiografismo de la cotidianidad, encontraremos otras voces y otros tipos de narración, siempre representadas en el cómic con el pretexto de algún tipo de pacto autobiográfico (LeJeune, 1994), concepto que, a pesar de la necesaria revisión a la que ha sido sometido por el pensamiento posmoderno, sigue siendo de utilidad estratégica para explicar la atractiva de las narrativas autobiográfica.

Los *travelogues* o narrativas de viaje son, entonces, otro tipo de narrativa autobiográfica que tiene bastante representatividad y que ha surgido con el nuevo milenio, marcando un cambio visible en el mundo del cómic. Un ejemplo clave sería el noto *Pyongyang* (2005), relato gráfico del dibujante canadiense Guy Delisle, en el que cuenta su singular experiencia como profesional de la animación en la Corea del Norte, y las impresiones maduradas acerca de la vida cotidiana en un régimen totalitario y casi panóptico en su forma de vigilar tanto a la población como a los visitantes. En la época de publicación de la novela gráfica, se prohibía estrictamente la circulación de imágenes fotográficas fuera del país asiático, pero Delisle logra hacer pasar sus viñetas sobre Corea del Norte completamente desapercibidas. Es entonces interesante notar que, al no tener la capacidad de interpretar los códigos del cómic, los controles de aduana nordcoreanos fallan a la hora de descifrar la potente capacidad descriptiva y de crítica política que, tal y como las fotografías, el arte secuencial puede ejercer. Aquí, el pacto autobiográfico, paradójicamente, encuentra refuerzo justamente en el dibujo, aunque este renuncie de entrada a cualquier pretensión de realismo documental.

No hay, de todas formas, que interpretar le relato de Delisle como un relato declaradamente político – es más una mirada de asombro hacia un mundo global al que el autor, en el fondo, no pertenece, quedando muy arraigado en su identidad y posición de occidental y canadiense. Por otro lado, el éxito de esta novela gráfica abre camino para otros relatos como pueden ser los de Sarah Glidden (2011), que viaja a Israel para descubrir su propia identidad como judía americana; o como es el caso de Lucy Knisley (2008), que describe con curiosidad y entusiasmo su descubrimiento de la cultura francesa en su viaje a París – y, a la vez, explora su relación con su madre, que le acompaña. Así, en estos relatos (personales, o incluso íntimos) vemos las historias de subjetividades norteamericanas, occidentales, que cuentan experiencias de descubrimiento de un mundo otro, de otras culturas, a veces topándose con la otredad en la cultura de uno mismo. El viaje se convierte, una vez más, en un ejercicio gráfico de reflexividad y posicionamiento identitario.

Posicionamiento que, por otro lado, se puede leer de forma crítica, y no sólo en los aspectos que dependen directamente de los autores. Es decir, las voces que se difunden y que venden son, principalmente, las de autores norteamericanos, que escriben principalmente en idioma inglés, lo cual refuerza, implícitamente, la centralidad cultural del América del norte. El tema del idioma, y de como Amazon, entre todos, ha contestado a esta problemática es ramificado y complejo. Pero la impresión, aquí, es que en el caso de no colaborar con una estructura editorial tradicional, difícilmente los autores no consolidados tomarían iniciativa para emprender los pasos necesario para traducir y difundir los libros en otros idiomas que no sean el inglés.

Conclusiones y mapas futuros.

Con la intención de devolver un cuadro general de un panorama en constante movimiento, he tratado de evidenciar unos factores (tecnología y mercado por encima de todos) que permiten el proliferar de narrativas autobiográficas – una tipología de narrativa que, aunque no es la única ni la hegemónica, parece ser particularmente en sintonía con el *zeitgeist* actual. Inevitablemente, las mismas fuerzas acaban configurando mecanismos de regulación.

Pero, a través de algunos ejemplos escogidos a partir de una comparativa estratégica entre autores muy recientes y otros que se hacen notar al principio del nuevo milenio (cuando se afirma la retórica terminológica de la novela gráfica) he intentado también argumentar que los nuevos autores aprenden rápidamente a moverse en este contexto, multiplicando identidades y estrategias para resistir en un mercado fluido y mucho más relacional y complejo que el de antaño.

Queda pendiente un intento más extenso y completo de mapear esta red relacional, y definir las trayectorias presentes y futuras de la novela gráfica autobiográfica (y no).

FUENTES REFERENCIALES.

Altres, G. 2015. El libro de papel resiste la avalancha digital. En: *El País*. 3 Nov 2015. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/23/actualidad/1445623004_054856.html

Alverson, B. 2012. Robot 6 Q&A - James Kochalka On The End Of American Elf. En: *cbr.com*. 20 Dec 2012. Disponible en: <http://www.cbr.com/robot-6-qa-james-kochalka-on-the-end-of-american-elf/>

Baetens, J. & Frey, H. 2015. *The Graphic Novel: An Introduction*. New York: Cambridge University Press. ISBN 978-1-107-65576-8

- Bechdel, A. 2006. *Fun Home: una familia tragicómica*. Barcelona: Reservoir Gráfica. ISBN 978-8439721048
- Britzman D. 1989. Who has the floor? Curriculum, teaching and the English student teacher's struggle for voice. *Curriculum Inquiry*, 19(2). Pp. 143-162. ISSN: 1467-873X
- Chute, H. 2010. *Graphic Women: life narrative and contemporary comics*. New York: Columbia University Press. ISBN 978-0-231-52157-4.
- Delisle, G. 2005. *Pyongyang: A Journey in North Korea*. Montréal, Québec: Drawn & Quarterly. ISBN-13: 978-1897299210.
- DiChristopher, T. 2016. Comic books buck trend as print and digital sales flourish . En: *CNBC*. 5 Jun 2016. Disponible en: <http://www.cnbc.com/2016/06/05/comic-books-buck-trend-as-print-and-digital-sales-flourish.html>
- García, S. 2010. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri. ISBN 978-84-92769-30-8.
- Glidden, S. 2011. *Una judía americana perdida en Israel*. Barcelona: Norma editorial. ISBN 978-84-679-0478-9.
- Knisley, L. 2008. *French Milk*. New York: Touchstone. ISBN 978-1-4165-7534-4.
- LeJeune, P. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Endymion. ISBN 9788488803030.
- Levy, S. 2007. Amazon: Reinventing The Book. En: *Newsweek*. 17 Nov 2007. Disponible en: <http://www.newsweek.com/amazon-reinventing-book-96909>
- Mazzei, L.A. & Jackson, A.Y. 2009. *Voice in qualitative inquiry. Challenging conventional, interpretive, and critical conceptions in qualitative research*. London: Routledge. ISBN 978-0415442213
- Mirzoeff, N. 1999. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge. ISBN 978-0-203-01413-4.
- Milliot, J. & Deahl, R. 2016. En: *Publishers Weekly*. 8 May 2015. Disponible en: [<http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/66593-amazon-publishing-marches-on.html>].
- Moen, E. 2009-2017. Sitios web personales. Disponibles en: <http://www.erikamoen.com/>; <http://www.darcomic.com>; <http://www.ohjoysextoy.com>
- Monge, Y. 2014. Lucha de titanes por el futuro del libro. En: *El País*. 2 Jun 2014. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/02/actualidad/1401731563_075404.html
- Norton, L.D. 2016. Amazon the Monopoly: Getting Smart About Books. En: *The Huffington Post*. 11 Feb 2017. Disponible en: http://www.huffingtonpost.com/lisa-dale-norton/amazon-the-monopoly-getti_b_9203680.html
- Vauhini, V. 2015. Is Amazon Creating A Cultural Monopoly? En: *The New Yorker*. 23 Aug 2015. Disponible en: <http://www.newyorker.com/business/currency/is-amazon-creating-a-cultural-monopoly>
- Verstappen, N. 2008. James Kochalka : American Elf. En: *du9 l'autre bande dessinée*. Oct 2008. Disponible en: <http://www.du9.org/en/entretien/james-kochalka-american-elf1048/>
- Wasserman, S. 2012. The Amazon Effect. Amazon got big fast, hastening the arrival of digital publishing. But how big is too big? En: *The Nation*. 29 May 2012. Disponible en: <https://www.thenation.com/article/amazon-effect/>
- Whitlock, G. 2006. Autographics: The Seeing "I" of the Comics. *MFS Modern Fiction Studies*, 52(4), pp. 965-979. ISSN 1080-658X The Johns Hopkins University Press.
- Wolff, J. 1998. *La producción social del arte*. Madrid: Istmo. ISBN 84-7090-346-2.

Bernal Rivas, Gonzalo Enrique.

Profesor de tiempo completo, Universidad de Guanajuato, ENMS de Salamanca, área de artes.

Carnet de soltero/a: un proyecto artístico guanajuatense con referentes globales.

Single license: an artistic project made in Guanajuato with a global background.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Experiencia, espacio, global, carnet, estado civil.

KEY WORDS:

Experience, space, global, license, marital status.

RESUMEN.

Carnet de soltero/a es una obra de arte de la experiencia del espacio humano que consiste en la emisión de carnets que avalan a sus poseedores/as como discapacitados/as, un resultado virtual del artículo de Henry Bodkin publicado en *The telegraph* el 20 de octubre de 2016, según el cual la OMS definiría como “infértiles” a las personas solteras, y por lo tanto, de acuerdo al glosario de la misma organización, como “discapacitadas”. Lo anterior para favorecer una reflexión entre los participantes sobre las vivencias de injusticia espacial vinculadas con el estado civil que un hecho como el descrito generaría.

En esta comunicación no pretendemos demostrar que muchas de las actividades que realizamos en nuestros entornos locales se encuentran cada vez con mayor frecuencia bajo la influencia de los sucesos globales o viceversa, pero sí deseamos compartir el proceso creativo de *Carnet de soltero/a*, el cual partió de un supuesto acontecimiento local que podría tener efectos globales: la decisión tomada por un grupo reducido de personas reunidas en Ginebra sobre todo el mundo. Más allá de ese punto de partida, los referentes empleados también tienen orígenes diferentes al contexto guanajuatense, México, Estados Unidos y España. El primer referente es Minerva Cuevas (1998) con su pieza *Mejor Vida Corp.* en la cual se ofrecieron ayudas a los ciudadanos, como carnets de estudiante o cartas de recomendación, y que tenía como objetivo mostrar al gobierno los apoyos que los ciudadanos requerían prioritariamente. Por otra parte revisamos *Wedding Project* de Alix Lambert (1993) en la que se abordó la fugacidad con la que era posible de los años 90 cambiar de estado civil. Finalmente nos referimos a David Trullo (2010) con su obra *Una historia verdadera* en la que muestra las relaciones entre personas del mismo género que nunca fueron representadas.

ABSTRACT.

Carnet de soltero/a is a piece of art of the human space experience that consists in issuing licenses that endorse their owners as disabled, a virtual result of Henry Bodkin's article published in *The telegraph* on October 20th, 2016, according to which the WHO would define single people as “infertile”, and therefore, in agreement to that same organization, as “handicapped”. The above to stimulate a reflection among the participants about the experiences of spatial injustice related to the marital status that a fact as the one described would generate.

In this talk we don't pretend to demonstrate that many of the activities that we do in our local environments are at each time more frequently under the influence of the global events or viceversa, but we wish to share the creative process of *Carnet de soltero/a*, which began at a supposed local fact that could have global effects: the decision made by a small group of people gathered in Geneva over the whole world. Beyond this departing point the consulted background also have different origins to the context of Guanajuato, Mexico, the United States and Spain. The first precedent is Minerva Cuevas (1998) with her piece *Mejor vida Corp.* in which help was offered to the citizens, such as student licenses or recommendation letters, and that had as an objective to show the government the priority support that the citizens required. Moreover, we reviewed *Wedding Project* by Alix Lambert (1993) where the fugacity at which it was possible to change one's marital status during the 90s was addressed. Finally, we refer to David Trullo (2010) with his piece *Una historia verdadera* in which he shows same-gender relationships that were never represented.

CONTENIDO.

Introducción.

El desarrollo de esta comunicación está estructurado en cuatro secciones. En la primera se define un concepto teórico fundamental para la realización de la pieza, el *arte de la experiencia del espacio humano*, destacando una propuesta de tipología basada en el vínculo entre el deterioro de las relaciones humanas y el empobrecimiento del espacio humano. También se menciona el término *justicia espacial* de Edward Soja (2010) y se muestran algunas reflexiones que podría favorecer la pieza. En el siguiente apartado se incluyen los hechos históricos que condujeron a la concepción de la pieza. En la tercera parte, se muestran tres referentes artísticos, procedentes de latitudes diferentes, *Mejor Vida Corp.* de la mexicana Minerva Cuevas (1998), *Wedding Project* de la estadounidense Alix Lambert (1993) y *Una historia verdadera* del español David Trullo (2010). Adicionalmente se incluyó The proposal de la estadounidense Jill Magid (2016). Finalmente, se describe *Carnet de soltero/a*, se muestran cuatro de las identificaciones y la ficha técnica, y se mencionan los recursos materiales y retos que supuso la ejecución de la pieza.

Desarrollo.

Antes de abordar el tema central de esta comunicación es importante mencionar brevemente que en la tesis doctoral "Cuestionamiento y recuperación de la experiencia del espacio humano en el arte mexicano contemporáneo (1997-2014)." se propuso un término fundamental para concebir y ejecutar *Carnet de soltero/a*, nos referimos al *arte de la experiencia del espacio humano*, el cual se define como un conjunto de prácticas artísticas cuyo tema central o materia de creación es la experiencia del espacio integrado por la combinación del arquitectónico y del urbano en el sentido propuesto por María Isabel Ramírez¹. Se encontró además que existe un vínculo entre el deterioro de las relaciones humanas y el empobrecimiento del espacio humano, y en base a esto se planteó una tipología de obras de *arte de la experiencia del espacio humano*, la cual, sin intención de ser exhaustiva, nos permitió definir cinco líneas de acción de la forma de arte señalada. Dicha clasificación depende de la relación entre determinadas formas de empobrecimiento de la vivencia y ciertos daños de las relaciones humanas (la falta de identidad, la manipulación, la invisibilidad, la fugacidad y el uso irreflexivo de la tecnología).

Recientemente, y derivado en parte de nuestro interés en la idea de justicia espacial de Edward Soja, la cual se define como "...lo que surge de la aplicación de una visión espacial crítica a lo que se conoce comúnmente como justicia social."², hemos creado la pieza que presentamos en esta ocasión y en la que se examinan las consecuencias potenciales si los/las solteros/as fueran calificados como discapacitados, como tener un carnet que los acredite como discapacitados, tener placas para estacionarse en lugares reservados para discapacitados, hacer uso de las filas preferentes, ocupar asientos reservados para discapacitados en teatros, obtener descuentos en el transporte público, entre otros. Así, se concibió una pieza que aunque no pertenece a ninguna de las categorías de la tipología mencionada, o que corresponde a varias de ellas, sí trata particularmente sobre las experiencias de injusticia espacial relacionadas con el estado civil, al analizar el nexo que podría existir entre la distinción por pertenecer a un determinado sector de la población y las vivencias del espacio que compartimos.

Una vez expuestos los antecedentes teóricos de nuestra pieza, es esencial resaltar los acontecimientos históricos que detonaron su creación. El 20 de octubre de 2016, Henry Bodkin, un periodista del diario inglés *The Telegraph*, publicó el artículo *Single men will get the right to start a family under new definition of infertility*. En él declaró que "La Organización Mundial de la Salud está por anunciar que los hombres y mujeres solteros sin problemas médicos serán clasificados como «infértiles» si no tienen hijos pero quieren

¹ RAMÍREZ, María Isabel. El espacio urbano y arquitectónico como espacio del hombre. La conquista del lugar. *Thémata*, no. 11, 1993, 126-133.

² SOJA, Edward W. En busca de la justicia espacial. Valencia: Tirant humanidades, 2014, p.38.

convertirse en padres”³ Esta publicación generó un escándalo internacional que fue ampliado por otros medios de comunicación y obligó a que la OMS emitiera un comunicado al día siguiente, en el que se dio a conocer que la “La OMS está colaborando actualmente con sus compañeros para actualizar el Glosario y se está considerando revisar la definición de infertilidad. De haber un cambio en la definición de infertilidad, esta se mantendrá como una descripción clínica de infertilidad como una enfermedad del sistema reproductivo y no se harán recomendaciones sobre disposiciones de los servicios de cuidado de la fertilidad.”⁴ Estos hechos nos llevaron a repensar, en primera instancia, el papel actual de los medios. Por otra parte, ¿quiénes integran la OMS? “Más 7 000 personas de más de 150 países trabajan para la Organización en 150 oficinas de país, zonas o territorios, seis oficinas regionales y la Sede, que se encuentra en Ginebra, Suiza.”⁵ Pero la actualización de la definición de soltero/a no está a cargo de todas ellas, sino de una comisión integrada por solamente seis personas que son miembros ejecutivos de cuatro ONGs: Fernando Zegers-Hochschild, Sheryl van der Poel, David Adamson, Joe Leigh Simpson, Gamal I Serour y Richard Reindollar.⁶ Por supuesto, se trata de expertos en materia de infertilidad y subfertilidad, pero si consideramos que las decisiones que toma este reducido grupo de personas afecta al mundo entero podemos dimensionar, los efectos globales que un acontecimiento local, como una reunión en Ginebra, puede alcanzar. A partir de esta información es que planteamos *Carnet de soltero/a*, que paradójicamente, tiene referentes de tres países diferentes, México, Estados Unidos y España, lo cual agrega una reflexión adicional que tiene que ver con el proceso creativo. Ser un artista local actualmente tiene implicaciones mundiales. Desde nuestra formación estamos expuestos a la influencia del trabajo de creadores procedentes de todas partes del globo, no solo porque disponemos de una cantidad exagerada de información con los orígenes más diversos gracias a internet, sino por los intercambios internacionales y los eventos académicos organizados en países diferentes al nuestro. Por supuesto estos hechos nos nutren, nos dan a conocer más antecedentes y nos permiten saber más en poco tiempo, pero también existen consecuencias negativas. Debemos ser más creativos porque la competencia a la que nos enfrentamos es global y la cantidad de ideas es enorme, sin mencionar la marca ecológica que nuestras acciones, tales como los vuelos internacionales o la generación de basura electrónica.

Centrándonos ahora en los precedentes artísticos de la pieza que desarrollamos nos referiremos primero a Mejor vida Corp. (MVC) de la artista mexicana Minerva Cuevas. La idea nació mientras Cuevas viajaba en metro y vio un anuncio que sugería al usuario no quedarse dormido por seguridad, motivo por el cual la artista regresó al día siguiente a repartir pastillas de café entre los usuarios de este medio de transporte. El proyecto inició en 1998 y contradice las relaciones comerciales a través de la ejecución de algunas acciones propuestas o registradas en un sitio web. La página web (<http://www.irational.org/mvc/espanol.html>) sigue disponible y el menú está organizado en productos, servicios, envíos, campañas, M.V.C., oficinas y contacto. Algunos de los productos que se ofrecen son boletos para el metro (que se ofrecen en la fila de la taquilla), sobre con timbre postal incluido (que se dejan periódicamente en lugares públicos), semillas mágicas que se distribuyeron en cajeros automáticos en la ciudad de México, credenciales de estudiante (los datos pueden llenarse en el sitio web), boletos de lotería (que se regalan en espacios públicos) y gas lacrimógeno. Algunos de los servicios son una encuesta sobre violencia, servicio de limpieza STC (Secretaría de Transportes y Comunicaciones), cartas de recomendación (colaboraron con el proyecto The Lisson Gallery de Londres y La Galerie Chantal Crousel de París), donaciones públicas (para apoyar a la organización) y servicio de seguridad en el que se denuncia que una representante de MVC no fue admitida en la convocatoria para trabajar como Policía Federal Preventiva por ser mujer. En la sección de campañas se denuncian injusticias como el hecho de que los indigentes no son incluidos en el censo nacional de población realizado por el INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía); también se pone en duda que la lotería nacional use los fondos de las ventas para la asistencia pública y se da la opción a de apoyar distribuyendo carteles, donando dinero o donando en especie para imprimir carteles que denuncian esto; y se documenta una manifestación en la que un grupo de personas se presentaron con carteles (con consignas como banco mundial = mafia criminal o pueblo endeudado = país controlado) frente al Banco Mundial y a la Bolsa Mexicana de Valores. En la sección MVC se presentan dos artículos y una conversación con Hans Ulrich. Lo anterior para hacer visible frente a las instituciones y al gobierno los apoyos que los ciudadanos requieren y puedan tener una percepción completa de esto.



Por una interfase humana

Ilustración 1. Logotipo de Mejor Vida Corp.

³ <http://www.telegraph.co.uk/news/2016/10/19/single-men-will-get-the-right-to-start-a-family-under-new-defini/>

⁴ <http://www.who.int/reproductivehealth/topics/infertility/multiple-definitions/en/>

⁵ <http://www.who.int/about/structure/es/>

⁶ <http://www.who.int/reproductivehealth/topics/infertility/new/en/>

Un segundo referente es *Wedding Project* de la artista estadounidense Alix Lambert (1993). La pieza consistió en que la artista se casó y se divorció de tres hombres y una mujer en seis meses. Guardó los objetos generados por estas acciones, tales como actas de matrimonio y divorcio, fotografías, regalos de bodas y películas, y los expuso. Esta obra resultó de interés para *Carnet de soltero/a* porque en ella se aborda la diferencia entre lo que se establece en un contrato y la relación real. Resulta interesante que se generen certificados por el término de una relación con otra persona, pero no por no tener una desde un principio. Quizá esto se relacione con el negocio que representa tener un documento que avala que se inició o se terminó una relación con otra persona.

Un tercer antecedente es el artista español David Trullo (2010) con su obra *Una historia verdadera*. En esta obra, Trullo, interesado en visibilizar lo que ha permanecido oculto, manipuló una serie de imágenes del siglo XIX para crear nuevas en las que muestra parejas del mismo género. El papel la fotografía como registro de la realidad es cuestionado por el artista, quien señala en esta obra aquellas relaciones que nunca fueron representadas. Así, la ficción presentada por Trullo al final podría no serlo tanto y es justamente esta idea que ha sido retomada en *Carnet de soltero/a* con una proyección temporal diferente. Mientras Trullo imagina viendo hacia el pasado nosotros lo hemos hecho viendo hacia el futuro. Si bien la definición de soltero/a no ha cambiado, cuando lo haga, sin duda, tendrá efectos sobre la población que pertenece a este sector, mientras que en el presente la posibilidad de una actualización nos ha hecho analizar las consecuencias globales de hechos a escala local como lo es una reunión o la publicación de un rumor.

Finalmente, y como un referente adicional, quisiéramos referirnos a *The proposal* de la artista estadounidense Jill Magid (2016). En 1995, Rolf Fehlbaum, presidente de *Vitra*, una empresa suiza dedicada al diseño interior y a la creación de muebles, compró el archivo profesional del arquitecto mexicano Luis Barragán (1902-1988) y se lo dio como regalo de compromiso a la actual directora de la Fundación Barragán, Federica Zanco. Desde entonces estos documentos están en un búnker en la sede de la compañía. La pieza de Magid consistió en crear un diamante con 525 gramos de las cenizas de Luis Barragán, montarlo en una argolla y ofrecérselo como anillo de compromiso a Federica Zanco, a cambio de que el archivo del arquitecto sea devuelto a México. Se presentó la propuesta a la familia del arquitecto, quienes estuvieron de acuerdo, luego al gobierno de Guadalajara, quien dio la autorización. El 23 de septiembre de 2015 la artista tomó los 525 gramos de la urna de Luis Barragán y los llevó a Coira, Suiza, donde fueron convertidos en un diamante de 2.02 quilates. El anillo es propiedad de la familia del arquitecto y de la artista y ninguna de las partes puede venderlo. La pieza fue exhibida en la exposición del mismo nombre del 4 de junio al 21 de agosto en la Kunst Halle Sankt Gallen en Suiza. La propuesta fue hecha a Federica Zanco el 31 de mayo de 2016 y Zanco dijo que no. Aunque el anillo de compromiso está presente en las dos piezas, en la de Lambert y en la de Madig, resulta interesante ver cómo sus perspectivas difieren. Para la primera la obligación no tiene que estar asociada necesariamente a un objeto ni a un documento, mientras que para la segunda dicha asociación es fundamental, además de que entiende primordialmente al anillo de compromiso como un instrumento de negociación. También se debe destacar *The proposal* como una pieza con un perfil global al intentar llegar a un acuerdo en el que está involucrado el intercambio de documentos y objetos entre organizaciones pertenecientes a dos países diferentes.

Carnet de soltero/a se desarrolló con el objetivo de favorecer una reflexión sobre las consecuencias de que los/las solteros/as fueran definidos en términos de discapacidad y retomando de los referentes mencionados el ofrecer un beneficio al ciudadano (de Mejor Vida Corp.), el generar un documento gratuito que avale que los solteros/as no tienen una relación (de *Wedding Project*), el imaginar situaciones ficticias que son realmente posibilidades (de *Una historia verdadera*) y el realizar un intercambio en el que los participantes obtienen un carnet que les ofrece ventajas virtuales a cambio de proporcionar información personal (de *The proposal*). La pieza consistió en emitir identificaciones para personas mayores de edad, que no tuvieran hijos y cuyo estado civil fuera ser solteros/as. Aunque en realidad los carnets no fueron avalados por ningún órgano de gobierno, sus rasgos esenciales se copiaron de las identificaciones emitidas por el INGUDIS (Instituto Guanajuatense de la Discapacidad). Como se puede observar en la ilustración 2, en el frente de cada carnet aparece esta información: el nombre del país (Estados Unidos Mexicanos) y su escudo; el nombre de la institución que los emite (Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia, cuyas siglas, DIF, aparecen también en marca de agua); el nombre del carnet (credencial nacional para personas con discapacidad); folio; nombre, dirección, registro federal de contribuyentes (RFC), fotografía y firma de la persona; tipo de discapacidad (soltero/a); y el nombre y firma del funcionario (del artista). En el reverso se indica el nombre, dirección y número telefónico de una persona con quien comunicarse en caso de emergencia; la huella digital de la persona con discapacidad; la leyenda "Esta credencial es personal e intransferible"; y un código de barras.

Estados Unidos Mexicanos
Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia
Credencial Nacional para Personas con Discapacidad



Folio _____
Nombre Gaby Silva
Dirección Pasajero 302
RFC SIH682020

Discapacidad permanente: SOLTERO/A

C. Gonzalo E. Bernal Rivas
Funcionario

Estados Unidos Mexicanos
Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia
Credencial Nacional para Personas con Discapacidad



Folio _____
Nombre Claudia Calderón Cabrerera
Dirección Del Bajío # 203
Lomas del Sol
RFC CACC 680720

Discapacidad permanente: SOLTERO/A

C. Gonzalo E. Bernal Rivas
Funcionario



En caso de emergencia comunicarse con:
Nombre Andrea Rogo
Dirección Pasajero 302
Teléfono 4691108250

ESTA CREDENCIAL ES
PERSONAL E INTRANSFERIBLE



En caso de emergencia comunicarse con:
Nombre Karla Calderón Cabrerera
Dirección República #129
Centro
Teléfono 7134868

ESTA CREDENCIAL ES
PERSONAL E INTRANSFERIBLE



Estados Unidos Mexicanos
Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia
Credencial Nacional para Personas con Discapacidad



Folio _____
Nombre Luis Amado García Pañafier
Dirección 14 de Marzo #167
RFC GAPL 931128

Discapacidad permanente: SOLTERO/A

C. Gonzalo E. Bernal Rivas
Funcionario

Estados Unidos Mexicanos
Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia
Credencial Nacional para Personas con Discapacidad



Folio _____
Nombre Salvador Arredondo Domínguez
Dirección San Dionicio #305
Ampl. La Gloria
RFC ARDJ 970307

Discapacidad permanente: SOLTERO/A

C. Gonzalo E. Bernal Rivas
Funcionario



En caso de emergencia comunicarse con:
Nombre Edgar Ulises García Pañafier
Dirección 14 de Marzo #167
Teléfono 6482146

ESTA CREDENCIAL ES
PERSONAL E INTRANSFERIBLE



En caso de emergencia comunicarse con:
Nombre Gloria Domínguez Arredondo
Dirección San Dionicio #305 Ampl.
La Gloria
Teléfono 4646406730

ESTA CREDENCIAL ES
PERSONAL E INTRANSFERIBLE



Ilustración 1. Cuatro de los carnets emitidos.

Los carnets se ofrecieron en la plaza principal de la ciudad de Salamanca, Guanajuato, el 10 de febrero de 2017 entre las 17 y las 21 hrs. Se emitió un total de 15 carnets, los cuales se digitalizaron y entregaron en el momento en el que fueron solicitados. También se hizo entrega a los participantes de la ficha informativa que se muestra en la ilustración 3.

"La presencia de experiencias espaciales en el arte moderno mexicano y su influencia sobre el arte de la experiencia del espacio humano creado en México y en el extranjero en el siglo XXI."

Proyecto de investigación artística

FICHA INFORMATIVA

Nombre de esta pieza: *Credencial de soltero INGUDIS (Instituto Guanajuatense para personas con discapacidad)*

Descripción
La pieza consiste en la emisión de credenciales de soltero/a que avalan a sus poseedores/as como discapacitados/as.

Antecedentes
El 20 de octubre de 2016, el periódico *The telegraph* publicó una nota de Henry Bodkin en el que reveló que la OMS (Organización Mundial de la Salud) definiría como "infértiles" a las personas solteras, y por lo tanto, de acuerdo al glosario de la misma organización, como "discapacitadas". En este texto escribí:
"La organización Mundial de la Salud está por anunciar que los hombres y mujeres sin problemas médicos serán clasificados como infértiles si no tienen hijos, pero quieren volverse padres."
<http://www.telegraph.co.uk/news/2016/10/19/single-men-will-get-the-right-to-start-a-family-under-new-defini/>

El 21 de octubre de 2016 la OMS declaró:
"La OMS está colaborando actualmente con sus compañeros para actualizar el Glosario y se está considerando revisar la definición de infertilidad. De haber un cambio en la definición de infertilidad, esta se mantendrá como una descripción clínica de infertilidad como una enfermedad del sistema reproductivo y no se harán recomendaciones sobre disposiciones de los servicios de cuidado de la fertilidad."
<http://www.who.int/reproductivehealth/topics/infertility/multiple-definitions/en/>

Si los/as solteros/as fuéramos considerados/as como discapacitados/as ¿tendríamos beneficios? ¿podríamos tener una credencial que nos identificara como tales? ¿tendríamos placas que nos permitirían ubicar nuestros vehículos en cajones de estacionamiento exclusivos? ¿podríamos usar los asientos preferentes en los teatros o en el transporte público? ¿o podríamos formarnos en las filas preferentes en los bancos?

Objetivo General
Favorecer una reflexión sobre las experiencias de injusticia del espacio humano que vivimos diariamente a través de la concepción y construcción de una serie de vivencias espaciales ficticias o reales.

Objetivo Particular
Motivar la generación de pensamiento crítico sobre las vivencias de injusticia espacial vinculadas con el estado civil que un hecho como el descrito generaría.

Riesgos a que se sujetan los participantes: En el corto plazo, en la pieza *Credencial de soltero INGUDIS* existe el riesgo de violencia, verbal, psicológica o física.

Beneficios que se pueden obtener del análisis que se propone: El individuo y la comunidad podrían resultar beneficiados de una reflexión sobre las experiencias de injusticia del espacio humano que vivimos diariamente.

Duración de la intervención: 10 de febrero de 2017.

Suspensión del estudio: Bajo la detección de cualquier muestra de violencia la pieza será suspendida.

Libertad de los participantes: Los asistentes pueden retirarse libremente en cualquier momento que lo deseen.

Gracias por tu participación

Ilustración 3. Ficha técnica de *Carnet de soltero/a*.

Por otra parte, como se puede apreciar en la ilustración 4, algunos de los recursos materiales empleados fueron: las fichas informativas y los carnets previamente impresos; una mesa y una silla; una extensión; un ordenador portátil y una impresora; bolígrafos, pegamento, tijeras y un cojín con tinta azul. Finalmente, es oportuno mencionar un par de retos que fue necesario superar durante el desarrollo de la pieza. La primera de ellas fue la negociación para conseguir alimentación eléctrica para la impresora. Previo al desarrollo de la pieza se consiguió el apoyo de una vendedora que nos permitiría conectar la impresora a su kiosco, sin embargo, el día de la ejecución esta persona no estaba en el espacio público, lo cual nos obligó a conseguir ayuda de alguien más. Un bolero nos permitió usar la electricidad de su caseta a cambio de pagarle el equivalente a cinco euros. Un segundo desafío fue el riesgo a ser detenidos al que nos expusimos al emitir identificaciones apócrifas. Durante la realización de la pieza un grupo de policías se aproximó y preguntó por los carnets. Al contrario de lo que esperábamos, uno de ellos solicitó su identificación, la cual puede encontrarse en la ilustración 3.



Ilustración 4. Emisión de carnets de soltero/a.

Conclusiones

Partiendo de una serie de antecedentes teóricos, históricos y artísticos se creó una obra de arte de la experiencia del espacio humano que favoreció una reflexión entre los participantes: señalar a los/las solteros/as sería una medida de segregación más que una protección y definirlos/as en términos de discapacidad les otorgaría beneficios innecesarios, entre los cuales destacaría la obtención de un carnet.

Por otra parte, la pieza contribuyó a la generación de un análisis sobre el rol de los medios de comunicación en un mundo globalizado y también ayudó a repensar el impacto universal que puede tener la decisión tomada por un pequeño grupo de personas. Por el contrario, nos permitió analizar la influencia global que recibimos como artistas locales derivado del uso del internet y de los viajes internacionales principalmente, así como considerar la huella ambiental que estas actividades implican.

FUENTES REFERENCIALES.

- ANAUT, Alberto. *Arte español contemporáneo 1992-2013*. Madrid: La fábrica, 2013.
- BERNAL, Gonzalo. *Cuestionamiento y recuperación de la experiencia del espacio humano en el arte mexicano contemporáneo (1997-2014)*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2015.
- CULLEN, Deborah. *Arte=vida: actions by artists of the Americas, 1960-2000*. Nueva York: Amerikon Group, 2008.
- GILLICK, Liam y LIND, Maria. *Curating with light luggage: reflections, discussions and revisions*. Berlín: Ed. Reolver, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- GROYS, Boris et al. *The art of participation. 1950 to now*. San Francisco: Thames and Hudson, 2008.
- <http://www.revistacodigo.com/luis-barragan-convertido-en-anillo-entrevista-con-jill-magid/>
- <http://www.telegraph.co.uk/news/2016/10/19/single-men-will-get-the-right-to-start-a-family-under-new-defini/>
- <https://www.vitra.com/es-lp/home>
- <http://www.who.int/>
- RAMÍREZ, María Isabel. *El espacio urbano y arquitectónico como espacio del hombre. La conquista del lugar*. *Thémata*, no. 11, 1993, 126-133.
- SOJA, Edward W. *En busca de la justicia espacial*. Valencia: Tirant humanidades, 2014.

Blasco Cubas, María.

Doctorando en Arte y Humanidades. Escuela Internacional de Doctorado, Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM, Cuenca). Grupo de Investigación Interfaces Culturales y Nuevos Medios (UCLM).

Permeado, el mundo se expande.

Permeated, the world expands.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Espacio expandido, real, virtual, digital, cuerpo, experiencia.

KEY WORDS:

Expanded space, real, virtual, digital, body, experience.

RESUMEN

La situación a partir del desarrollo de las tecnologías de la información e Internet, la telemática y la electrónica, se ha convertido en una verdadera ventaja para el arte. Tanto la realidad como el sentido de lo público se han transformado, y muchos artistas y pensadores actuales, consideran que se necesita una nueva perspectiva que abarque una realidad ambigua, inestable, pero, sin embargo, cada vez más asimilada; en lugar de recrear de manera simbólica objetos sociales y culturales, desarrollar y producir percepciones lo más cercanas posibles a la realidad que nos acontece.

¿Cómo? En “Permeado, el mundo se expande” se reflexiona sobre el futuro del espacio público interconectado, incluyendo la manera de desarrollarnos y entendernos con él. En otras palabras, desbordar la pantalla para inundar el espacio público y proponer nuevas narrativas híbridas del espacio habitado. Desde este enfoque, la imagen ha salido del interfaz; el mundo entero se ha vuelto interfaz, y muchas prácticas artísticas cuestionan dicha situación. Acompañados de teóricos y artistas como Lev Manovich, Nicolás Bourriaud, Hito Steyerl, Aram Bartholl, intentaremos dar cuenta de ello.

ABSTRACT

The art is taking a real advantage of the development of IT and Internet as well as telematics and electronics. Both, reality and the public sense have been transformed. Therefore, many contemporary artists and thinkers consider that a new viewpoint is needed to involve getting an ambiguous and unstable reality. Nevertheless, this point of view is being increasingly assimilated; Instead of reproducing symbolically social and cultural objects, they should develop and produce perceptions as close as possible to our reality.

How we can do it? In “Permeated, the world expands” we think about the interconnected public space future. Besides, it is included the way to develop and understand ourselves with the world. In other words, we go through the screen to flood the public space and propose new hybrid narratives of expanded space. From this approach, the image leaves interface; the world becomes an interface. For these reasons, many artistic practices call it into question. We will try to deal with it along with theorists and artists such as, Lev Manovich, Nicholas Bourriaud, Hito Steyerl, Aram Bartholl, among others.

CONTENIDO.

1. Hito Steyerl: una nueva mirada sin horizontes.

Una vez superado el obstáculo que significó la compleja y pesada diferenciación del espacio físico y el ciberespacio (en concreto Internet), poco a poco vamos asimilando que ya no debemos conectarnos a la Red, pues toda nuestra actividad se desarrolla simultáneamente en un espacio físico -real y virtual/digital -sobre todo Internet-. La artista multidisciplinar Hito Steyerl, considerada una de las más relevantes creadoras de la última década, estudia la imagen contemporánea en movimiento en todas sus manifestaciones. En sus obras audiovisuales, ensayos y conferencias performativas, consigue retratar la realidad bajo las presentes condiciones. A través de sus postulados cabe preguntarnos, ¿cómo se desarrolla la realidad con el impulso de las nuevas tecnologías? Con su primera obra *Strike* (2010) nos pone en alerta: esto nos va a doler.

En *Los condenados de la pantalla* (2014) donde se recogen una serie de ensayos de la videoartista, Hito Steyerl advierte que todo se ha vuelto visible, y que detrás de ese compulsivo régimen de visibilidad hay un enorme efecto de invisibilización. A partir de una historia de la línea del horizonte y de la perspectiva lineal, desde los iniciales escritos sobre óptica hasta los avances en astronomía que hicieron posible las expediciones marítimas del siglo XVI, Hito Steyerl observa el ciberespacio, sobre todo Internet como un nuevo orden regido por la soberanía vertical (cámaras de videovigilancia, panorámicas, *Google Maps*, imágenes por satélite, 3D, etc.) Así, la artista se pregunta: ¿qué ha cambiado? Nuestra mirada, nuestra perspectiva del mundo, los conceptos de sujeto y objeto, de tiempo y de espacio basados en una línea estable, apoyados en la línea del horizonte. Inmersos en esta nueva visualidad, los sujetos ya no pueden alzar su perspectiva sobre la base de un territorio firme como pretendió la modernidad, sino sobre una base fluida, movediza.

2. Experiencia expandida (fisicidad e información). La implementación de los medios locativos como mediación artística para la crítica estética en la relación cuerpo-red-territorio.

Hasta el momento, e incluso ahora, podemos afirmar que la práctica artística vinculada con Internet inmediatamente ha sido y en ocasiones sigue siendo observada, como un arte que solo concurre en el entorno virtual/digital, pero, puesto que las redes electrónicas y telemáticas ocupan ahora todos o la mayoría de los ámbitos de nuestra vida cotidiana, ¿acaso Internet no tiene un alcance que va mucho más allá de la pantalla de nuestros dispositivos? Sin lugar a dudas, muchas las prácticas artísticas usan ambos formatos -en línea y fuera de línea- para comprometerse con la cultura real/virtual/digital, y los efectos de las tecnologías y redes ubicuas. Por todo lo dicho, no cabe duda que, a día de hoy, cada vez estamos más habituados en nuestra cotidianidad a vivir con Internet, a través de habituales modos de actuación vinculados con las tecnologías digitales y portátiles, sobre todo nuestros *smartphones* y demás dispositivos móviles.

Quizá en la sociedad actual, en la cultura del *fluir* permanente, no haya cabida para ese anclaje en el subconsciente colectivo que tenían las imágenes-símbolo; quizás las imágenes de la cultura de la sociedad de hoy ya no tengan fuerza y haya que hablar simplemente de imágenes, lo que nos llevaría a fijar un nuevo concepto en la relación de la mente y la imagen como signo en general, dentro de un proceso de conocimiento y de interpretación de la realidad. Con este planteamiento, el mundo se nos muestra como un formidable campo de estudio, donde el espacio-tiempo de la imagen latente y mutable es lo que sustenta la visión y por lo tanto la representación del mundo. Esta aserveración, quizá es algo que nos da las primeras nociones de interpretación de la realidad, algo que configura unos tipos de seres según un tiempo determinado, pues somos en y del tiempo, lo que hace preguntarnos: ¿seguimos siendo los mismos seres, ahora permeados por lo virtual/digital?

La proliferación de imágenes para la vigilancia y el consumo masivo, las despojadas de subjetividad y desligadas tanto del ojo como del objetivo de una cámara, cambian nuestro punto de vista, recordando a Hito Steyerl, provoca “la pérdida del horizonte fijo” (Steyerl, 2014). Los innumerables flujos de estímulos sumado a la avalancha iconográfica que sufrimos hoy en día, modificarán una vez más nuestros modelos mentales, pero ¿de qué manera?

La vida es la red de redes, una estructura cambiante, evolucionada; la vida es conocer, experimentar y adaptarse al entorno que se habita; la vida consiste en crear la creación y su estructura se va estructurando en el tiempo.

El Espacio Electrónico y Telemático para el artista es un espacio de creación y libertad con conexiones transversales, que puede o no describirse como un objeto tangible, pero que es real y ocurre en el tiempo. Tiene una identidad “relacional” donde las decisiones son “colectivas” y una memoria asociativa. Su estructura se va estructurando en el tiempo.

Estas convergencias, ponen de manifiesto que confiamos en el cuerpo como el umbral del dentro y del afuera, pues hablar del cuerpo es hablar de uno mismo. Atendemos por igual a la interacción sujeto-máquina como aquella entre sujetos mediada por la técnica. Situados en este marco de acción, se posibilita el encuentro físico del sujeto con palabras e imágenes, pues al tocar sus pliegues a través de la membrana permeable -interfaces electrónicas-, la imagen tiende a volverse un sistema dinámico, orgánico y transitable, donde los principios ópticos ceden paso a lo háptico e interactivo. Sin olvidar, por ejemplo, aquella problemática enunciada sobre la persistente diferenciación re/virtual/digital, planteada -y magistralmente resuelta- por el artista de origen australiano afincado en Alemania Jeffrey

Shaw, en la pieza interactiva pionera *The Legible City* (1989), que nos puede ayudar a comprender cómo acontece el espacio electrónico de Internet hoy en día; por qué subidos a una bicicleta, Shaw nos enfrentó a una de las problemáticas fundamentales de los nuevos medios y el espacio electrónico: la relación entre lo virtual y lo real, así como la libertad de navegación del usuario por el imaginario propuesto. *The Legible City* entonces, en vez de crear espacios virtuales que no tienen nada que ver con los espacios físicos o que por el contrario se ciñen absolutamente a éstos, la situamos en un espacio intermedio donde se desvela o intuye la esencia y estructura propia del espacio que habitamos como sujetos contemporáneos. Así, ésta y muchas otras propuestas, por ejemplo, *Global Interior Project* (1996) de Masaki Fujihata, proponen un tipo de interacción cuyo interés reside en la exploración y navegación de los participantes, para que ellos mismos compongan su propia percepción dialogando con el imaginario propuesto. Por ello, creemos conveniente atender a la frecuencia de interacción, la extensión de sus posibilidades y la profundidad de las transformaciones que nuestra acción produce, pues las nuevas formas de creación, no prescinden del cuerpo como fundamento de la expresión artística, sino que tienden hacia la búsqueda de la expresión digital del cuerpo en movimiento.



Ilustración 1 Jeffrey Shaw. *The Legible City*. Manhattan version (1989), Amsterdam version (1990), Karlsruhe version (1991). Instalación computerizada. Con Dirk Groeneveld. Colección del ZKM-Medienmuseum, Karlsruhe, Alemania. Url: http://www.jeffrey-shaw.net/html_main [Consultado el 02/10/2012]

Por todo ello, ¿cuáles serían los contextos en los que se desarrollan actualmente las prácticas artísticas? No solamente han cambiado las formas de hacer y qué hacer, las maneras de interpretar y representar; también los agentes culturales, al democratizarse el acceso y la difusión de información. Así, demandamos una urgente reevaluación que nos permita relacionar y situar las obras artísticas en este nuevo contexto y con ello replantearnos el vehículo de comunicación social, al ser hoy posible que dichas actividades se manifiesten y propaguen fácilmente, otorgando al propio público la participación, colaboración, interacción o que simplemente se inmiscuyan directa o indirectamente en el objeto artístico.

No obstante, más centrados en la propia experiencia del sujeto/usuario que en las tecnologías informáticas, electrónicas y en red, como una idea y práctica cultural y estética, Lev Manovich propone la idea de “espacio aumentado” en el texto “*The Poetics of Augmented Space*” (Manovich, 2002) para describir el espacio físico superpuesto con información -electrónica y visual- dinámica, híbrida, que se da específicamente a cada usuario según gustos y necesidades, es decir, información extraída del espacio físico que se transforma en datos

para entregar a los usuarios y a la vez, extraerles información. Este espacio aumentado del que hablamos, se ofrece hoy como un espacio de creación potencial.

No olvidemos que, a día de hoy, las tecnologías de aumento y monitoreo, así como las cámaras de videovigilancia y sistemas geolocalizados apuntados también por Hito Steyerl, “capturan y convierten a datos el espacio físico - *cellspace*-, un espacio físico que está ‘lleno’ de datos” (Manovich, 2002: 3). A través de dispositivos móviles, inalámbricos o geo-referenciados, y las pantallas o dispositivos electrónicos, han hecho que nuestro mundo contenga más dimensiones que antes, de ahí quizá, como veremos más adelante, el creciente interés por un punto de vista vertical -recordemos aquella metáfora del Ojo de Dios-. Este nuevo escenario se caracteriza por contar con espacios de convivencia social, donde la información digital de la “Sociedad móvil en red” (Castells, 1997) coexiste con el espacio físico, ahora localizado por esas tecnologías mencionadas.

Y no es para menos, pues el espacio aumentado del que hablaba Manovich hace que estos conceptos deban de ser revisados, a raíz de que la movilidad -tanto física como virtual/digital- de los dispositivos y tecnologías electrónicas y telemáticas de última generación ofrecen una modificación significativa de nuestro acontecer día a día, lo que sin duda altera la concepción del espacio habitado, al interactuar en y con él de forma temporal a través de capas informativas que interconectan la información física y electrónica con el territorio. Tanto el espacio natural como el urbano y sus mapas, siempre han guardado una estrecha relación, sobre todo el espacio público -la ciudad digital-, aunque indudablemente el poder de los medios locativos genera entre todos ellos una relación nueva. Lo relevante que resulta necesario apuntar, es la sospecha que produce este cambio paradigmático. El uso de los medios locativos en discursos estéticos teórico-prácticos por parte de artistas actuales, hace entender el espacio desde un punto de vista actualizado, bajo un nuevo significado. Recordando el espacio aumentado de Manovich, esta conceptualización del territorio acontecido, resulta interesante al diferir del simulado espacio virtual, pues se suma información que se relaciona directamente con el espacio físico, pasando así de un usuario inmerso en un mundo imaginario alternativo a la transformación de la realidad en mundo imaginario.

Desde este enfoque, la imagen sale de la interfaz, pues el mundo entero se ha vuelto interfaz, y muchas prácticas artísticas cuestionan dicha situación, trabajando en la posibilidad de generar nuevos vínculos con la naturaleza y la ciudad, realidades alternativas y experiencias comunitarias inéditas, como en, por ejemplo, los imaginarios vía satélite de la artista Jenny Odell *Satellite Landscapes (Transportation Landscape, Waste Landscape, Manufacturing Landscape, and Power Landscape)* (2013-2014), recogidos en el catálogo *Satellite Landscapes book* (2015), junto a fotos, diagramas, mensajes de correo electrónico, textos, capturas de pantalla, etc.



II. 8 Janet Cardiff y George Bures Miller. *The City of Forking Paths*. 2014. 64". Obra producida para la 19ª Bienal de Sídney. [Url: http://cardiffmiller.com/artworks/walks/forking_paths.html] [Consultado el 15/05/2016]

De forma bien distinta, el artista brasileño Claudio Bueno representa, a través de performances e instalaciones, dichas reflexiones de Lev Manovich sobre la localización, las redes, la participación y sobre cómo los dispositivos electrónicos digitales median nuestra vida diaria, principalmente la tecnología de comunicación de los terminales móviles. Su obra *Redes Vestíveis (Wearable Nets)* (2010) nos sugiere nuevas experiencias para el cuerpo espacialmente geolocalizado que actúa en contra de lo que no ve, pero que, como explica el propio artista es capaz, sin embargo, de sentir en algún lugar entre lo corpóreo y lo incorpóreo. Los usuarios interconectados a través de sus dispositivos móviles tejen una forma geométrica elástica, tanto en el espacio físico como en el digital, donde cada persona es un nodo conectado con otros -ver vídeo en la web del proyecto apuntada anteriormente-.

Con ambos referentes, podemos ver que las potencialidades dispares que las telecomunicaciones y el GPS (Sistema de Posicionamiento Global)-entre otras tecnologías inalámbricas- relacionadas con las redes humanas posibilitan que el espacio se perciba desde variadas perspectivas de otros sujetos que conforman nuestra red, o, como apunta Manovich, “un espacio multi-dimensional” (Manovich, 2002: 3) ¿Cuál es la experiencia fenomenológica entonces de estar en este espacio aumentado? Por un lado, el objeto físico percibirá extendida su naturaleza con información digital, y, por otro lado, la naturaleza digital se verá aumentada al tomar la extensión física. Por ejemplo, los artistas canadienses Janet Cardiff y George Bures Miller crean envolventes instalaciones multi-sensoriales en las que se explora cómo se configura y mediatiza nuestra percepción de la realidad. Poco a poco sus proyectos han evolucionado en sofisticadas instalaciones multimedia, donde la tecnología siempre ha jugado un papel fundamental, pero siempre concibiéndola como un medio, no como un fin, pues en todo momento el verdadero foco de atención es la experiencia en sí. *The City of Forking Paths* (2014) encargado por la decimonovena Bienal de Sídney (2014), es una obra donde, a través de una aplicación móvil, podemos emprender un paseo de una hora de duración -aproximadamente- por calles no concurridas de la ciudad de Sídney.

Las aportaciones de Manovich, reflejadas tanto en los proyectos de Janet Cardiff y George Bures Miller como de Cláudio Bueno Díaz, entre otros, conducen a pensar entonces que las situaciones y los objetos pueden experimentarse de forma mediada, a través de la representación de experiencias. Estas mediaciones son presentadas por artistas, quienes se encargan de articular a través del trabajo de campo relatos capaces de despertar en nosotros sensaciones. Un artista que persigue fervientemente aquellas relaciones entre tecnologías en red, cotidianeidad, cultura digital y espacio público es el conocido alemán Aram Bartholl. Lo interesante de su discurso no es analizar simplemente lo que hacemos con las tecnologías de información y comunicación, sino lo que éstas nos provocan a través de los propios lenguajes y estilos mediales, y dispositivos portátiles conectados, utilizando para ello una metodología simple y directa, paralela a muchos de los actuales modos de actuación en Internet. Por ejemplo, las instalaciones en el espacio público que componen *Map* (2006-2013) consisten en emplazamientos localizados de los iconos característicos que Google Maps muestra en dicha plataforma, cuando señala el centro de una ciudad. Con estas intervenciones, Bartholl revela cómo la percepción de las ciudades está cada vez más influenciada por estos sistemas de geolocalización. La navegación razonada, intuitiva o aleatoria se caracteriza hipertextual, que nos desvela los proyectos de Bartholl, conduce a la metáfora actual del estado de la cultura contemporánea del siglo XXI bajo una nube, cuya superficie demanda aprender a manejar el pensamiento a través de un principio o método concreto.

3. Superando distinciones: la ciudad digital – Naturalezas (también) sintéticas.

No todo desarrollo técnico da lugar a una forma artística. Pero toda forma artística nace irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico, a un estado epocal del mundo, del darse del ser como espíritu, como constelación o sistema de las partes (Brea, 2002: 140)

Acompañados por el magnífico pensador José Luis Brea, entendemos que, desde siempre, los nuevos soportes devienen nuevas formas en relación a la práctica artística. Bajo esta perspectiva, la cibernética, la telemática y la interactividad y la cultura contemporánea se influyen continuamente de forma recíproca. Como ha ocurrido en épocas anteriores, toda tecnología influye a una sociedad en un tiempo determinado, por ello, no es para menos que estas nuevas tecnologías de la información y comunicación electrónicas y telemáticas (atendiendo Internet como acontecimiento), afectan e influyen en nuestros modos de actuar y entender la realidad desde un punto de vista estético. El resultado podría entenderse entonces como una combinación de significados -humanos e informáticos- conceptualizado por Lev Manovich como “transcodificación cultural” (Manovich, 2005: 92). Pero cuidado, al igual que José Luis Brea, entendemos que la práctica artística no se desarrolla únicamente a consecuencia de tales tecnologías emergentes en un momento dado, sino cuando “determinan transformaciones profundas que afectan a la forma en que los sujetos experimentan su propio existir individual tanto en relación a la comunidad” (Brea, 2002: 142)

Así, manifestamos que la situación, a partir del desarrollo de las tecnologías de la información e Internet, la telemática y la electrónica, se ha convertido en una verdadera ventaja para el arte. Tanto la realidad como el sentido de lo público se han transformado, y muchos artistas y pensadores actuales consideran que se necesita una nueva perspectiva que abarque una realidad ambigua, inestable, pero cada vez más asimilada; en vez de recrear de manera simbólica objetos sociales y culturales, desarrollar y producir percepciones lo más cercanas posibles a la realidad que nos rodea, ¿cómo? pensando de manera constante sobre el futuro del espacio público interconectado, incluyendo la manera de desarrollarnos y entendernos con él, e incluso resistirnos... Seguramente sea una “copia” de lo que existió anteriormente, pero albergando elementos antes invisibles, desbordar la pantalla para inundar físicamente el espacio público y proponer nuevas narrativas híbridas localizadas.

Por todo lo expuesto, no sólo nos colocamos ante el espacio público en actitud de espectadores contemplativos, sino que dicha situación permite y representa nuestra posibilidad de desplazarnos, de relacionarnos, y que además nos envuelve y nos comprende. No cabe duda que las relaciones entre humanos producen, transforman y condicionan continuamente espacios heterogéneos y entrelazados. Desde esta perspectiva, la movilidad hoy en día, tanto en sus dimensiones físicas como informacionales, crean interesantes sinergias que reflejan nuestro acontecer actualizado, expandido, globalizado y simultáneamente tradicional, específico, local. Por ello, intuimos que, tanto las tecnologías actuales, suscitan un modo de relación específica diferentes, actualizado, expandido, con los espacios contexto concretos.

FUENTES REFERENCIALES.

Bourriaud, N. (2004) Postproducción. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

Brea, J.L. (2002) La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales. Salamanca: CASA (Centro de Arte de Salamanca), 2009. ISBN: 84-95719-05-3

Castells, M. 1997. La era de la Información. Economía, sociedad y cultura. Vol.1: La sociedad red. Madrid: Alianza, 2005. ISBN: 9788420677002

Manovich, Lev (2002) "The Poetics of Augmented Space". [Consulta: 01/12/2016] Disponible en:
<http://manovich.net/index.php/projects/the-poetics-of-augmented-space>

Steyerl, H. 2014. Los condenados de la pantalla. Buenos Aires(Argentina): Caja Negra Editora. ISBN: 9789871622313

Burmester, Cristiano.

Profesor Doctor, Pontificia Universidad Católica de San Pablo, Departamento de Periodismo.

Fotografía: esencia y la hibridación.

Photography: essence and hybridism.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Fotografía, hibridación, audiovisual, convergencia, narrativas.

KEY WORDS:

Photography, Hybridism, audiovisual, convergence, narratives.

RESUMEN.

Este estudio investiga los cambios en el campo mediático de la fotografía en la función de intensas transformaciones resultantes de las innovaciones tecnológicas provocados por la digitalización de los medios de comunicación. La tecnología informática ha estimulado un intenso proceso de convergencia tecnológica, especialmente en el campo de los medios audiovisuales. Debido a este proceso, aparatos fotográficos de alta calidad son capaces de grabar imágenes en movimiento y fijas. Ahora, no sólo en la post-producción, sino también en la captura de imágenes, hay una conexión entre la fotografía y audiovisual. Así pues, la pregunta central de investigación que surge es: lo que estos cambios pueden significar y permitir, en términos de la renovación de las narrativas fotográficas en el campo de el lenguaje visual ?

Como base metodológica para la base teórica de esta investigación se utilizaron los trabajos de Gilles Deleuze, específicamente sus estudios sobre el tiempo de la imagen, publicado principalmente en su libro *La imagen Tiempo*. El extenso trabajo de análisis de los medios de comunicación realizado por Raymond Bellour, sobre todo en las intersecciones, similitudes y diferencias entre la fotografía, el cine y el video. Este contenido ha sido tomado por sus dos libros: *Entre-Imágenes* y *Entre Imágenes - 2*. El extenso estudio de Edmond Couchot acerca de la presencia de la tecnología en el arte a través del libro del mismo nombre, fue importante para entender el proceso de hibridación que se producen en el ámbito del arte y la comunicación. La investigación de François Soulages en la *Estética de la Fotografía* presentó y demostró el rendimiento y intervenciones de motores de traducción semióticos en la imagen.

Como resultado de la investigación teórica y práctica fue posible profundizar en la comprensión del proceso de hibridación de medios audiovisuales, especialmente en las narrativas fotográficas, la comprensión de sus mecanismos operativos y transformaciones estéticas, el lenguaje, la tecnología y métodos de producción.

ABSTRACT.

This research investigates the transformations of the field of photography in light of the intense changes resulting from the technological innovations provoked by the digitization of the media. Computer technology has stimulated an intense process of technological convergence, especially in the field of audiovisual media. As a result of this process, high-quality photographic devices are capable of recording still images as well as moving images. Now, not only in post-production, but also in the capture of images, there is an approximation between photography and audiovisual. The central question of research thus arises: what can these transformations mean and enable in terms of the renewal of photographic narratives in the field of visual communication?

As a theoretical basis for this research were used the works of Gilles Deleuze, specifically his studies on the times of the image, published primarily in his book *The Image-Time*. In this case, his deepening of the process of unfolding time for the

perception of an observer were relevant to the reflection on the particularities of the time of the photographic language and that of the audiovisual. Raymond Bellour's work on the analysis of the media, particularly in the crossings, overlaps and convergences between photography, film and video was fundamental for understanding the origins of the approaches and distances between these media. This content was apprehended through his two books: *L'Entre- Images* and *L'Entre Images 2*. Edmond Couchot's study of the presence of Technology in Art through the book of the same name was important for understanding the hybridization process which occurs in the field of art and communication, in a more intense way in the 20th century. François Soulages' research on the Aesthetics of Photography presented and demonstrated the performance and the interventions of the mechanisms of sign translation on photography.

As a result of this theoretical-practical research it was possible to deepen the understanding of the hybridization processes of audiovisual media, particularly the photographic narratives in the field of journalism and communication, understanding its operational mechanisms and aesthetic, language, technological and production modes.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

El diálogo mantenido entre la fotografía y la película se desarrolla a partir de la origen de la película, posterior a la foto, cuando el momento de la invención de lo cinematógrafo por los hermanos *Lumière* (Campany, 2008. p.10).

La fotografía ha mejorado con el tiempo través la búsqueda por lo registro de un momento, ese instante de tiempo infinitesimal que no va a tener éxito y por lo tanto más se congela la imagen. Pero la película, buscó de imágenes en movimiento, la grabación de las imágenes visibles en formato dinámico, movimiento continuo.

La mejora de los lenguajes fotográficos y audiovisuales a través la historia, estableció la identidad de ambos medios, sino que sus edificios son resultado de un intenso proceso de lucha a través de enfoques y distancias que podrían adquirir contornos más profundos con la digitalización de los medios.

En el siglo XIX, mientras que el fotógrafo Edward Muybridge demostró a través de fotografías, congelando en momentos distintos, la configuración de un ciclo de pasadas de un caballo al galope. Contemporáneamente, el cineasta Georges Méliès encuentra en la experimentación con la imagen en movimiento un espacio para la creación de ficción y entretenimiento.

En cierto modo, el lenguaje fotográfico se firmó como una lengua documental, en el que el registro de la realidad visible en formato estático, se convirtió en el razón principal para el lenguaje fotográfico. La imagen en movimiento ha ofrecido para el cine un enfoque diferente, donde las secuencias de imágenes en movimiento crearon un espacio para la ficción, construido a partir de la obra del realizador.

Estará conectado a sus diferencias que ambos medios crearán una relación de diálogo, a veces se acerca, distanciándose otras. Este trabajo de investigación busca examinar más de cerca esta interacción, específicamente de la digitalización de los medios de comunicación y es compatible con la aparición de aparatos fotográficos digitales capaces de fotografiar y filmar desde el mismo equipo como un punto de inflexión.

FOTOGRAFIA Y CINE.

Inicialmente, será el deseo de imprimir movimiento en las imágenes para empujar la fotografía en dirección a la película, y en este sentido, diferentes experiencias serán realizadas por los fotógrafos que buscan para aflojar la rigidez de congelación de la imagen fotográfica. *Jacques Henri Lartigue*, fotógrafo francés, producirá al principio de siglo XX, los registros fotográficos que incorporan el "desenfocado" o "falta de definición", como modo de exaltar el movimiento de la imagen fija.

La ruptura con la rigidez de congelación de la fotografía estará en el centro de muchos experimentos llevados a cabo a lo largo de la historia del lenguaje fotográfico y eso se lleva a cabo utilizando varios métodos. La edición de fotos es también una forma de construcción narrativa, primeramente habiendo sido operada con el propósito de la máxima síntesis posible, o la expresión en una sola imagen, de un conjunto de información y significados. Desde un punto de vista, podemos entender que este resultado también representa una concepción rígida del lenguaje fotográfico.

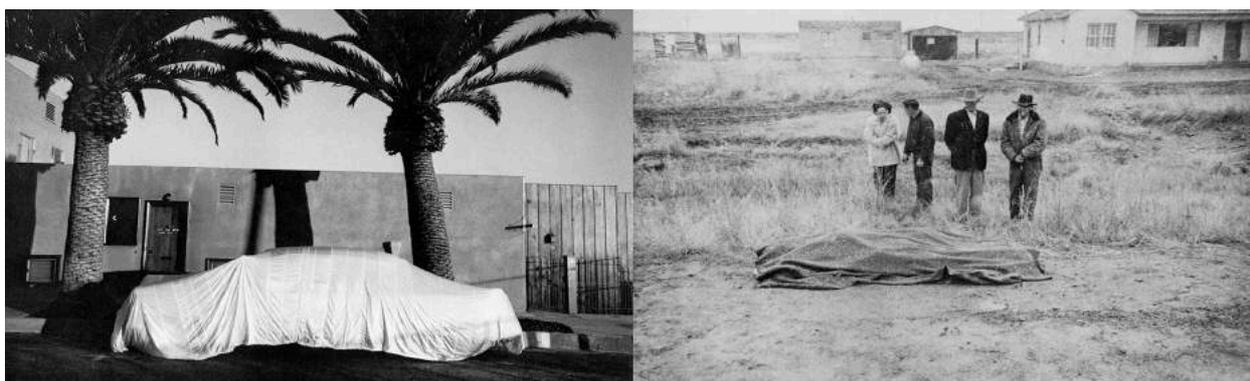


Papá casi 80 kilómetros por hora. Jacques Henri Lartigue. París, 1913.

Estará conectado a sus diferencias que ambos medios crearán una relación de diálogo, a veces se acerca, distanciándose otras. Este trabajo de investigación busca examinar más de cerca esta interacción, específicamente de la

digitalización de los medios de comunicación y es compatible con la aparición de aparatos fotográficos digitales capaces de fotografiar y filmar desde el mismo equipo como un punto de inflexión.

El suizo *Robert Frank* hizo un hermoso trabajo de documentación de la sociedad estadounidense en la década de 1950 y ha causado una ruptura con el excesivo control ejercido por los conceptos de edición al proponer un formato de presentación de su trabajo donde las fotografías en conflicto fueron dispuestas lado del lado, causando una lectura no lineal de las imágenes por el público.



Los estadounidenses. Robert Frank. EE.UU., 1952-1954.

Al acercarse a la película, la fotografía buscó el movimiento. En los ejemplos anteriores, expresados por la "falta de definición" y el conflicto causado por la edición, la imagen congelada busca una actualización temporal, tratando de escapar del pasado y poniéndose de nuevo en esto, al menos en su intención de revelar algo a suceder y por lo que en varias ocasiones (Deleuze, 1990 p.102).

El cineasta japonés Akira Kurosawa ha apropiado del lenguaje fotográfico en muchas de sus producciones de cine. Ahora bien, a diferencia de la búsqueda de dinamismo, fue el efecto de la ruptura, de la estática o "still" que el realizador ha perseguido. El sentido natural de la continuidad causada por el visor de imágenes en movimiento sufre una ruptura a través de la pausa de la operación, proponiendo una actitud más reflexiva al público (Bellour, 1993. p.10).



RAN. Akira Kurosawa. Story-board y todavía. 1985.

En sus obras, muchas de ellas con temas de conflicto y guerras en diferentes períodos de la historia de Japón, el cineasta presenta un fuerte carácter en los momentos de confrontación e intimidación a través de la parada de el movimiento de la cámara, produciendo así, un fortalecimiento de la tensión cuando los personajes cruzan miradas en posición estática, quasi como un registro fotográfico.

En cierto modo, la búsqueda del movimiento operado por la fotografía propone una mirada desde el interior hacia fuera de la imagen, hay una búsqueda de lo que está fuera de marco, es decir, la continuidad en su potencial. Por otro lado, la ruptura causado por el "still" en el cine, anima al espectador a entrar en el cuadro, en dirección a la tensión del momento representado allí.

La Jetée es una película construida a partir de fotos, imágenes documentales de archivos, secuencias cortas, tomadas de fotogramas de películas y algunas fotos escenificadas para complementar la narración de la película. Todo este material ha sido montado individualmente en la mesa de montaje. Su autor, el cineasta francés *Chris Marker*, ha articulado todo este material visual a través de una serie de medios en la etapa de pos-producción, tales como panorámica, *zoom*, *dissolve*, fusiones, además de música y voz en off. Su tema de ficción científica que va entre un tiempo pasado y una posibilidad futura ha permitido a través del lenguaje audiovisual, la fotografía obtener la percepción de este tiempo (Bellour de 1999.p.10).

Esta película, producida en la década de 1960, se convirtió en una referencia en el campo de la producción audiovisual, que podría revelar la pluralidad de los medios de comunicación internos, lo que revela la porosidad natural presente en la fotografía, el cine y los medios audiovisuales en su conjunto. ¿En qué medida los procesos de resignificación transforman las narrativas visuales? Y deste proceso de transformación, que sigue siendo la esencia de los medios?

IMAGEN y TECNOLOGIA.

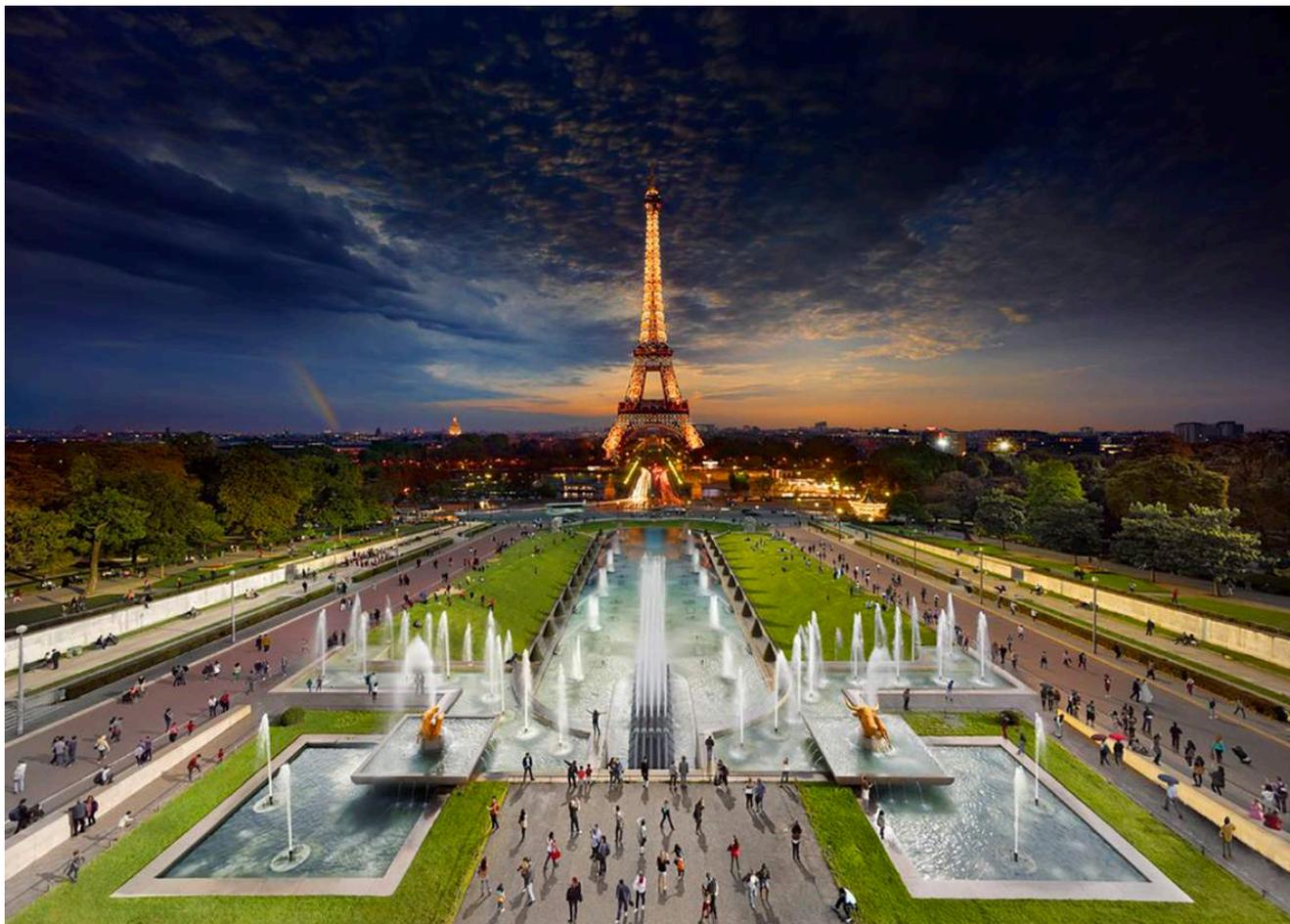
La tecnología de la información aplicada a los medios de comunicación provocó una profundo proceso de digitalización de los medios, ampliando largamente las posibilidades de aproximación de los lenguajes audiovisuales debido su configuración en la base numérica, o digital.

Inicialmente, la tecnología digital en el campo de las imágenes ha facilitado los procesos de edición y pos-producción, con lo que no sólo agilidad, fluidez y flexibilidad, sino también las posibilidades de enfoques y de apropiación de más profundidad. Poco a poco, la hibridación se intensificará en el ámbito audiovisual.

La revolución que ocurre en el campo de la comunicación es el hallazgo de un cierto grado de dificultad de pensar estéticamente un medio sin tener en cuenta su pluralidad interna (COUCHOT, 2003. p.265). En cierta medida, la hibridación está ganando una presencia más significativa en el ámbito audiovisual, llevando a cabo la necesidad de una mayor comprensión de cómo operar los mecanismos de hibridación de los medios.

La convergencia tecnológica es el término que se hizo conocido por este proceso de enfoque de los medios en su aspecto técnico. En el campo de la fotografía, uno panorama contemporánea de la convergencia tecnológica es la aparición de cámaras capaces de fotografiar y filmar a partir de lo mismo equipo.

Esta transformación tecnológica amplía el alcance de hibridación de los medios audiovisuales, porque ahora se puede trabajar aún más intensamente el lenguaje, pero hay un límite a este proceso? ¿Cuál sería el punto en el cual fotografía y el cine ya no representarían sus identidades esenciales?



París. Stephen Wilkes. 2015

El fotógrafo estadounidense *Stephen Wilkes* crea imágenes que en su diseño visual final revelan el paso del tiempo en un periodo prolongado, revelando el transcurso del día hasta la noche en el mismo paisaje. Aquí, al contrario de la fotografía de el francés *Jacques Henri Lartigue* la planteada el pasar de lo tiempo para fuera de la imagen, la mirada se vuelve hacia adentro, causando la imaginación y la comprensión de el observador a través de la ruptura con el lenguaje fotográfica por entonces. La imagen final es un conjunto de más de 1000 fotos tomadas a intervalos regulares durante un período de aproximadamente 12 horas. El diseño estático de la foto ves subvertido por la clara comprensión de la extensa duración de la grabación.

Para comprender mejor los procesos de hibridación de los medios de comunicación, sobre todo la fotografía, es importante entender algunos de los mecanismos de traducción operativos en los enfoques y los desapegos de la fotografía con distancias otros medios audiovisuales.

Probablemente el mecanismo más cerca de la fuente fotográfica es el registro, que surge no sólo como un medio, sino como un fin, es decir, permite que una fotografía represente una realidad visible, al igual que o no de otro modo de expresión.

El mecanismo de transferencia es el desplazamiento de un medio a otro, a ejemplo, lo que hizo el director francés *Chris Marker* en su película *La Jetée*. Aquí, las fotografías fueron trasladados para el audiovisual en la medida en que han sido modificadas y montadas

como una película de imágenes en movimiento, que proporciona un paso de imágenes en tiempo pasado para el momento actual, característica inherente al lenguaje cinematográfico (Soulages, 2010; p.279).

Referencia es otro mecanismo en funcionamiento y puede ser explícita o implícita. Su diseño final permite una abertura o un cierre, tal como ejemplo, *Akira Kurosawa* realiza en su película *Ran*. Durante la película hay diferentes momentos en que los guerreros y ejércitos permanecen inmóviles, casi congelados como en una fotografía, forzando una pausa de reflexión antes del avance del pensamiento, de la historia y la película.

Dado que la co-creación es el mecanismo del trabajo realizado en conjunto con otro medio. Podemos observar este proceso en diferentes producciones multimediáticas donde una pieza audiovisual se compone de fotografías, clips de vídeo, narración de audio y el texto. *La Jetée* es también un buen ejemplo de la producción en la co-creación.

NARRATIVAS VISUALES.

En medio de la turbulencia de los cambios, que es el espacio a ser ocupado por la fotografía contemporánea? El campo entre la narrativa y la estática parece delimitar una área suficientemente amplia para que la imagen se pueda colocar, manteniendo sus características esenciales, al mismo tiempo que acoge y expresa su potencial de hibridación.

Los procesos de hibridación de los medios se producen por la operación de mecanismos de traducción que para ser puestos en acción refuerzan las características esenciales de los propios medios, o sea, una imagen híbrida sólo adquiere esta condición en la medida que se hace más evidente la naturaleza del medio afectado, sea fotografía, cine, vídeo o otra forma de expresión en el ámbito audiovisual.

En cualquier caso, el proceso de hibridación se produce también por purificación, creando así zonas ontológicas distintas, no sólo por los mecanismos traducción (Latour, 1994 p.16).

Mientras pensamos en la convergencia tecnológica, los mecanismos de traducción y sus reelaboraciones del lenguaje, podemos ver que traducciones entre los medios se producen con mayor intensidad en los individuos que en la tecnología. En su origen, es el humano que cataliza los procesos de transformación.

Como resultado de este proceso de reflexión sobre la transformación de narrativas fotográficas, algunas observaciones sugieren modos, tanto para el investigador como para el director. Por tanto, el análisis constante de la carretera de la transformación es, probablemente, el método más eficaz tanto para el ojo crítico cuanto a la reelaboración creativa.

La aceptación de que el contexto cultural actual es híbrido en su esencia puede contribuir a las proposiciones metodológicas, ya que la comprensión de procesos debe tener igual relevancia cuando se compara con la necesidad de cita de signos.

FUENTES REFERENCIALES.

Bellour, Raymond. *L'Entre-2 Imágenes - Mots imágenes*. P.O.L .. París, 1999.

Bellour, Raymond. *Entre Imágenes - fotografía, cine y vídeo*. Papirus. Campinas, 1993.

Campany, David. *La fotografía y el cine*. Reaktion Libros. Londres, 2008.

Couchot, Edmond. *Tecnología en el art*. UFRGS editor. Porto Alegre, 2003.

Deleuze, Gilles. *La imagen en tiempo*. Editora Brasiliense. Sao Paulo, 1990.

Latour, Bruno. *Nunca hemos sido modernos*. 34. Editorial Río de Janeiro, 1994.

Soulages, François. *Estética de la Fotografía - pérdida y permanencia*. Editorial Senac. Sao Paulo, 2010.

Campos Gil, Isabel.

*Artista investigadora; Alumna del Máster de Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales.
Universidad de Castilla- La Mancha.*

El lenguaje y los movimientos de ocupación. Un recorrido por las nociones dominantes del lenguaje en relación con la ocupación como movimiento contra-cultural en la hegemonía occidental.

Language and encroachment movements. A route through the dominant notions of language in relation with encroachment such movements counter-cultural in occidental hegemony.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Investigación artística; Lenguaje; Discursos; Arte contemporáneo; Arte Conceptual.

KEY WORDS:

Artistic research; Language; Speeches; Contemporary art; Conceptual Art.

RESUMEN.

A través del estudio de la performatividad, se introduce un planteamiento que parte de una serie desvíos de las estrategias de los movimientos sociales de ocupación para la transformación de los códigos del lenguaje en una relación transfeminista.

Desde una mirada pos-crítica de la producción de subjetividades políticas y su constitución en los sujetos, se plantea el lenguaje como una tecnología de identidades de género y en su relación con el orden social hegemónico. Hacia una lectura posestructuralista, estableciendo alegorías sobre la estrategia del ajedrez en la lingüística (desde las metáforas fílmicas y literarias), se plantea el tablero de ajedrez como espacio cuya propiedad se encuentra en la figura paterna y en la que gobierna un régimen tanatopolítico, abandonado por las luchas cotidianas.

Presenta reflexiones poniendo el tablero de ajedrez como espacio entre lo habitado y lo deshabitado, entre la presencia y la ausencia, entre lo abandonado y las reglas. Entendido como sistema binario por su representación, basada en la organización de dos tonalidades antagónicas y presentado los sujetos del juego en oposición que se puede ver como resultado de espejo. A través del análisis del juego, cuya presencia de las mujeres como sujetos históricos, además, ha estado anulada, presenta la dicotomía del pensamiento posmodernista y las estructuras que lo sustentan. Con el objeto y el sujeto puesto en el análisis de estudio, se realiza una mirada que constituye un recorrido por los movimientos sociales de ocupación en cuanto al modelo de pensamiento dominante, poniendo en jaque las nociones de signo de Saussure interpeladas y desequilibradas por la teoría del discurso feminista. Estableciendo en el lenguaje, a su vez, lugares de resistencia política.

ABSTRACT.

Through the study of performativity, an approach is introduced that starts from a series of deviations from the strategies of the social movements of occupation for the transformation of the codes of language into a transfeminist relation.

From a post-critical view of the production of political subjectivities and its constitution in subject, language is proposed as a technology of gender identities in relation to the hegemonic social order. Towards a poststructuralist reading and establishing allegories on the strategy of chess in linguistics -from the filmic and literary metaphors-, the chessboard is considered a space whose property is in the paternal figure and in which governs a tanatopolitical regime, abandoned by daily struggles.

This article presents reflections putting the chessboard as a space between the inhabited and the uninhabited, between the presence and absence, between the deserted and the rules. Understanding it as a binary system by its own representation based on the organization of two antagonistic tonalities and on a presentation of the subjects of the game in opposition that can be seen as a result of reflection. Through the analysis of the game, whose presence of women as historical subjects has been annulled, presents the dichotomy of postmodernist thinking and the structures that support it. With the object and the subject placed in the study analysis, it makes a view that constitutes a drift of the social movements of occupation in terms of the dominant thinking model, putting in the check the notions of Saussure's sign interpellated and unbalanced by the theory of feminist discourse. Also, establishing in language some places of political resistance.

CONTENIDO.

1. Desde los estudios sobre el lenguaje.

Interpelación desde el feminismo posestructuralista a la semiótica.

El lenguaje ha tenido siempre una presencia importante como objeto de estudio e interrogante. Cada época o civilización ha contribuido a la carga de significantes dependiendo de las estructuras culturales que la configuraban. Por lo que, siguiendo la línea de investigación de Julia Kristeva, no podemos no abstenernos de afirmar que el lenguaje es reductiblemente un instrumento del pensamiento. Semejante concepción llevaría a pensar que el lenguaje expresa, como herramienta, una idea exterior a él (Kristeva, 1999: 37). Desde esta perspectiva podemos entender el lenguaje como la matriz por la cual se producen y reproducen los espacios, los sujetos y el lugar se coproducen.

¿Cómo podríamos salirnos del lenguaje, como podríamos no jugar sus reglas, como podríamos no seguir el mismo juego? Me parece bastante pertinente empezar el desarrollo de esta investigación con esta pregunta, ya que lo que se va a dar es una serie de reflexiones encadenadas: un parcheado de textos que, interpretados, interpelan y contextualizan. Así, este tejido textual tiene intención de dar pie a cuestionamientos sobre cuáles son las posibilidades de desestabilizar las estructuras que sustentan los patrones dominantes constituidos por el lenguaje.

Son muchas las interpretaciones que hay acerca de estos cuestionamientos y muchos los modos de realizar un enfrentamiento al problema epistemológico. Pueden encontrarse diversas posiciones dentro de la historia del arte, por una parte, queriendo operar fuera de los límites de la estructura de lenguaje a tratar, como la perspectiva en la que se encontraría Richard Serra, en su declaración de intenciones:

“Cada lenguaje tiene su propia estructura y no se puede criticar este si se utiliza el mismo lenguaje. Hace falta otro lenguaje, que trate de la estructura del primero y posea una estructura nueva, para criticarlo.” (Serra, 2010: 171)

Existen también otras posiciones establecidas que interpretan las posibles brechas desde dentro, desestabilizando las estructuras en el mismo terreno desde el que se quiere transgredir. Estas reflexiones tratan de originar otros puntos de partida para llevar a cabo las permutaciones intencionadas desde las que se pretenden generar la ruptura. Lo que en palabras de Walter Benjamin se metaforizaría en la afirmación de que “solo mediante la poesía puede criticarse la poesía” (Azúa, 2011: 19).

En cualquier caso, esta problemática que se ubicaría en cualquier dirección y en cuales quieran que sean las prácticas que van a configurarse y a regirse a través de ella. Es en este punto en el que empezó a ser parte de un camino de reflexión filosófica y una toma de consciencia de la producción que se genera a través del lenguaje y los discursos.

“El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.” (Foucault, 1992: 13)

Foucault ya elucubraba en *El orden del discurso* cómo podría enfrentarse al discurso desde el propio discurso; qué posibilidades de crítica existirían, criticando desde los mismos términos, y produciendo a través del lenguaje y de los discursos una crítica desde su propio terreno. Es decir, un cuestionamiento de cuál puede ser la potencialidad del discurso interrogando al discurso, interpelándolo.

Desde esta misma posición se encuentra Teresa de Lauretis. La autora trata de desafiar la teoría en sus propios términos, los términos de espacio semiótico construido en el lenguaje; una teoría tan bien establecidas que, paradójicamente, la única manera de situarse fuera de ese discurso es desplazarse dentro de él. Ejemplificado mucho más concretamente en la paradoja de la propia teoría feminista que es a la vez excluida del discurso, pero aprisionada en él (Lauretis, 1992:18)

2. El lenguaje en la investigación y en las prácticas artísticas.

En cuanto a las prácticas artísticas, las reflexiones epistemológicas del lenguaje han encadenado propuestas en las prácticas conceptuales durante un largo periodo, desde los años sesenta a los post-conceptualismos contemporáneos. Por ejemplo, la producción de Antoni Muntadas ha abarcado en su trayectoria artística el espacio público y sus metodologías de construcción, y así, en sus últimas producciones, ha puesto en cuestión las posibilidades de entender el lenguaje de ese mismo modo. De la misma manera que Muntadas en su exposición ‘Palabras, palabras...’ propuso una lectura sobre los significantes de palabras que han sufrido transformaciones a raíz de procesos de desgaste y de uso repetido por medio del poder político, se pueden reconocer ciertas tácticas que albergan las posibilidades de una metodología derivada de las transformaciones de mecanismos que provocan la *deformatividad* de los códigos lingüísticos, y que pueden invertirse hasta conseguir nuevas permutaciones.

En este caso podríamos hablar de una relación de reciprocidad del sujeto y su entorno, del sujeto y lo que le rodea, de un proceso sistémico influyente bilateralmente por ambas partes; lo que se podría definir como un proceso de reflexión del medio que habitamos, del medio que nos habita y de sus *configurantes*. Una red sistémica en la que cada elemento contiene un poder de actuación, de influencia, y que posee la capacidad de agencia. Entendiendo la construcción de la realidad desde una mirada posestructuralista, se puede llegar a ejercer ciertos puntos de permutación de los códigos a través de los cuales se pueden ir generando otros nuevos cambios, tal como diría Michael Craig Martin: *precipitar el cambio*.

Pero también me parecería importante, ya adentrados en la investigación semiótica y en relación a la construcción de realidades y construcciones culturales, cuestionar qué tipo de construcción significativa produce la misma palabra construcción; Las acepciones lingüísticas que trabajan en el sustantivo de la palabra, pueden conllevar al significado constructo, el cual se habría creado para establecerse y, una vez establecido, formaría parte de cada individualidad, como sujeto sometido a este significante. Por lo que, esta concepción-acepción de la palabra construcción, conllevaría al abandono o a la pérdida de la capacidad de agencia que hace posible las acciones generadoras de realidades y la construcción de las mismas en un proceso de reciprocidad de producción.

Quizás es cierto que esta taxonomía pueda aproximarse a lo que en una primera lectura se pudiera entender como producción de subjetividades y acciones generadoras de contextos, pero puede que exista una disonancia entre lo que denota este término y los procesos en construcción de subjetividades.

2.1. Sobre los espacios.

La conversación sobre el espacio en el contexto del arte entre Barry, Huebler, Kosuth y Weiner, en el Simposio de ‘Art Without Space’ en *Conceptual Art*, de Peter Osborne, podemos obtener la diferenciación de Jeff Kelley que Lucy Lippard refleja en el texto *Mirando alrededor: dónde estamos y donde deberíamos estar*:

“El emplazamiento se refiere a las propiedades físicas que constituyen un lugar... mientras que los lugares son los recipientes de lo humano.” (Kelley et al., 2011: 57)

Podríamos decir que este espacio interior, simbólico, es lo que da resultado al espacio como vertiente de lo humano; y de la misma manera, deberían considerarse procesos paralelos de producción. Es decir, lo que supondría un cambio en el funcionamiento semiótico-lingüístico, supondría un cambio en el espacio estructurado por esta articulación. Y, sirviéndose así de un proceso *desestructural* desde la epistemología del lenguaje como constructor, se situaría al lenguaje como principio y fundamento de esta gnoseología.

En esta época, durante los *seis años* que analiza Lippard (2004), se desarrollaron numerosos trabajos como respuesta de un ataque al formalismo de los años anteriores. En este cultivo de subversión, se empieza a despojar de la idea del arte como experiencia estética para pasar a otros análisis de la experiencia.

“El arte dejó de consistir en un objeto para ser interpretado y paso a ser el centro de una investigación acerca del propio fenómeno del arte” (Morgan, 2013: 38)

En este contexto de toma de consciencia y participación en los mecanismos de la fenomenología del arte, los códigos culturales tomaron protagonismo en la investigación y formaron parte de los materiales del arte. Así, gran parte de las prácticas artísticas conceptuales tomaron el lenguaje como material artístico, como documento de significación y reflexión. Pasando del objeto artístico como fin, a la práctica como medio y herramienta (Morgan, 2013: 38-39).

Este momento de rechazo constituyó un terreno perfecto para la reflexión ante lo que había y ante lo que se quería generar, el tratado de las palabras como signos tuvo un gran papel en las prácticas conceptuales; a través del análisis del método estructuralista, que tiene como punto de partida la obra de Saussure, quien identifica el paradigma simbólico del lenguaje, que funcionaba a través de un sistema de organización, en el que sus elementos, el significante y el significado, se relacionan derivándose.

2.2. Sobre la ocupación.

En la estructuración formal semiótica, podríamos situarnos, ahora sí, dentro del espacio del ajedrez. Este estaría compuesto por un sistema en red de oposición binaria: los espacios a través de los que se constituiría el código del juego. En esta partida, los significados saussurianos formarían parte de un conjunto más amplio o, en particular, se encontrarían sometidos a un principio o norma general que sería constituida por los signos, manteniendo una correlación permanente.

Siguiendo esta línea de Teresa de Lauretis (1992: 12), esta metáfora textual del ajedrez fue usada por lo que entenderíamos como la figura paterna del estructuralismo y, así, se ejerció la ley del padre en el espacio del orden simbólico organizado. Esta filosofía estructuralista del lenguaje, conformado como estructura y sistema, fue representada por el espacio del juego del ajedrez; el tablero y los códigos de la partida resultaban instruir lo que Saussure y Lévi-Strauss apoyaban como la única manera de poder entablar un intercambio utilizando como medida el lenguaje. Esto se vuelve un proceso problemático y conflictivo cuando se trata de sujetos que quieren desarticular y desarmar el sistema en el que se encuentran producidos y perpetuados por el propio lenguaje.

Realizando una lectura por las estrategias en los movimientos sociales, políticos y culturales de Occidente, y en relación con la resignificación de espacios, una de las posibilidades de actuación puede ser la adaptación de las estrategias de ocupación de espacios deshabitados. Ocupar, según el derrotero que nos interesa, significa apropiarse del terreno; lo cual, según este sentido, es interesante el desplazamiento terminológico y simbólico que puede permutarse de una estrategia que remite, a su vez, a una de las estrategias artísticas utilizadas por los movimientos feministas de las décadas de los 60 y 70.

La utilización de cualquiera de estos dos modos de apropiacionismo supone una propuesta de desvío en el entendimiento de un espacio en el que operan unos órdenes dominantes. A estos órdenes se les quiere otorgar una mirada distanciada y un desvío en el significado del espacio. Se trataría en última instancia, de habitar un espacio, de apropiarte de aquello que va a configurar a las individualidades y por lo que se quiere establecer un punto de ruptura en la lógica dominante.

En este punto sería consecuente analizar el terreno del juego del ajedrez en relación a los espacios físicos y semióticos que nos configuran. Existe un interés por el análisis del espacio de juego como régimen disciplinario y tanatopolítico, con el orden simbólico, organizado por el espacio, que sustentan las estructuras de la organización. Por un lado, la transferencia de planos -del real al juego-, evidencia como los órdenes dominantes que se van estableciendo en cada época no se extinguen a la llegada de la nueva adaptación a los nuevos paradigmas, si no que más bien se subsume uno dentro del otro, respondiendo a estructuras yuxtapuestas, estructura sobre estructura.



Imagen 1. Fotograma del debate entre Michael Foucault y Noam Chomsky en la Universidad de Amsterdam, 1971, dentro del International Philosophers Project.

En relación al análisis del espacio de ajedrez, con respecto al espacio por donde nos movemos como sujetos, el primer régimen que se puede evidenciar es el soberano -el cual se puede identificar como el orden dominante vigente hasta mediados del s. XVIII. Este tipo de dirección dio paso a un régimen mucho más característico para las sociedades posmodernas, un régimen que establece un poder sutil, según Foucault (2003: 39), “un poder discreto, repartido; es un poder que funciona en red y cuya visibilidad solo radica en la docilidad y la sumisión de aquellas personas sobre quienes se ejerce en silencio”.

Podría ser pertinente visualizar desde un terreno tan cotidianamente *iconificado* y común como es el terreno del ajedrez, a ciertos elementos que puedan ser fácilmente transportados hacia el contexto en el que nos desenvolvemos. En esta superposición de regímenes y órdenes de dominantes se puede ver cómo, en cuanto a lo que al régimen disciplinario respecta, las técnicas de violencia, técnicas de vida y muerte no estorban a su funcionamiento. Estas técnicas son producidas y reproducidas por las masculinidades como formas de poder sobre los cuerpos subalternos.

Así como, a través del análisis del tipo de arquitectura panóptica ideada por Jeremy Bentham a finales del s. XVIII, Foucault (1975) estructura una de sus más populares investigaciones sobre cómo se consigue adaptar un régimen disciplinario a través de los espacios arquitectónicos, la arquitectura del espacio, como marco conceptual y estructural, genera los medios de interiorización y normalización de las prácticas corporales que se producen en ella. Desarrollándose así, una lectura sobre los espacios como estructuras sobre las que habitar una serie de conductas normativas, y que acaban convirtiéndose en las *ficciones política* que dan respuesta a los procesos de producción de subjetividades contemporáneas (Preciado, 2014).

Tal observación sobre como los espacios ejecutan como productores se hace evidente poco antes a la publicación del *Vigilar y castigar* de Foucault en la arquitectura producida por los movimientos de la izquierda marxista que empiezan a establecer una conciencia postmoderna en la que se hicieron coincidir en la crítica de la arquitectura del movimiento moderno una relectura a las disciplinas del modernismo industrial. En apenas una década, sobre el 1966 y 1974, marcada por las revueltas del 68 y las crisis del petróleo de 1973, diferentes grupos de la arquitectura europea se abren a las prácticas conceptuales, introduciéndose en ese estudio crítico la experiencialidad que se obtenía del contacto con una revolución marcada por los happenings, las instalaciones, el postcinema, los collages y las publicaciones fuera del marco normativo, pero también danza, poesía y eslóganes radicales como el “Todo es arquitectura” que sostiene Hans Hollein (1968)¹.

¹ Esta reseña es una paráfrasis de la cartela referencial *Los amigos de Fourier. El espacio es una producción social* de la exposición: 1.000 m2 de deseo. Arquitectura y sexualidad, expuesta en el apartado temático: Refugios libertinos (s. XVIII-s.XX) Comisariada por: Adèle de Carters y Rosa Ferré. CCCB, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. 25 de Octubre de 2016 – 19 de Marzo de 2017.

3. Conclusiones.

En un proceso en construcción de una mirada post-crítica desde los estudios queer, ocupar y habitar el lenguaje desde los sujetos subalternos supondría la re-significación del espacio de producción de las *realidades*. Esto tiene que ver con los procesos de producción de subjetividades, atendiendo a las construcciones desde una posición de transgresión a la normatividad. Si bien, es un proceso determinado de la relación con el contexto y la situación para establecer tales estrategias, y es que, de la misma manera que hoy se establecen reivindicaciones para existir dentro del orden del lenguaje, en otras épocas, por ejemplo las reconocidas por un régimen dictatorial totalitario, no encontrar el sitio en el orden del lenguaje dominante significaba una no existencia que conllevaría a no ser perseguido como sujeto abyecto.

En última instancia, dentro del contexto occidental contemporáneo estaríamos tratando de reflexionar sobre un proceso de ocupación del lenguaje como lugar de resistencia política, como estrategia de expropiación de las tecnologías y de producción de subjetividades. En este caso, sería necesario generar el contexto donde se puedan ejercer nuevas tácticas de invención de la libertad y producción de subjetividades, y para ello habría que funcionar desestabilizando la lógica dominante del juego. Tal y como recoge Teresa de Lauretis (1992: 12) del texto *System and Structure* de Anthony Wilden: “quienquiera que defina el código o el contexto tiene el control... y todas las respuestas que acepten ese contexto renuncian a la posibilidad de redefinirlo”.

Fue en 1952 cuando David Tudor *performatizó* la composición 4'33 de John Cage, una pieza que supondría un desafío a la lógica y a la definición misma de una tautología disciplinaria que esperaba un funcionamiento o un comportamiento normativo. Esa permutación de los órdenes que operaban dentro de la disciplina y las composiciones musicales, pudo no ser entendida por una gran parte de público, incluso pudo ser injuriada desde una perspectiva formalista sobre que era arte y que no. Pero fundamentalmente marcó una diferencia y marcó las posibilidades en el momento de inicio de los ejercicios de inversión de la lógica normativa estructural.

¿Qué pasaría si nos encontramos en una partida de ajedrez, con un primer movimiento de blancas, y en nuestro puesto esperamos 4'33 y nos ausentamos? ¿Qué pasaría si el caballo quiere ser la tuerca del urinario de Duchamp y quiere moverse como la reina?

“Considera aún este caso. · Le explico a alguien el ajedrez; y comienzo señalando una pieza y diciendo: «Éste es el rey. Puede moverse así y así, etc., etc.» — En este caso diremos: las palabras «Este es el rey» (o «Esta se llama 'rey'») son una explicación de la palabra sólo si el aprendiz ya ‘sabe lo que es una pieza de un juego’. Es decir, si ya ha jugado otros juegos o ha observado ‘con comprensión’ el juego de otros — y cosas similares. Sólo entonces podrá también preguntar relevantemente al aprender el juego: «¿Cómo se llama esto?»

Podemos decir: Sólo pregunta con sentido por la denominación quien ya sabe servirse de ella.

Podemos también imaginarnos que el interrogado responde: «Decide la denominación tú mismo» — y ahora el que ha preguntado debe responder de todo por sí mismo.” (Wittgenstein, 1958: 18-19)

FUENTES REFERENCIALES.

DE AZUA, F. 2011. Diccionario de las artes. Madrid: DEBATE. ISBN 9788499920030.

DE CARTERS, A. FERRÉ, R. (com.). *1.000 m2 de deseo. Arquitectura y Sexualidad*. (Exposición celebrada en Barcelona, CCCB, del 25-X-2016 al 19-III-2017). Barcelona, CCCB, 2017.

DE LAURETIS, T. 1992. Alicia ya no. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. ISBN 8437611407.

FOUCAULT, M. 1999. El orden del discurso. Buenos Aires: Tusquets Editores. ISBN 9788483106549.

FOUCAULT, M. 2003. El poder psiquiátrico. Madrid: Akal. ISBN 9788446021100.

KRISTEVA, J. 1999. El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística. Madrid: Ediciones Fundamentos. ISBN 9788424504984.

Campos Gil, Isabel

El lenguaje y los movimientos de ocupación. Un recorrido por las nociones dominantes del lenguaje en relación con la ocupación como movimiento contra-cultural en la hegemonía occidental.

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOBAL [codificar, mediar, transformar, vivir]
<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.4892>

MORGAN, R. C. 2013. Del arte a la idea. Madrid: Akal. ISBN 9788446011644.

PRECIADO, P. B. 2014. "Las subjetividades como ficciones políticas". Video Youtube. Obtenido de: <https://youtu.be/R4GnRZ7-w4>
Consultado: 04/02/2017.

V.V.A.A. 2001. Mirando alrededor: dónde estamos y donde deberíamos estar. En Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. ISBN 9788478008926

V.V.A.A. 2011. Richard Serra: Escritos y entrevistas 1972-2008. Pamplona: Universidad Pública de Navarra. ISBN 9788497692625.

WITTGENSTEIN, L. 1999. Investigaciones filosóficas. Madrid: Ediciones Atalaya, S.A. ISBN: 8448712501.

Cândido Taveira, Maurício.

Las pruebas de usabilidad e interfaz audiovisual en la película interactiva Arthur 2.0.

Usability Test and Audiovisual Interface in Arthur 2.0 Interactive film.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Diseño de Interacción, interactivo de la película, la interfaz audiovisual, pruebas de usabilidad, experiencia de usuario UX.

KEY WORDS:

Interaction Design, interactive film, audiovisual interface, usability testing, UX user experience.

RESUMEN.

La investigación trata del diseño de interactividad de la película interactiva Arthur 2.0, realizada en conjunto con Péricles Silveira, coautor de la película. Se examina, a partir del diseño de interacción, uno de los 6 momentos de interacción entre el interactivo y el diseño de interactividad de la película, instantes llamados de Momentos Interactivos (MI). El objetivo es verificar si la interfaz de la película realiza con eficiencia las tareas para las que fue proyectada: hacer con que el plano de la película, en esos momentos, sea el más neutro posible y las elecciones en la película expresen los deseos del interactivo y no de la interfaz. El abordaje envolvió recolección de datos utilizando métodos y técnicas que incluyeron la observación directa y el empleo de entrevistas con el público en 3 ambientes diferentes — jóvenes entre 16 y 27 años y adultos entre las franjas de 28 a 37, 38 a 47 y 48 a 68 años. ¿Qué relación existe entre el color preferido y los elementos que llaman la atención en una película? ¿Los elementos que llaman más la atención son las partes de las imágenes de una película más cautivantes que envuelven al espectador? Son algunas consideraciones que el trabajo hace a partir de este estudio.

ABSTRACT.

The research deals with the interactivity design of the interactive film Arthur 2.0, made in conjunction with Péricles Silveira, co-author of the film. From the interaction design, one of the 6 moments of interaction between the interactor and the interactivity design of the film, called moments of Interacting Moments (MI), is examined. The objective is to verify if the interface of the film efficiently performs the tasks for which it was projected: to make the plane of the film in those moments as neutral as possible and the choices in the film express the wishes of the interactor and not the interface. The approach involved data collection using methods and techniques that included direct observation and the use of interviews with the public in 3 different settings - youngsters between 16 and 27 years and adults between the ranges of 28 to 37, 38 to 47 and 48 to 68 years old. What is the relationship between the favorite color and the elements that attract attention in a movie? Are the elements that attract the most attention the most captivating parts of a movie that envelop the viewer? They are some considerations that the work does from this study.

CONTENIDO.

Introducción.

El tema de esta investigación trata de la prueba de diseño de interacción de la película Arthur 2.0, realizada en conjunto con Péricles Silveira, coautor de la película. El estudio examina uno de los 6 momentos de interacción entre el interactor y el diseño de interactividad de la película en destaque, instantes que llamamos de Momentos Interactivos (MI). La intención es verificar si la interface de la película ejecuta eficazmente la tarea para la cual fue proyectada: hacer con que el plano de la película, en esos momentos, sea el más neutro posible y que las elecciones en la película expresen los deseos del interactor y no de la interface.

El abordaje envolvió tres de los principales métodos de recolección de datos más usados para estas pruebas de *diseño* de interacción: entrevistas, cuestionarios y observación directa. En el caso de la observación directa, adoptamos un papel de observador externo, pasivo, sin interferir en la conducción de las entrevistas. Utilizamos el estilo de entrevista estructurada con preguntas cerradas, porque no era intención, en este caso, que el entrevistado saliese del foco del problema. Las preguntas, así, fueron bien direccionadas para los propósitos de la entrevista, salvo la última pregunta en la que empleamos el estilo de entrevista semiestructurada, o sea, la combinación entre los estilos de entrevista estructurada, con preguntas cerradas y el estilo no estructurado, con preguntas abiertas. A pesar de la abertura, esta cuestión resaltada impone límites, he aquí a seguir la pregunta que es un caso de excepción: “¿Le gustaría agregar algún otro detalle que considere importante?”. La pregunta es esencialmente neutra, funciona como un sondeo y solicita que el entrevistado recuerde, o no, de algo no tratado en la entrevista o que haya olvidado durante su realización. La abertura de esa cuestión, infelizmente, no contribuyó efectivamente para la investigación, pues casi 100% de los entrevistados respondió que no había nada a agregar además de las respuestas anteriores.

Las entrevistas fueron realizadas en la región de la Avenida Paulista, en São Paulo, en el Conjunto Residencial de la Universidad de São Paulo (CRUSP) y en un cinema tradicional de calle de la ciudad: Itaú Cinemas, de la calle Augusta (ambiente principal y anexo). La intención era incluir en la investigación además de los cinéfilos — como los encontrados en el cinema nombrado, estudiantes universitarios y el público de calle que circula abundantemente en las áreas de las salas de cinema, como en el caso de la Avenida Paulista.

Para la realización de las entrevistas utilizamos cuestionarios impresos en papel y las escenas de la película fueron visualizadas en un smartphone Samsung Note 5 de 5.7 pulgadas. Las franjas etarias, de los entrevistados fueron divididas en 4 grupos de edades segmentadas entre jóvenes de 16 a 27 años, y adultos de 28 a 37 años, de 38 a 47 y de 48 a 68 años.

Antes de presentar el tema central de esta investigación — análisis de datos de los cuestionarios — vamos a tratar resumidamente de proposiciones de la película Arthur 2.0 que son fundamentales para comprender los datos tratados: El guión de la película y el diseño de interacción.

Arthur 2.0 y el Diseño de Interacción.

El guión de la película es compuesto de tres líneas narrativas principales. Una llamada *enfoque amoroso*; la segunda línea llamada *enfoque proyecto* y la última denominada *enfoque proyecto A*. La historia es contada desde el punto de vista del personaje Arthur y muestra su jornada de trabajo y/o amorosa a partir de sus inquietantes y profundos recuerdos; desvenda lo que él piensa o imagina sobre su jefe Miranda, su novia Fernanda y Daliton. Arthur, el narrador de la historia, intenta convencer al interactor de que su punto de vista es la verdad.

Arthur tendrá un día difícil y él hará lo imposible para que su jornada sea la mejor. El interactor podrá ayudarlo en esa tarea. Para eso, basta que sus ojos, en momentos específicos de decisión en la narrativa, coincidan con el área de la imagen (A o B) que lleva a Arthur a un desenlace positivo [il. 1].

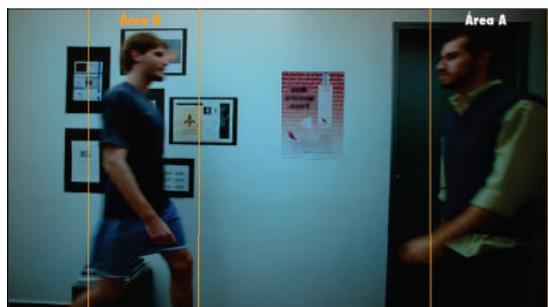


Ilustración 1

Esos momentos denominados de **MI – Momento Interactor** ocurren en 6 instantes de la narrativa. Para obtener más detalles sobre los MI, véase el artículo *Agencia y diseño de interactividad de la película Arthur 2.0* (CÂNDIDO TAVEIRA, 2015: 138 - 145).

Los **MI** en la película suceden en las escenas 3, 4, 7, 13, 21 y 27. Véase los círculos en **azul oscuro** en el diagrama de flujo del guión [il.

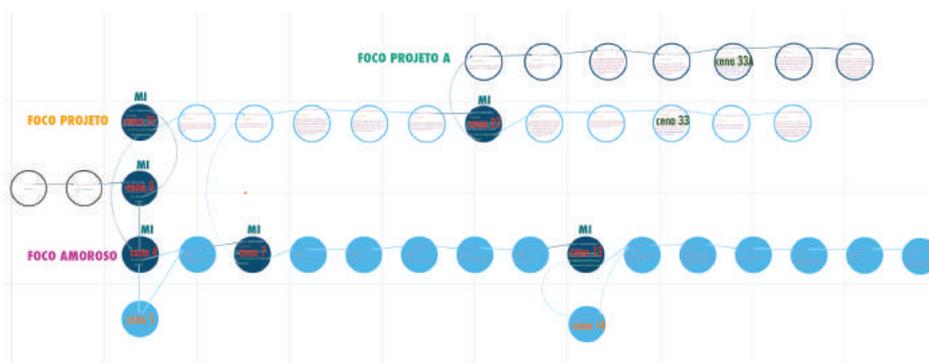


Ilustración 2

2]. En esas escenas, en algunos instantes, los planos de la imagen tuvieron un *découpage* especial. Fueron planeados llevando en cuenta el desplazamiento y el tiempo de mirada empleado por el interactor en la lectura de las informaciones en la pantalla en las áreas A y B de la imagen [il. 1]. Aquí trataremos apenas la escena 3.

Las entrevistas realizadas examinaron exactamente esa cuestión e intentan solucionar los problemas e planeamiento de las imágenes. La intención es dejar los planos de esos instantes de elección en la película lo más equilibrados y neutros posible. El propósito es que la toma de decisión sea la más próxima al deseo del interactor y no al de la interface de interacción. La duración del tiempo de mirada del interactor sobre una de las áreas del plano determina el desencadenamiento narrativo de la escena siguiente. El mayor interés o deseo en un área específica del plano irá instaurar una toma de decisión, aunque inconsciente, del interactor. Si los ojos del interactor, por ejemplo, siguen al personaje del área B por 4 segundos y acompañan por 6 segundos al personaje del área A, la escena siguiente tendrá como eje dramático las acciones del personaje del área A [il. 1].

Datos demográficos. Consideraciones preliminares.

Las entrevistas fueron realizadas a 20 participantes e involucraron la población cinéfila de 16 a 68 años, dividida en 4 franjas etarias. Para el muestreo no discriminamos cinéfilos y no cinéfilos, el foco era el público adulto en general. La intención inicial era realizar 100 entrevistas, pero en las diez primeras verificamos que no era necesario efectuar tal número, dado que habían apenas dos posibilidades, o mejor, dos áreas de visualización de la imagen de prueba, el área A y el área B [il. 1]. Inferimos que un muestreo de 20 participantes sería bien representativo para el objetivo de investigación: verificar cuáles objetos, colores y sonidos en esas áreas (A y B) llaman la atención del espectador, es decir, averiguar la percepción que tiene sobre esas imágenes y certificar si el diseño de ese momento de la escena es neutro y equilibrado.

Las preguntas fueron todas efectuadas en la secuencia como sigue a continuación. Pero, antes de aplicar los cuestionarios, se le contaba al entrevistado un poco sobre el proyecto y el guión de la película, sin nunca tratar sobre contextos de las escenas. Ese fue el procedimiento aplicado en todas las entrevistas: el entrevistado visualizaba el trecho de la escena y a continuación realizábamos las preguntas.

Lo que percibimos es que todos los entrevistados, sin excepción, se asustaron al asistir la primera escena. Imaginaban una escena larga, pero los trechos exhibidos duraban en promedio 10 segundos. La primera reacción era la de sorpresa, susto. No esperaban una duración tan corta. Algunos se sintieron hasta coaccionados por miedo a no recordar lo que responder sobre lo que acabo e asistir. Oriente a todos que no era necesaria esa preocupación y así las entrevistas transcurrieron en un ambiente y clima más tranquilos. Cada entrevista duró entre 20 y 25 minutos.

Preguntas aplicadas después de la exhibición del trecho de la escena 3:

¿Cuál es su color preferido?

¿Ese color aparece en la escena que acabo de ver?

Si la respuesta fue SI, ¿cómo aparece su color favorito en la escena?

¿Qué sucede en la escena?

¿Qué le llamo más la atención en la escena?

¿Utilizó más tiempo mirando para que parte de la escena?

¿Por qué?

¿Qué hacen los dos personajes sentados en la mesa?

¿Qué hace el personaje en el centro de la imagen?

¿Le gustaría agregar algún otro detalle que considere importante?

La población entrevistada es relativamente equilibrada en relación a género, formada por 55% de género masculino y 45% de género femenino [il. 3]. No hubo ninguna referencia a otro género.

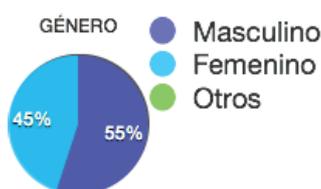


Ilustración 3



Ilustración 4

En relación a la escolaridad el público es variado, formado por entrevistados desde educación secundaria a post-graduación. 20% afirmaron tener educación secundaria y otro 20% declararon tener post-graduación. Mayoritariamente el público es constituido por personas con título de educación superior: 60% [il.4]. Nadie declaró tener solo educación fundamental.

27% de los entrevistados revelaron que van a cine una vez cada 6 meses; 27% frecuentan una vez por mes. 47% van a cine una vez por semana [il. 5].

ASISTENCIA AL CINE



Ilustración 5

Mapeando deseos y apuntes para reconfiguración del diseño de interacción. Momento Interactor - Escena 3.

Para verificar si el découpage de la escena 3 de la película dejó la imagen equilibrada o no, hicimos la siguiente pregunta a los entrevistados: ¿Qué fue lo que le llamó más la atención en la escena? Véase a seguir en las Ilustraciones 6 y 7 las áreas y objetos que más causaron impacto, conforme el conjunto de entrevistados. 21% afirmaron que el área A fue la que más les llamó la atención, esto es, el área en que los dos personajes más jóvenes, sentados en la mesa, intercambian mensajes por celular. El pop-up en el área A fue recordado, aparte, por 17% de los entrevistados. La pareja sentada en la mesa, en el área A, fue citada por un 3%. Un detalle: ninguna referencia directa al personaje femenino; 3% no recuerdan o que les llamó la atención, y nada llamó la atención de 3% de los entrevistados.

Ya el área B causó más impacto para 24% de los entrevistados, 3% más que los del área A. El panel en el centro de la imagen, en el área B, fue citado en 10% de las respuestas. El personaje de pie, citado por los entrevistados como "presentador", llamó la atención para el 10%. El traje del mismo personaje fue recordado por 3%. Lo más sorprendente y precioso de esta investigación es en relación al pañuelo rojo del personaje, del cual no hubo ninguna referencia. Durante el planteamiento de la imagen era exactamente este elemento que temíamos que fuese el más recordado por lo llamativo del color. El azul de la escena fue recordado por el 3%.



Ilustración 6

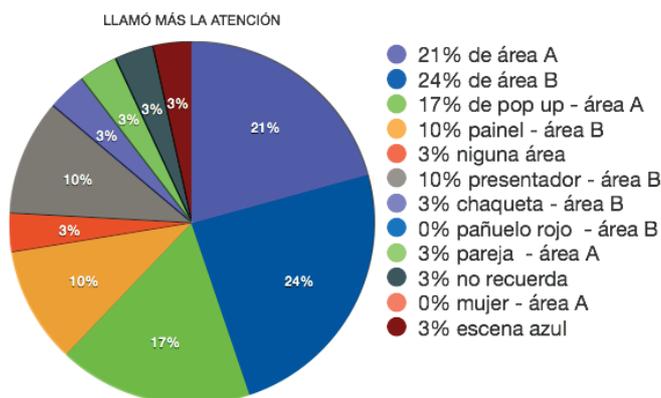


Ilustración 7



Ilustración 8

MAYOR TIEMPO DE FIJACIÓN DE LA MIRADA

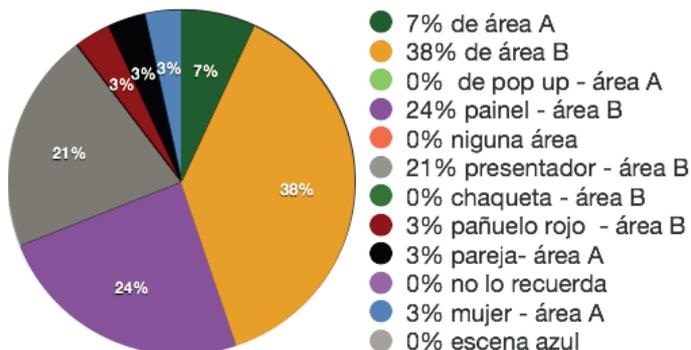


Ilustración 9

Para examinar se había una relación directa entre las áreas que más llamaron la atención de los entrevistados y las áreas en que los mismos utilizaron más tiempo viendo la escena, formulamos la siguiente pregunta: ¿Utilizó más tiempo mirando para que parte de la escena? Lo sorprendente es que las áreas que más llamaron la atención no fueron las que más tiempo los entrevistados gastaron viendo la escena. El área A inesperadamente fue citada apenas por 7% de los entrevistados. Un detalle: La misma área A llamo la atención para el 21%. Otro dato imprevisto, no hubo siquiera una referencia al pop-up del área A. No olvidar que la misma área llamo la atención del 17%. Lo que podemos inferir a partir de esos datos es que esas áreas apenas llaman la atención, pero no son suficientemente cautivantes o envolventes para tener una experiencia mayor con el interactor o espectador. Aún en el área A, solamente 3% de los entrevistados confirmaron que miraron más tiempo para la pareja e igualmente 3% para el personaje femenino.

En relación al área de mayor involucramiento con la imagen el destaque es el área B, 38% confirmaron que se involucraron más con el área en énfasis [il. 8-9]. Un detalle: La misma área llamo la atención del 24% de los entrevistados. Otro detalle importante: Otras dos porciones de la imagen, en el área B, son igualmente cautivantes: El panel y el personaje de pie (el "presentador). Ambas porciones pasaron de 10%, cada una de ellas, para 24% y 25% respectivamente (il. 8-9). El pañuelo rojo que no llamo la atención fue la franja que envolvió 3% de los entrevistados.

Lo que podemos concluir, basados en los datos, es que hay un grande desequilibrio en el planteamiento de las imágenes de la escena 3: 86% de los entrevistados gastaron más tiempo mirando para esa área de la imagen. Del punto de vista de los propósitos de la película, el diseño de interacción es un grande problema: la narrativa tiende 86% a seguir siempre la misma opción. Apenas 14% de posibilidades para avanzar para otra opción. El área B necesita involucrar menos el interactor para dejar el plano de imagen más neutro.

Otro dato importante: 75% de los elementos de la imagen en el área A llaman mucho la atención, pero apenas 25% de los elementos de la imagen son cautivantes. En el área B apenas 39% del área causan impacto, mas por otro lado 61% del conjunto del área envolvieron a los entrevistados [il. 10-11].



Correspondencia entre color favorito y involucramiento con las imágenes. Consideraciones iniciales.

Al examinar si había alguna correspondencia entre el color favorito del entrevistado y lo que más le llamo la atención de la escena (il.12), formulamos las siguientes preguntas: *¿Cuál es su color favorito? ¿Ese color aparece en la escena que acabo de ver?* Para nuestra sorpresa la gran mayoría de los entrevistados simplemente no recordaba si vio su color favorito en la escena. 20% cree que no aparece; 20% cree que sí, pero no está seguro; 27% no recuerda y 33% afirma que su color favorito estaba presente en la escena (il. 13). Una observación: 5 entrevistas no entraron en los datos en cuestión, porque los entrevistados o no tenían un color predilecto o tenían muchos, por lo cual encontramos adecuado no incluirlos en esta muestra.



Ilustración 12

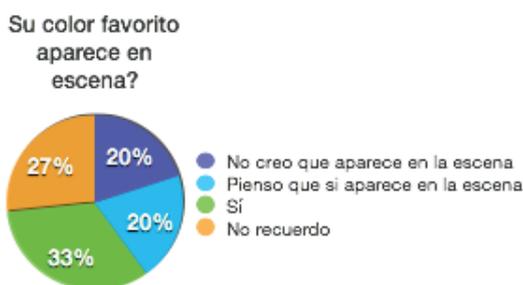


Ilustración 13

Otros datos relevantes: del 33% (il. 13) que afirmaron que su color favorito estaba en la escena, el 20% optó por el negro, 40% por el verde y 40% el rojo (il. 14). Se destaca que la escena (il. 6) esos tres colores están presentes: el color rojo aparece en los carteles pegados en la pared y en el pañuelo rojo del personaje que esta de pie, el verde en la camisa del personaje sentado en la mesa y el negro en el cabello de los personajes.

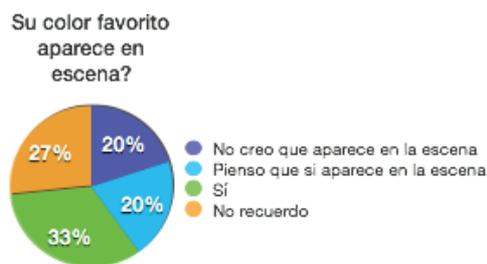


Ilustración 13

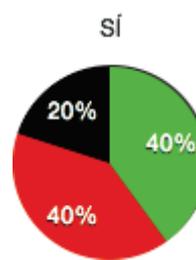


Ilustración 14

Otro grupo de entrevistados, aunque coincidiendo con la predilección de color del grupo anterior (il. 13), cree que esos colores no aparecen en la escena (il. 15).

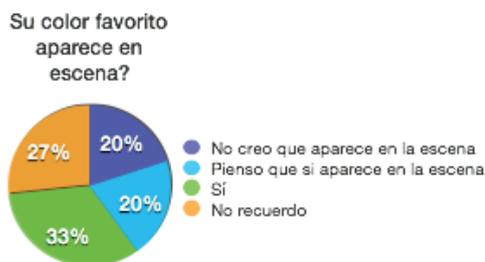


Ilustración 13

NO CREO QUE APARECE EN LA ESCENA

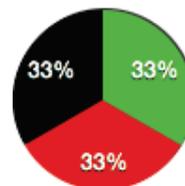


Ilustración 15

Del grupo de 20% de los entrevistados (il. 13), que cree que si, su color favorito está en la escena, pero no está seguro, 33% opta por el verde como favorito y 67% por el azul (il. 16). Los dos colores también están en la escena, véase ilustración 12.

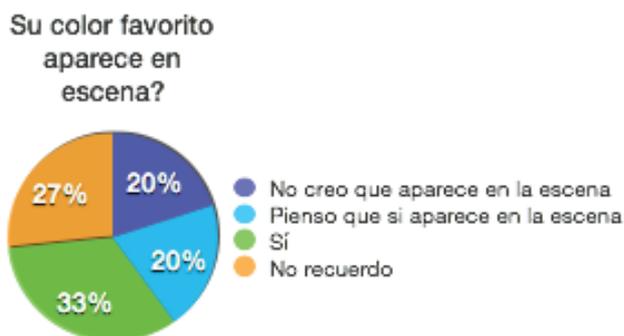


Ilustración 13

PIENSO QUE SI APARECE EN LA ESCENA

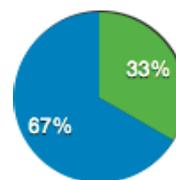


Ilustración 16

NO RECUERDO

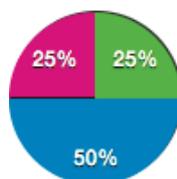


Ilustración 17

Para finalizar, del grupo del 27% de entrevistados (il. 13), que afirmaron no recordar si su color favorito estaba en la escena, 25% opta por el color púrpura, 25% por el verde y 50% por el azul (il. 17) Solamente el púrpura no está en la escena (il. 12).

No es posible afirmar si existe una relación directa entre el color favorito y el objeto de atención de la escena, porque la gran mayoría de los entrevistados no recuerda se lo vio o no.

FUENTES REFERENCIALES.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 1985.

CÂNDIDO TAVEIRA, Maurício. *Agencia y diseño de interactividad de la película Arthur 2.0 in: Real/Virtual, II ANIAV, València: Editora UPV, Espanha, 2015, p.138-145.*

DASH, Samir. *UX Simplified. Models and methodologies*. India: Digital Editions rights owned by PatternGraphic. First Edition, 2014

PREECE, Jennifer y ROGERS, Yvonne y SHARP, Helen: *Design de interação – além da interação homem-computador*. Porto Alegre: Bookman, 2005.

TEIXEIRA, Fabricio. *Introdução e boas práticas em UX Design*. São Paulo, Brasil: Casa do código, edição do Google Play Books, 2014.

Traducción del portugués al español: José Dario Vargas Parra.

Córdoba Guardado, Soledad.

Artista y Profesora Contratada Doctora en la Universidad de Zaragoza.

El cuaderno negro. Devastación.

The black notebook. Devastation

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Devastación, cuerpo, dolor, transformación, identidad.

KEY WORDS:

Devastation, body, pain, transform, identity.

RESUMEN.

El cuaderno negro es el espacio donde organizar, las fotografías, los vídeos, instalaciones y dibujos que conforman *Devastación*. Todas estas piezas se organizan en torno a dos ejes temáticos: *Hogueras frías*, una serie fotográfica, un vídeo y una instalación y *Ojos tatuados*, dibujos, escritos y conversaciones con una poeta póstuma (Alejandra Pizarnik) y una comisaria de arte (Susana Blas).

Devastación es un proyecto que habla del dolor. El dolor es tratado desde la asimilación y la curación donde se profundiza en los procesos de autoconocimiento y reflexión.

Las imágenes actúan como pruebas de una transformación devenida tras un proceso de desolación y silencio, y a su vez funcionan como un medio para encontrar una vía de sanación.

Devastación es una bajada a los infiernos, al sótano junguiano, a las tinieblas del dolor, porque el dolor cuando se produce nos ciega. De ahí la subida poco a poco a las partes habitables, luminosas e incluso confortables en las que el dolor es aceptado para llegar al desván, la curación. La curación que en definitiva es la transformación de ese dolor en algo nuevo, bello y vivo.

Es en todo este proceso de ascensión donde el cuerpo/alma va experimentado cambios de estado, transmutaciones que se acercan a un acto místico casi religioso.

Todo ello es una escenificación para crear imágenes con una intención poética que hablan de una experiencia universal interiorizada, asimilada y exteriorizada en forma de un nuevo mensaje expandido cuyo receptor es todo aquel que se sienta conmovido, tocado...

Esta investigación artística da forma y recrea imágenes fugaces que aparecen como visiones surgidas de vivencias. En todo este proceso de construcción son muchas las herramientas que inducen a la reflexión e introspección y que hacen posible que las imágenes existan.

ABSTRACT.

The black notebook is the space to organize, photographs, videos, installations and drawings that make up *Devastation*. All these pieces are organized around two thematic axes: *Hogueras frías*, a photographic series, a video and an installation. Y *Ojos tatuados*, drawings, writings and conversations with a posthumous poet (Alejandra Pizarnik) and an art curator (Susana Blas).

Devastation is a project that speaks of pain. The pain is treated from the assimilation and the healing where it deepens in the processes of self-knowledge and reflection.

The images act as evidence of a transformation following a process of desolation and silence, and in turn function as a means to find a way of healing.

Devastation is a descent into the hells, the jungian basement, into the darkness of pain, because pain when it blinds us. Hence the rise gradually to the habitable parts, luminous and even comfortable in which pain is accepted to reach the attic, healing. The cure that ultimately is the transformation of that pain into something new, beautiful and alive.

It is throughout this process of ascension that the body/soul experiences changes of state, transmutations that approach a quasi-religious mystical act.

All this is a staging to create images with a poetic intention that speak of a universal experience internalized, assimilated and externalized in the form of a new expanded message whose receiver is anyone who feels touched, touched...

This artistic research forms and recreates fleeting images that appear as visions arising from experiences. In all this process of construction are many tools that induce to the reflection and introspection and that make possible that the images exist.

CONTENIDO.

La cabeza llena a fuerza de repetir y olvidar yo.

(Aragon, 2009)

Introducción.

El cuaderno negro. Devastación es un libro-cuaderno que documenta y recoge el proyecto de producción artística *Devastación*¹.

Está diseñado en dos partes con doble portada, una de ellas *Hogueras frías* que recoge la serie de diez fotografías que invitan a la reflexión por medio de acciones "rituales" como exorcización de un proceso doloroso. A su vez estas imágenes van precedidas de una conversación en tono distendido entre la comisaria, Susana Blas, y la propia artista donde se aportan las claves de este proyecto y sus elementos significantes.

La otra parte del libro-cuaderno *Ojos tatuados* donde se recopilan una selección de dibujos titulados "Veladas", esta parte puede entenderse como el proceso de sanación a través del autorretrato y la toma de conciencia de una experiencia traumática. También en esta parte hay una conversación muy especial con Alejandra Pizarnik. La conversación consiste en una selección de poemas muy visuales y que amplifican algunos de los conceptos sobre los que se construye *Devastación*.

Devastación está concebido como un proyecto multidisciplinar, una cartografía que se organiza en una serie de diez fotografías (*Devastación I-X*), un vídeo, una instalación, dibujos, escritos y conversaciones.

Desarrollo: idea y realización.

Devastación irrumpe indómitamente y arrasa todo, desintegra, destruye, nos rompe.

¹ <http://www.soledadcordoba.com/devastacion-2/> - .WMfNC4VF0eg

Todo este proceso de dolor y sanación está tratado desde la visión poética por medio de la imagen cruda y sin arreglos. El misticismo se asienta como una vía para exorcizar el sufrimiento, la pena y la angustia por la pérdida, no solo de alguien sino de uno mismo.

La pérdida de identidad tras un hecho traumático y la reconstrucción de ésta, parte de aceptar ese dolor, asumirlo, engullirlo y digerirlo hasta convertirlo en algo con lo que podamos de nuevo vestirnos, posiblemente sea una piel invisible que hace que seamos “más nosotros” y no “otros”.

Devastación surge como una respuesta necesaria a una vivencia dolorosa e inesperada. Es una toma de conciencia, un lugar de búsqueda de certezas existenciales, es un recorrido por el que se pasan y superan etapas a través de acciones de alejarse, vaciarse, distanciarse, consumirse. Todo ello como actos de penitencia para transformarse y purificarse.

Estas acciones se presentan como cambios de estado del cuerpo y el alma, transmutaciones que se acercan a un acto místico casi religioso.

Soy parte activa de todas las obras, todas son acciones de resistencia, rituales que hacen que acontezca ese cambio de estado, estados alterados de conciencia y mística de visiones interiores.

Con todas estas acciones de fuerza me purifico.

Me convierto en humo, soy mi propia hoguera, el cuerpo se transforma en una columna de humo (*Devastación VIII, IX y X*) como símbolo de la combustión del dolor que devora al doliente. Aunque a veces esta combustión es una nueva forma de existir, una explosión y un expandirse para ser y tomar posición.



Ilustración 1. *Devastación VIII*, 2015. Tintas pigmentadas en papel baritado sobre Dibond, 100 x 150 cm.

La acción de fuerza de arrastrar las sillas (*Devastación II*)² es una acción de acto de contrición. A su vez, las sillas son ese elemento familiar, cotidiano, símbolo de lo pasivo e inconsciente y en este caso también son memoria, conciencia y aceptación.

En un ritual místico la acción de la transmutación es mucho más evidente (*Romper*)³. Este ritual surge de repente, tras una experiencia que rompe a uno por dentro, que descoloca y que pone a la deriva la propia identidad y en el instante en el que se intenta entender la situación aparece una imagen. Esta imagen es la propia acción, y creo entender esta imagen como una respuesta por intentar posicionarse y situarse en la propia herida. En definitiva, dar corporeidad al dolor para poder enfrentarse a él.

² Ver Ilustración 2.

³ Ver Ilustración 3.

La obra audiovisual *Romper* concentra la idea de arder en el propio dolor, consumirse porque a sabiendas de sentirse desvanecer existe un pequeño punto de luz...

Todo empieza con la acción y el sonido que surge de la ruptura de una rama quemada y hueca. Un sonido seco, agudo, casi metálico, un eco, un grito sordo... que indica que el dolor no desaparece, pero se transforma inesperadamente. Se derrama, extrae de lo muerto un polvo dorado que flota y se expande en suspensión por todo el lugar, y como un velo envuelve al personaje dotándole de una nueva capa corpórea.

En cuanto a la realización, siempre he trabajado con la imagen ensoñada y poética de un autorretrato extendido en el tiempo más allá de lo meramente referencial, en todas las imágenes evito aludir a elementos demasiados descriptivos y personales para trabajar desde una visión poética y evocadora.

Me baso en el principio metodológico de que cualquier cosa, sentida y observada, puede ser el comienzo de una obra. Este proyecto mantiene esta línea además de añadir una imagen más cruda y menos complaciente donde los retratos y los espacios no buscan agradar, ni encontrar el equilibrio de lo bello y lo siniestro. Con *Devastación* me he dejado llevar por la desolación, la pena, el sufrimiento e incluso la culpa.

Para el desarrollo de estas imágenes, donde se percibe una atmósfera de incertidumbre y de apertura a lo inesperado, he ido al encuentro de lugares donde las huellas de lo devastado, lo asolado, lo abandonado, lo arrasado y derrumbado fuesen auténticas, lugares inhóspitos e incómodos.

Me he introducido en estos lugares con mucho respeto, conservando todo lo que allí había (polvo, escombros, ponzoña...las sillas). En el encuentro con estos espacios mi labor principal es la observación y, como algo pulsional, el lugar con todos sus elementos entra en conexión con mis experiencias y emociones, y de repente se desvela una imagen.

Por eso todos los objetos e incluso las acciones que aparecen en las obras y que de algún modo estaban presentes en el lugar, empezaron a expresarse como imágenes y a significarse dentro del proyecto. Y es de este modo como, por ejemplo, las sillas se convierten en pseudocuerpos, tienen su vida propia, se transforman, dejan rastro y desaparecen, al tiempo que son una carga, una memoria y una mudanza, asimismo son símbolo de la reflexión, espacio de observación, descanso y toma de conciencia.

Las acciones muestran un recorrido por donde se pasa y se superan etapas (las sillas, las hogueras, las ramas calcinadas que se transforman en polvo dorado, el cuerpo que busca y sostiene su reflejo en aguas estancadas, el cuerpo que se transforma en humo...); a todo esto lo denomino un cambio de estado, me convierto en mi propia hoguera, me busco en aguas ponzoñosas, me escondo en mi desorden...

Cada etapa es un resurgir y un cambio de estado pues necesito hablar desde mí, desde mi dolor, desde mi sanación. Construirme y reconstruir mi identidad. El dolor ha de ser transformado y ésta es la nueva dimensión de este trabajo. Estar para saber que estás, por eso mi imagen es parte activa de las obras.



Ilustración 2. *Devastación II*, 2015. Tintas pigmentadas en papel baritado sobre Dibond, 100 x 150 cm.

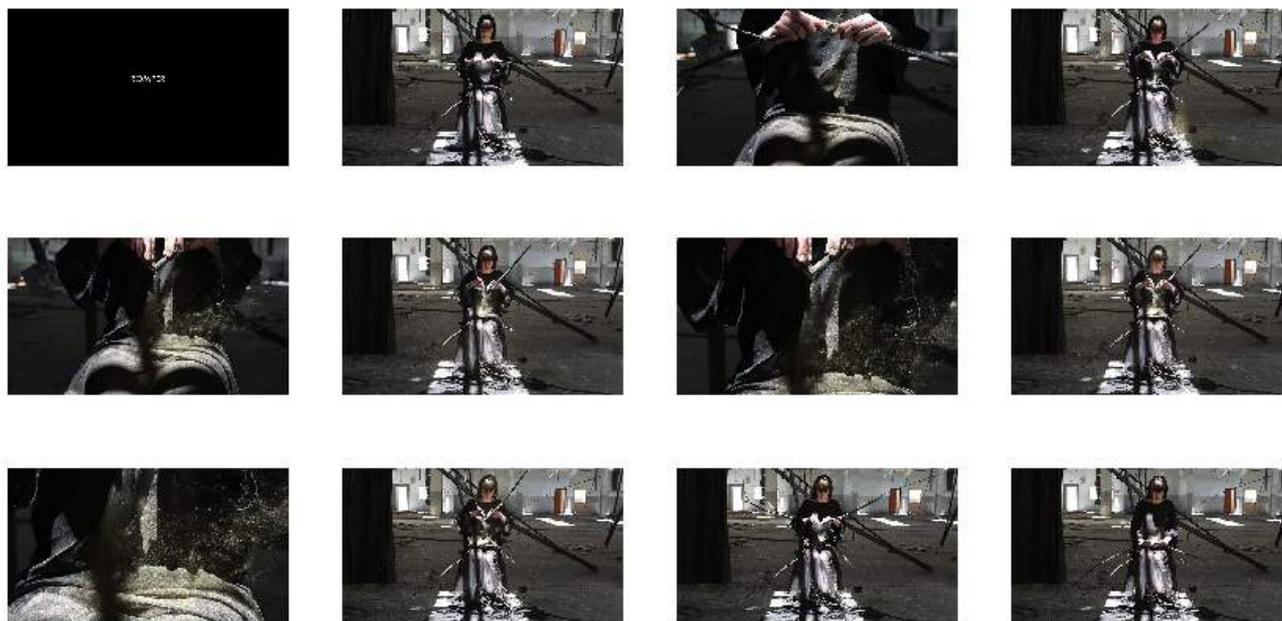


Ilustración 3. *Romper*, 2015. Vídeo HD 2'38''



Ilustración 4. *Devastación IV*, 2015. Tintas pigmentadas en papel baritado sobre Dibond, 100 x 136 cm

Notas 1. Sobre “Devastación”.

Son escritos vivenciales, fragmentos de mis diarios de trabajo. Son herramientas para la reflexión e introspección, textos que tienen la intención de captar a modo de instantánea imágenes fugaces que aparecen como visiones.



Ilustración 3: *Devastación X*, 2015. Tintas pigmentadas en papel baritado sobre Dibond, 120 x 120 cm.

Ojos negros
pelo negro
manos dulces

no te conozco.

Ocultas
Constantemente ocultas
Y el fantasma que te recorre me llena de ira.
Sin embargo exigiré silencio
La vida me observa y me disputa
Desintegrada a la luz de la que tiene que ser la normalidad.
Metálica y dulce
Mi cuerpo no se para, irritado busca la salida en derramarse

para limpiar,
para descansar

no sé

24/11/2015

toda ella se convierte en humo
todo será humo
todo será ceniza

(Córdoba, 2016)

Notas 2. Conversación con Alejandra Pizarnik.

Otra línea de diálogo de este proyecto es una conversación atemporal con la poeta Alejandra Pizarnik. El dolor, la violencia interior está presente a lo largo de toda la obra de la poeta. El poemario *Árbol de Diana* es “una amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de realidad sometida a las más altas temperaturas” (Pizarnik, p. 101) como lo calificó Octavio Paz. Aunque toda su antología está inundada por la fragilidad, la fragmentación, el deseo y las pasiones contradictorias.

La experiencia de releer a Pizarnik ha sido como un visionar fotografías de un ir y venir de mujeres –de una mujer– cuya epidermis transparenta las mutaciones acontecidas por su extremada sensibilidad. Cambios de estado del sólido al gaseoso, hogueras frías donde quemar las penas, ojos tatuados que miran lo que no se puede ver. La carbonización para endurecerse o el polvo en suspensión como una forma de estar.

Ha sido inevitable crear una comunión, una conexión en un diálogo que existe en la relectura de su obra y en adivinar las imágenes que de ella se desprenden. Visiones que suponen un intercambio de realidades y vivencias en el tiempo.

Son varios los poemas con los que existe esta conversación y de los que destaco el siguiente por sus imágenes, sensaciones y emociones que de él se traducen:

“Días en que una palabra lejana se apodera de mí. voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómatas se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida.)” (Pizarnik, p. 119)



Ilustración 3: *Devastación II*, 2015. Tintas pigmentadas en papel baritado sobre Dibond, 100 x 150 cm.

El dibujo como herramienta de sanación



Ilustración 5. *Velada XVI, XII, III*, 2015. Dibujos, técnicas mixtas, 29,7 x 21,5 cm.

El dolor es un camino sin retorno en el que una vez producido no hay marcha atrás, sabemos que el dolor puede ser aliviado, maquillado o transformado. Sobre este pilar solo queda asirse a la transformación o al dejarse llevar por el dolor. Se puede elegir cualquiera de estos caminos, en mi caso elegí la transformación, la aceptación de los cambios. Y en este renacer que surge de la curación coincide con los dibujos de autorretratos en los que la labor de dibujar trasciende al propio hecho de la representación para convertirse en una práctica casi de mantra y meditación.

Los dibujos surgen como una herramienta de sanación y liberación durante la construcción de *Devastación*. Ellos son los que potencian la reconstrucción de la identidad. Y a su vez la serie de dibujos son todos autorretratos “velados” porque en todos ellos el rostro está

medio cubierto con una especie de velos. Los velos son como esas segundas pieles, encajes, ramificaciones, puntillas protectoras... que ocultan, desvelan y revelan....

Siempre están al descubierto los ojos, remarcados, agrandados, convertidos en ventanas y sensores de todo. Es uno de los órganos más importantes para crear por ello la importancia de la mirada física e interior.

Conclusiones.

En definitiva, como se ha podido ver este es un proyecto que habla del dolor. El dolor es tratado desde la asimilación y la curación donde profundizo en los procesos de autoconocimiento y reflexión. Las imágenes actúan como pruebas de una transformación venida tras un proceso de desolación y silencio, y a su vez funcionan como un medio para encontrar una vía de sanación.

La curación es la transformación de ese dolor porque el dolor no desaparece, se transforma en otra forma sensitiva.

FUENTES REFERENCIALES.

ARAGON, L. 2009. *Habitaciones. Poema del tiempo que no pasa*. Poesía Hiperión: Madrid. ISBN978-84-7517-082-4.

CÓRDOBA, S., BLAS, S. 2016. *Devastación. El cuaderno negro*. Galería Gema Llamazares: Gijón. ISBN13-978-84-608-5469-2.

PIZARNIK, A. 2015. *Poesía completa*. Ed. Lumen: Barcelona. ISBN978-84-264-2825-7.

De la Torre Oliver, Paco.

Profesor, Universidad Politécnica de Valencia, Pintura, CIAE.

A10tv. Un relato glocal de la última década del arte español

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Canal de vídeo, Patner YouTube, relato arte contemporáneo, entrevistas, diffusion.

KEY WORDS:

Video channel, YouTube Partner, contemporary art, interviews, broadcast.

RESUMEN

Presentamos el resultado del trabajo realizado por el canal de vídeo del portal *Arte10.com*, un relato independiente de la actividad expositiva española en el campo del arte contemporáneo desde el año 2007. Cumpliendo con este objetivo, a lo largo de su trayectoria el canal *A10tv* ha publicado medio millar de documentos que cuentan con más de quinientas mil descargas. El contenido de su archivo está integrado por registros de exposiciones y actos de inauguración en salas privadas e institucionales, así como entrevistas con artistas españoles contemporáneos.

Su historia corre en paralelo a la de la plataforma Youtube de Google, de cuyo programa partners forma parte desde el año 2010. Esta circunstancia permite ofrecer una lectura desde la experiencia de la distribución de contenidos locales a escala internacional, dentro del llamado fenómeno de la glocalización. Del mismo modo, desde su posicionamiento dentro de las iniciativas pioneras en el campo de la información artística en los inicios de Internet se realiza una reflexión sobre la evolución del sector a lo largo del reciente periodo de crisis y el futuro de los relatos alternativos al discurso único en los medios de comunicación.

ABSTRACT

We present the result of the work done by the video channel of the site *Arte10.com* that since 2007 develops an independent account of the spanish exhibition activity in the field of contemporary art. In compliance with this objective, throughout its history the channel *A10tv* has published half thousand documents with more than five hundred thousand downloads. The content of its archive is integrated by registers of exhibitions and opening acts in private and institutional spaces, as well as interviews with contemporary spanish artists.

Its story runs parallel to that of Google's YouTube platform, of which partners program has been part since 2010. This circumstance allows to offer a reading from the experience of local content distribution on an international scale, within the so-called phenomenon of glocalization. In the same way, from its positioning within the pioneering initiatives in the field of artistic information in the beginnings of the Internet, a reflection is made on the evolution of the sector throughout the recent crisis period and the future of alternative narratives to discourse unique in the media.

CONTENIDO.

A10tv es un proyecto que nace en el año 2006 en el marco del portal de arte *Arte10.com*. Desde su concepción, el canal de vídeo apostó por centrar su interés en los artistas y su actividad en la escena española, asumiendo su identidad local en un medio globalizado. La aparición de nuevos medios especializados en arte contemporáneo a través de internet nos animó a poner en marcha un proyecto dirigido por y desde los propios artistas, frente a los portales desarrollados por periodistas y críticos de arte en el seno de

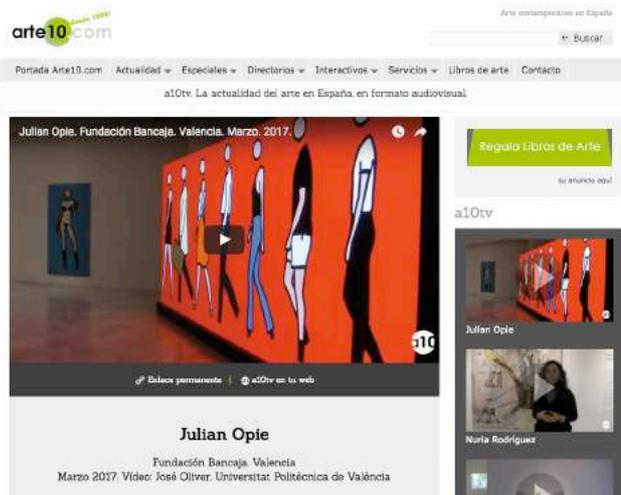
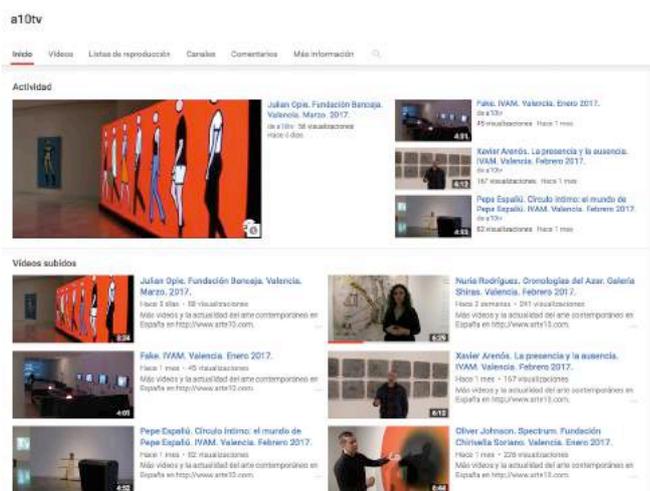
grupos editoriales. Los contenidos que generaría nuestra actividad tendrían como fin la formulación de respuestas alternativas a las nuevas derivas que la gestión, comercialización y difusión del arte contemporáneo adoptaba en el nuevo siglo.

Los objetivos que nos planteamos al iniciar este proyecto fueron investigar en las relaciones entre los medios de comunicación y el arte contemporáneo en el siglo XXI a través del trabajo de campo, generar documentos audiovisuales en los que ofrecer un relato personal de la actualidad artística contemporánea española, explorar las posibilidades de difusión internacional de contenidos audiovisuales o la decodificación de las claves del control de la información relacionadas con el arte. Y específicamente, con respecto al portal de arte10.com, posicionarlo mediante la incorporación de producciones audiovisuales propias a su oferta de contenidos y estudiar la posible fuente de financiación mediante la monetización de las visualizaciones.

Nuestro campo de investigación se basa en el estudio de las relaciones entre los medios de comunicación y el arte contemporáneo a partir de las iniciativas desarrolladas en el marco de la vanguardia histórica con el objetivo de fundar publicaciones desde donde difundir contenidos programáticos. Citemos las revistas europeas *De Stijl* (1917-1932), el boletín *DADA* (1917-1921), *Valori Plastici* (1918-1922) o *Minotauro* (1933-1939). Una tradición recuperada a finales de la década de los años 1950 por Guy Devord a través de la revista *Internationale situationniste* (1958-1972). En el caso español, serán un referente las iniciativas promovidas en el seno del grupo *Dau al Set* (1948-1956) por Joan Brossa, Arnau Puig, Joan Ponç, Antoni Tàpies o Juan Eduardo Cirlot. Con la llegada de la democracia, en la segunda mitad de la década de los años 1970, se producirá una eclosión en la actividad editorial desde la oficialidad y la marginalidad, como recoge el relato que se presenta en la reciente exposición *Gelatina dura*¹. La puesta en marcha de la feria internacional de arte ARCO y la eclosión de la *Movida Madrileña*, así como la apertura de centros dedicados al arte contemporáneo en todo el territorio español (MNCARS, IVAM, MACBA,...), potenciará su presencia en los medios generalista siendo el máximo exponente *La edad de Oro*, programa de TVE presentado y dirigido por Paloma Chamorro en la primera mitad de la década de 1980. En este contexto destacará, por su modo de abordar las publicaciones artísticas desde la visión del creador contemporáneo, la revista *Figura* (1983-1987) dirigida por los artistas Rafael Agredano, Pepe Espaliú y Guillermo Paneque desde Sevilla.

Para presentar una visión de las revistas de arte españolas vivas, y comprender así el actual estado de la cuestión, revisemos el trabajo publicado por la crítica Elena Vozmediano en el año 2013². Una recopilación que abarca desde la clásica *Archivos de Arte Valenciano* (1915) a las publicaciones surgidas a partir de la eclosión de las nuevas tecnologías e internet a final del siglo XX. Vozmediano reconocerá que las revistas de arte son el principal canal investigador y teórico, así como crítico y divulgativo en el terreno artístico y que, atendiendo a la gran cantidad existente en formato impreso o publicadas a través de internet, podríamos cuestionar la percepción respecto a la escasa producción teórica del arte español.

Una misión ejercida y promovida, dejando a un lado las publicaciones académicas, desde iniciativas privadas de acceso gratuito financiadas, en un mercado tan débil como es el español, fundamentalmente a través de la publicidad. Unos ingresos que se vieron incrementados a principios del siglo XXI debido a la necesidad de las instituciones culturales de posicionarse en internet a través de los medios especializados. Un fenómeno que potenció la aparición de portales de arte contemporáneo en España como *Arte10.com* (1999), *Hispanart* (2000), *Másdearte* (2000), *Ubicarte* (2000), *w3art-Salón Critic* (2004) o, posteriormente, *Hoyesarte* (2008).



Portadas del canal A10tv en Arte10 y Youtube.

¹ Exposición *Gelatina dura. Historias escamoteadas de la transición*, MACBA, Barcelona, 4/11/2016-19/03/2017.

² VOZMEDIANO, Elena. Revistas de arte en España. *El Cultural*, 21/02/2013. [<https://goo.gl/0fjSrT>] Consultado el 25/02/2017.

En el año 2000, Arte10.com –en colaboración con Fire Drill ediciones– comenzó a publicar *Mundos*, una revista on line de carácter experimental donde explorar las posibilidades de la interactividad en la presentación y difusión del arte contemporáneo. Este será el germen de A10tv, un canal de televisión on line desarrollado gracias a la posibilidad de difundir producciones audiovisuales a través de Internet. Desde el inicio del siglo XXI, el vídeo digital se popularizará debido a la comercialización de las cámaras de vídeo digital domésticas y los smartphones, el desarrollo del hardware, la implantación del software de edición digital y la distribución de vídeo streaming a través de internet. La aparición de las redes sociales basada en vídeos, como Vimeo (2004) o Youtube (2005), posibilitará la transmisión de información desde un nodo emisor a una multitud de nodos receptores de manera simultánea. El Broadcast Yourself eclosionará con la adquisición de Youtube por Google en el año 2006, convirtiéndose en el referente de vídeo streaming a escala global. Este hecho nos animará a abrir una cuenta gratuita y subir nuestro primer vídeo a finales de ese año.

La posibilidad de distribuir contenidos audiovisuales de producción propia internacionalmente a través de nuestro portal con el soporte de Youtube representó una gran motivación para desarrollar nuestro trabajo a pesar de que nuestro campo de acción se limitaba al ámbito español. En aquel momento, cuando hablábamos de internacionalización y nos enfrentábamos a la dicotomía entre lo local y lo global, no éramos conscientes del efecto de glocalización que sufren estos contenidos al ser difundidos en internet. En el análisis del fenómeno Youtube publicado en 2012 por los investigadores Gallardo y Jorge³, determinaron las preferencias por contenidos locales de los internautas españoles dentro de la oferta global de la plataforma Youtube. Durante el periodo de estudio el 77,8%, de los 405 vídeos más vistos en la versión Youtube España⁴, respondían a alguno de los tres rasgos necesarios para ser calificado como español: texto, audio y contenido. Una demostración de que ante la globalidad, dejando a un lado las estrategias del buscador Google, lo local interesa. Gallardo defiende “el triunfo de lo glocal ante lo global”⁵ en empresas multinacionales como Youtube, que buscarán la rentabilidad económica con estrategias glocalizadoras a través de herramientas como la geolocalización: “los usuarios de Youtube España prefieren los vídeos relacionados con su identidad cultural (local) a pesar de la potencialidad que le da este sitio web de vídeos mundial (global)”. Para concluir señalando que: “lo local no solo no está en peligro, sino que puede convertirse en el pilar esencial de los negocios basados en internet”. Siguiendo esta lógica no debe extrañarnos que, en junio del año 2007, Youtube tradujera su interfaz a las lenguas locales posicionándose en junio de 2008 con el 38 % de los vídeos visualizados en Internet. El paso del tiempo parece no haberle restado vigencia al estudio, ya que si revisamos los datos ofrecidos por Youtube en el año 2015, con motivo de su décimo aniversario, el contenido de los 10 vídeos más populares visualizados en España desde su creación son mayoritariamente españoles⁶.

Nuestros principales referentes en este sector emergente fueron dos iniciativas pioneras, una internacional y otra local, cuyo objetivo era poner a disposición de la comunidad artística una serie de servicios dirigidos a la promoción, difusión y producción cultural. VernissageTV (2005) se presentaba como “un proyecto de arte televisivo único de Internet, que abarca exposiciones y eventos en el ámbito del arte contemporáneo, el diseño y la arquitectura”⁷. Nonsite (2003), por su parte, era un proyecto dirigido por los artistas y profesores de la Universitat Politècnica de València, Salomé Cuesta y Bárbaro Miyares, orientado a la producción, difusión y distribución de las prácticas artísticas y visuales contemporáneas. Ambas propuestas destacaban por el tratamiento de los contenidos y la alta definición de la imagen lograda, en gran medida, gracias a la distribución desde su propio servidor o la plataforma Vimeo.

Siguiendo su ejemplo, en el año 2007 experimentamos en ambas prácticas pero las desestimamos debido a las limitaciones en el uso de la alta definición por parte de Vimeo y el alto consumo de ancho de banda del alojamiento de los vídeos HD. La solución la ofreció de nuevo Youtube, implementando en el año 2008 la posibilidad de alojar vídeos HD con calidad 720p, y un año más tarde en calidad 1080p. Aunque nuestra permanencia en la plataforma de Google se consolidó el 13 de octubre de 2010 cuando, después de una ardua negociación y gracias a cumplir con los exigentes requisitos de calidad, entramos a formar parte del Programa de Partner de Youtube. A partir de ese momento, como generadores de contenidos oficiales, pudimos monetizar nuestros vídeos, acceder a la herramienta de Sistema de Gestión de Contenido y elaborar estudios de usuarios a través del programa Google Analytics.

Desde nuestro primer vídeo –publicado el 23 de septiembre de 2006 y dedicado a la exposición Los murmullos del artista Chema López celebrada en la galería Tomás March de Valencia– nuestra actividad se orienta a realizar un trabajo de documentación de exposiciones de arte contemporáneo realizados en España. Nuestro archivo está integrado por reportajes de exposiciones, actos de inauguración y entrevistas con los artistas más representativos del panorama artístico actual.

³ GALLARDO, J. y JORGE, A. (2012). El caso Youtube España: el fenómeno glocal en las redes sociales. *Telos*, nº 92, Julio- Septiembre 2012. [<https://goo.gl/BQRdEh>] Consultado el 25/02/2017.

⁴ Youtube España: lengua española y ubicación España.

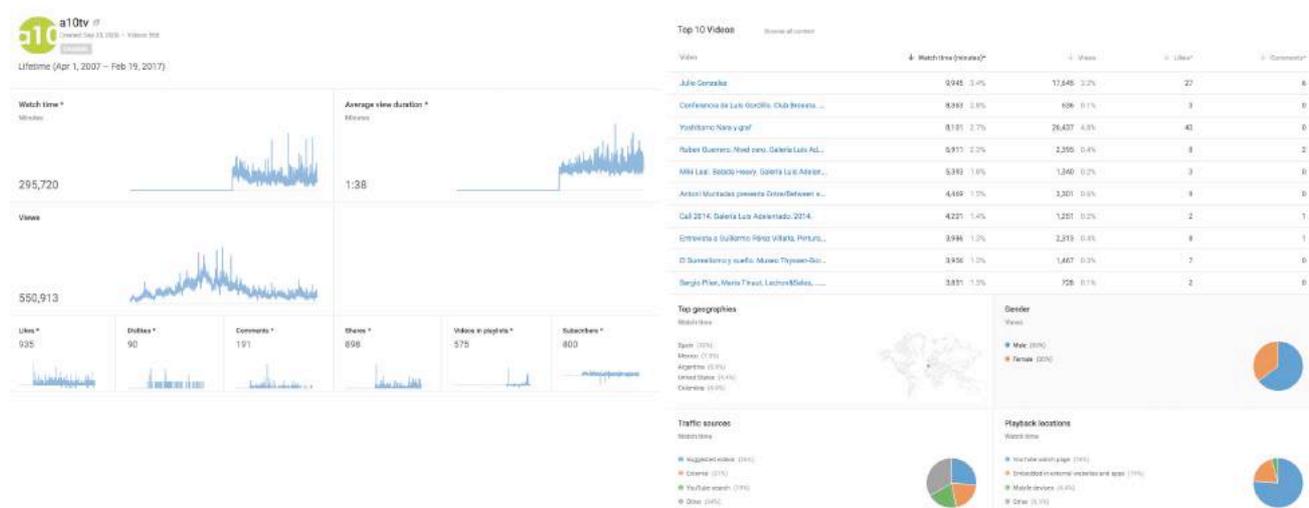
⁵ GALLARDO CAMACHO, Jorge. Análisis del fenómeno Youtube en España: Relación con los espectadores y con los generadores de contenidos tradicionales. *Luciernaga*, Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, 2013, pp. 57- 68.

⁶ 1. *Pollito Amarillito*; 2. *Miliki, canciones infantiles, los payasos de la tele*; 3. *Color Songs Collection Vol. 1*; 4. *Mundo Pocoyó*; 5. *Parodia PSY - Gangnam Style "En el Paro Estoy"*; 6. *Tomorrowland 2012*; 7. *La bata manta*; 8. *Seguiremos*; 9. *Spot fuet Espetec Casa Tarradellas*; 10. *La niña repelente*. Fuente: Youtube celebra su décimo aniversario en España con sus 10 vídeos más virales. *El Periódico*, 18-05-2015. [<https://goo.gl/Wisqsg>] Consultado el 25/02/2017.

⁷ [<http://vernissage.tv>] Consultado el 25/02/2017.

La primera entrevista, publicada el 25 de noviembre de 2006, fue realizada a la artista Mavi Escamilla con motivo de su exposición La vie en rose en la galería Rosa Santos de Valencia. Desde entonces, hemos publicado entrevistas a artistas como Curro González, Alex Francés, Manu Muniategiandikoetxea, Manuel Sáez, Teresa Tomás, Marta Serna, Xisco Mensua, Teresa Moro, Marina Núñez, Carlos Pérez Siquier, Joan Cardells, Txusto Poyo, Ciria, José Manuel Ballester, José Saborit, Enrique Zabala, Andrés Rábago, José Miguel Pereñiquez, Pedro Esteban, Alex Marco, Miki Leal, Rafa Tormo, Darío Villalba, Judas Arrieta, Laboratorio de Luz, Monique Bastiaans, Cabello-Carceller, Javier Garcerá, Yturralde, Arma Álvarez-Laviada, Oliver Johnson o Xavier Arenós, entre otros.

Actualmente contamos con 806 suscriptores y mediante la fuente Analytics conocemos los datos del Lifetime respecto a la actividad de los 575 vídeos disponibles en nuestro canal. Desde el 1 de abril de 2007 al 19 de febrero de 2017 se han realizado un total de 550.913 visionados y los vídeos mas populares son los dedicados a Yoshitomo Nara y Graf con un 4,8%; Julio González 3,2%; Fernando Botero 2,9%; L3C 2,0%; Cosas del Surrealismo 1,8%; Tony Ousler 1,7%; Henri Michaux 1,6%; Benardí Roig 1,4%; Figuras en La Caixa 1,2% y Zaj 1,2%.



Gráficas y datos del canal a10tv ofrecidos por Google Analytics el 19 de febrero de 2017.

Las visitas proceden de 190 países distribuidos en un 65 % de público masculino y un 35 % femenino. España se encuentra a la cabeza con el 38%, menos de la mitad de las descargas. En la lista de los veinticinco primeros puestos le sigue México con el 8,5%, Estados Unidos 6,8%; Argentina 5,1%; región desconocida 5%; Colombia 4,7%; Japón 2,9%; Italia 2,1%; Francia 2,1%; Chile 2,1 %; Perú 2,1%; Brasil 2,1%; Alemania 1,7%; Reino Unido 1,3%; Venezuela 1,3%; Portugal 0,9%; Holanda 0,8%; Canadá 0,8%; Ecuador 0,8%; Bélgica 0,8%; Rusia 0,7%; Taiwán 0,6%; Uruguay 0,6%; Hungría 0,4% y Suiza 0,4%.

Sin embargo si, como hemos señalado, en sus inicios Arte10.com contó con el apoyo de instituciones, fundaciones y entidades privadas, a lo largo de esta última década se ha producido un cambio de tendencia en el mercado publicitario que ha influido determinantemente en el sector editorial. La aplicación de los recortes presupuestarios, motivados por el inicio de la crisis económica internacional en el año 2007, provocará un ciclo bajista en España que se agravará debido a una recesión irreversible como consecuencias del rescate financiero del año 2012 y su repercusión en las grandes cajas española y sus fundaciones, verdaderos motores de la actividad económica en el sector artístico español. El director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Manuel Borja-Villel, señalaba en el año 2013 que el museo había tocado fondo tras un recorte presupuestario del 25,5%, a pesar de reducir gastos estructurales e incrementar los ingresos propios⁸. Desde esa inflexión se ha desarrollado un largo proceso que ha provoca la paulatina desaparición de la gran mayoría de portales, y ha debilitado a las publicaciones del sector especializado en arte contemporáneo.

⁸ Redacción. El director del Reina Sofía asegura que el museo ha tocado fondo. *Europa Press*, 11/09/2014. [https://goo.gl/cmZ6lK] Consultado el 25/02/2017.

Si las revistas académicas⁹ logran mantenerse gracias a su carácter institucional, publicaciones independientes emblemáticas como *Lápiz* (1982), *Exit* (2000), *Brumaria* (2002) o *Dardo* (2006), se refugian en la resistencia mientras que otras claudican. El crítico Fernando Huici, director de *Arte y Parte*, anunciaba a finales del año 2016 el cierre de la revista, después de 125 números publicados a lo largo de los últimos 20 años. El director de *Arte10.com*, Jorge Tarazona, publicaba un post al respecto en la página oficial del canal en Facebook donde reaccionaba ante este desenlace cuestionando la supervivencia de las revistas de arte en España, y si tal hecho importaría a alguien: “Si nos quedamos sin medios especializados, todo se convertirá en vulgares likes y corazones” –en referencia a la dinámica propia de las redes sociales. En su reflexión, señalaba la responsabilidad de los museos e instituciones en la situación que atravesaba el sector ya que primaban la autoedición frente a la publicidad en detrimento de la crítica independiente. Pero no pensemos que se trata de un fenómeno local, un referente internacional como ha sido la revista *Parkett* se suma a la lista de víctimas de los nuevos hábitos de los lectores, tras 100 números y 33 años de existencia. Von Graffenried y sus socios Dieter von Graffenried y Jacqueline Burckhardt señalan que, de momento, para su revista no existe un modelo de negocio viable en este mundo digital, al tiempo que cuestionan las posibilidades de Internet como única herramienta para realizar un análisis profundo del arte¹⁰.

Actualmente en España los museos e instituciones¹¹ han minimizado o eliminado los presupuestos destinados a campañas publicitarias, mientras que ponen en marcha iniciativas como el portal Promoción del Arte¹², del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, que el histórico papel de los medios especializados llegan a desdibujar los límites entre la investigación y la propaganda, como en el caso de *Oral Memories*¹³. Otro ejemplo de esta tendencia sería el aumento de publicaciones vinculadas a los museos como *Radar* (MUSAC) o *CARTA* (MNCARS). Y, podría ser excepcional el caso de *Cuadernos del IVAM* (2004-2012) –donde durante años han colaborado profesionales vinculados a diversos suplementos culturales de medios generalistas españoles–, pero la iniciativa del departamento de publicaciones del IVAM –valorado en 2,4 millones de euros– está siendo objeto de investigación por posibles irregularidades en su gestión¹⁴.

En la editorial del primer número de la revista *CARTA* su director, Manuel Borja-Villel, reflexionaba sobre el papel de la publicación institucional, al que define no como un mero portavoz de las propuestas que tienen lugar dentro del museo sino como “parte integral del mismo proyecto de interpelación social, que no puede prescindir del potencial discursivo y crítico del medio impreso”¹⁵. Destacando su papel dentro del dispositivo crítico y autocrítico que pretende ser el museo, cuya lectura debería suscitar una inquietud ante la naturaleza de la cultura contemporánea, en lugar de reconducirla hacia el ocio desde las redes de la sociedad del espectáculo.

¿Pero no correrían las instituciones con estas actitudes el peligro de caer en la endogamia y acabar aislándose de la sociedad a la que se dirigen, propiciando una especie de circuito cerrado que ofrece una versión de los hechos sin la distancia crítica necesaria?

Desde A10tv creemos en la necesidad de elaborar relatos independientes que testimonien la pluralidad en la que vivimos, especialmente en el contexto artístico, y defendemos el papel que deben jugar los medios de comunicación y los artistas en su construcción y difusión. Los retos a los que nos enfrentamos estarán regidos por la necesidad de reformular nuestra financiación dentro de la manera de entender el mundo que impone el nuevo sistema económico imperante. La crisis del sector debido a los problemas derivados de la caída de ventas e ingresos publicitarios, unidos a la tendencia hacia la gratuidad de la información, agravan la situación del débil mercado artístico español. Por lo que sospechamos qué, si no se produce un cambio en la actitud de las instituciones culturales, podríamos estar abocados a una nacionalización encubierta de la información.

⁹ Entre las revistas académicas españolas podemos destacar: *Arte y Políticas de Identidad* (2009) de la facultad de Bellas Artes de la universidad de Murcia; *Arte y sociedad* (2011) de la universidad de Málaga; *Arte, Individuo y Sociedad* (1988) de la universidad Complutense de Madrid; *Fedro* (2004) de la universidad de Sevilla o *Laocoonte* (2014) de la universitat de València.

¹⁰ CARRIZO, Rodrigo. *Parkett*, la revista referencial del arte, cierra por los hábitos digitales. *El País*, 12/03/2017. [<https://goo.gl/CcAjzR>] Consultado el 12/03/2017.

¹¹ CDAN, MNCARS, Fundación Joan Miró, IVAM, Centro de Arte Dos de Mayo, EACC, CAAM, MACBA, MUSAC, ...

¹² Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes: “Somos una unidad del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Nos encargamos de promover las artes plásticas y la creación contemporánea mediante el desarrollo de un programa permanente de exposiciones temporales y de actividades en torno a la fotografía, el arte contemporáneo y las artes visuales. Así mismo impulsamos las condiciones que mejoren la formación de sus agentes e impulsen la difusión y el conocimiento de su labor, tanto en el ámbito local, como en el nacional e internacional. Fuente: [<http://www.promociondelarte.com>] Consultado el 25/02/2017.

¹³ *Oral Memories* es un proyecto gestionado por el Servicio de Comunicación de Promoción del Arte.

¹⁴ LAMARCA, Eva. Corrupción en el IVAM: billetes de 500, obras falsas y expos fraudulentas. *Vanity Fair*, mayo 2016. [<https://goo.gl/pX81NZ>] Consultado el 25/02/2017. .

¹⁵ BORJA-VILLEL, Manuel. ¿Pueden los museos ser críticos? *Carta*, nº1, primavera-verano 2010, pp. 1-2.

Domínguez Escalona, David.

Artista visual e investigador (FPU), Universidad de Granada, Departamento de Pintura.

Cuerpo discapacitado y envidia prometeica en el arte.

Disabled Body and Promethean Shame in Art.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Cuerpo, discapacidad, prótesis alternativas, vergüenza prometeica.

KEY WORDS:

Body, disability, *alternative limbs*, Günther Anders, Promethean shame.

RESUMEN.

Aunque el cuerpo humano es considerado un objeto obsoleto, es subestimado aún más cuando sufre una discapacidad. El cuerpo anormal de un discapacitado puede convertirse en objeto de perversas estrategias de marketing, cuyo fin es potenciar el complejo de “envidia prometeica” de la que Günther Anders nos habla, e incitarnos al consumismo. La “vergüenza prometeica” viene a ser el complejo de inferioridad que el hombre tiene respecto a los artefactos que fabrica.

No podemos tener el aspecto de los productos seriados. Sin embargo, un discapacitado puede acoplarse prótesis manufacturadas industrialmente, pudiendo así adaptarse mejor a los imperativos del mercado. El cuerpo incompleto puede convertirse en un expositor de objetos exclusivos de prestigiosas marcas, recordando al resto de mortales lo que no tienen. Un buen ejemplo es la pierna de cristal Swarovsky de la cantante Viktoria Modesta, prótesis que forma parte del proyecto *Alternative limbs* de Sophie de Oliveira; o las piernas de cristal que Mathew Barney diseñó para la atleta paralímpica Amiee Mullins. El arte, puesto al servicio de la medicina y la ingeniería, puede abrir múltiples posibilidades al cuerpo discapacitado. Éste puede ser fetichizado, anulándose el poder subversivo de sus diferencias en nuestra era de la globalización, en la que nuestra vida es cada vez más tecnificada.

Como conclusión se proyectará un vídeo de mi exposición “Para qué quiero pies”¹, que trata de la contingencia como germen de la creación, del cuerpo accidentado como acontecimiento en el arte. Este proyecto personal, además de visibilizar y poner en valor la discapacidad, incide en la importancia de un cambio educacional en cuanto al cuerpo y nuestra percepción, en la necesidad de espacios que propicien una contemplación, lejos del ruido y exceso de información con las que nos avasallan los medios de comunicación.

ABSTRACT.

While the human body is regarded as an obsolete item, it is even more belittled if it suffers from a disability. The abnormal body of a disabled person can become the subject of perverse marketing strategies whose intention is to intensify the “Promethean shame” that Günther Anders talks about, thus spurning consumerism. “Promethean shame” is the sense of inferiority that humans have when they are compared to the objects they make.

¹ Vid. en: <<https://www.youtube.com/watch?v=JbNT-r0ea00>>

We cannot look like a product manufactured in series. However, a disabled person can attach industrially manufactured prosthesis, thus being able to better adapt to the market's demands. An incomplete body can become a display rack for exclusive objects made by prestigious brands, reminding other mortals of what they do not have. A good example is the Swarovski crystal-studded leg worn by singer Viktoria Modesta – a prosthesis that is part of the Alternative Limb Project by Sophie de Oliveira; or the glass legs designed by Mathew Barney for the paralympic athlete Amiee Mullins. Art, when put at the service of medicine and engineering, can open multiple possibilities to the disabled body – which can be fetishised, annulling the subversive power of its differences in our globalised era as our lives are getting increasingly technified.

Finally, a video of my exhibition “Para qué quiero pies” [What Use Are Feet]², which is about contingency as the seed of creation, about the injured body as an event in art. This personal project, apart from making disability visible and giving it value, stresses the importance of an educational change as regards the body and our perception of it, and of the need for spaces that enable reflexive thought, far from the noise and information overload with which the mass media overwhelm us.

CONTENIDO.

El cuerpo humano ha sido considerado desde la antigüedad un accidente despreciable o lastre. Aunque hoy en día es visto como un objeto obsoleto, más subestimado es aún cuando sufre algún tipo de discapacidad, sea producida por un accidente o una discapacidad. El cuerpo anormal del discapacitado puede convertirse en objeto de perversas estrategias de marketing, cuyo fin es potenciar el complejo de “vergüenza prometeica” de la que Günther Anders nos habla, e incitar al consumismo.

Günther Anders habla de la “vergüenza prometeica”, del complejo de inferioridad o envidia que el hombre tiene, no al resto de animales, sino a los propios artefactos que fabrica. “Prometeo venció demasiado triunfalmente, tanto que ahora, confrontado con su propia obra, el orgullo, que fue tan natural en el S. XIX, empieza a desaparecer para quedar reemplazado por el sentimiento de la propia inferioridad y miseria”, escribe Anders (2011)

Los principales modelos de referencia del hombre ya no son los objetos existentes en la naturaleza, sino sus productos artificiales, cuyas formas, materiales y mecanismos difícilmente podemos observar en los seres vivos. Además, el ser humano no puede evolucionar tan rápido como lo hacen sus aparatos. Según Anders, el hombre es una “materia miserable” al no poder moldearse a su antojo. Tampoco puede programar su muerte como lo hace con sus aparatos electrónicos a los que, marcados por el sello de obsolescencia, puede producir en serie en una fábrica. Por ello se debe nuestro complejo de inferioridad o “vergüenza prometeica” respecto a los aparatos que idolatramos, a los que intentamos imitar a costa de una pérdida de salud. Un caso extremo es el de Celso Santebañes, el joven brasileño conocido como el “ken viviente”. Este chico murió a la edad de 20 años debido a un cáncer provocado por las arriesgadas operaciones estéticas de las que fue objeto.



Ilustración 1. Celso Santebañes haciéndose un selfie mientras sostiene un muñeco ken.³

² Vid. en: <<https://www.youtube.com/watch?v=JbNT-r0eaO0>>

³ En <<http://www.telemundo.com/entretenimien-to/2015/06/05/murio-el-ken-humano-celso-santebanes-tras-lu-char-contra-el-cancer-fotos>>

Nuestros misteriosos y silenciosos aparatos requieren de un vuelco continuo, aunque sean promiscuos ofreciendo los mismos servicios a todos. Como piensa Günther Anders, estamos sometidos a nuestros aparatos, a los que debemos adaptarnos si no queremos acabar como personas anticuadas. Rechazarlos sería condenarnos a la incomunicación y al aislamiento en un mundo donde la tecnología condiciona las relaciones, los modos pensar y de sentir, configura nuestra subjetividad y, en definitiva, nuestra realidad.

Nuestros aparatos pueden hablar o escribir por nosotros, pueden incluso corregirnos o recordarnos los eventos y tareas a realizar hasta hacernos sentir torpes, creándonos así un complejo de inferioridad y una gran dependencia. En ellos incluso delegamos muchas de nuestras responsabilidades, pues “Te darán amor/Te cuidarán/ Tienes que confiar en ellos”, como repite dulcemente la cantante Björk en el video clip *All is full love*.

Según Günther Anders, el hombre desea ser tan inmortal como un producto industrial, que puede ser reemplazado fácilmente por otro similar. Anders afirma que, aunque no vivamos en el mundo las ideas del que hablaba Platón, nuestra sociedad actual es quizá la más platonizante de la historia pues, en el caso de que un producto industrial se pierda, se rompa o desaparezca, sigue existiendo su prototipo industrial⁴. Parece ser que los aparatos no se adaptan a nuestro cuerpo, sus formas ergonómicas están para que seamos nosotros quienes nos adaptemos a ellos. Según Anders, éstos nos fuerzan al “límite de lo soportable”, haciendo que adquiramos posturas poco saludables que creemos naturales. Los desequilibrios estructurales, las patologías o las dolencias producidas por nuestros aparatos retroalimentan nuestro complejo o sentimiento de inferioridad ante ellos, haciéndonos sentir incluso culpables por tales deficiencias artificialmente creadas. Si renunciáramos a ellos, renunciaríamos a nuestra sociedad, la cual se avergonzaría y nos discriminaría considerándonos personas torpes y obsoletas que hay que apartar o esquivar, como suele ocurrir con los ancianos y los discapacitados.

El hombre, al constatar la miseria de su cuerpo tras adquirir las últimas novedades tecnológicas en el mercado, intenta modificarlo con prácticas arriesgadas. Éste, según los dictados de las cambiantes modas, intenta mantener el cuerpo siempre a punto, como si cada día se sometiera a un riguroso control de calidad para no parecer un producto defectuoso y obsoleto. La anatomía con la que nacemos ya no es un destino en la actualidad. El hombre es capaz de modificar su apariencia en clínicas de cirugía estética, llenas de especialistas en encontrar defectos. “El cuerpo se ha convertido para muchos contemporáneos en una representación provisional, un símbolo, un lugar ideal para la escenificación de efectos especiales” (Le Bretón 2007).

El hombre ya no ocupa el centro de la creación, no es el principal modelo de referencia para la fabricación de sus artefactos. Los artificios creados por la deshumanizada técnica, y a los que aspiramos parecernos, son nuestro principal punto de referencia. Llegar a ser como nuestros aparatos es un proyecto inviable, pues nacemos con un organismo definido genéticamente. No podemos modelar el cuerpo a nuestro antojo o sustituir una de sus partes como si se tratara de una pieza industrial prefabricada.

Debido a las modas pasajeras, estamos obligados a tener apariencias fácilmente desechables, lo cual propicia una extraña y maleable identidad que se reduce a pura apariencia o superficialidad, llegándose a confundir el “parecer” con el “ser”. Modelos prefabricados se nos imponen. Nuestra identidad se hace y rehace tomando signos y formas prestadas sin tener en cuenta su procedencia o su función originarias. Este extraño “bricolaje” se trasluce en nuestras formas de pensar y sentir, en la pasividad que impera en una sociedad donde todo parece ya hecho o pensado de antemano. Lo “ya hecho” es la excusa que nos exime de la responsabilidad de crear, de concebir otras posibilidades - si es que somos capaces ya de imaginarlas-. ¿Para qué esforzarse en hacer algo si todo está fabricado y podemos adquirirlo en el mercado? Un ejemplo podría ser la publicidad de *ikea*, que nos convence de la libertad de redefinir nuestro espacio privado a un módico precio. Vivimos en una época en la que se merma la creatividad del consumidor.

No podemos tener el aspecto de los productos seriados que fabricamos. En cambio, la persona discapacitada que carece de alguna parte de su cuerpo podría acoplarse prótesis que se asemejan a los novedosos artefactos o productos del mercado. Quien tenga un brazo o una pierna amputada podría llegar a parecerse aún más a los objetos que compra, pudiendo adaptarse mejor a las nuevas exigencias de las modas pasajeras. El cuerpo incompleto o tullido puede ser el cuerpo óptimo para ciertas estrategias del mercado que pretenden convertirlo en un expositor de exclusivos productos de reconocidas marcas, recordando al resto de mortales lo que no tienen, lo que nunca llegarán poseer al menos que sufran un accidente y tengan el poder adquisitivo para adquirirlas y acoplárselas en la parte ausente o dañada. ¿El cuerpo discapacitado no podría potenciar aún más ese complejo o *vergüenza prometeica*? Un buen ejemplo es la espectacular pierna de cristal Swarovsky que Oliveira Barata diseñó para que la cantante Viktoria Modesta la luciera en la *Ceremonia de clausura* de los juegos *Paralímpicos de Londres* del 2012. En ella, Modesta, acompañada de un séquito de patinadores que ejecutaban hábilmente una coreografía sobre hielo, interpretó el papel de la Snow Queen, creándose así un interesante contraste.



Ilustración 2. Nadav Kander and Omkaar Kotedia. *Pierna de Cristal* de Sophie de Oliveira.

Ilustración 3. Nadav Kander and Omkaar Kotedia. Viktoria Modesta wearing the Crystal Leg. En <http://188.65.113.101/~thealter/?mthe-me_portfolio=crystal-leg#prettyPhoto>

Viktoria Modesta es una “fashionista declarada” que, tras sufrir la amputación de su pierna izquierda, usa prótesis de exclusivos diseños a modo de complementos de moda o extensiones de su exuberante personalidad. La pierna de Swarosky de Modesta nos podría recordar a las piernas de cristal de poliuretano que el artista Matthew Barney creó para la atleta paralímpica Amie Mullins, a quien también le cortaron los dos miembros inferiores.

“Por mucho tiempo, la cultura pop me cerró sus puertas como una artista amputada y alternativa. Creo que a la gente siempre le ha costado saber qué pensar o sentir sobre un amputado que no trata de ser un atleta olímpico. En el deporte, superar la minusvalía te hace un héroe, pero en el pop no hay lugar para estos sentimientos”, declara Modesta (2015), quien es considerada la primera cantante biónica que desafía convencionalismos. Modesta parece encarnar a un cyborg que emerge de la escena underground londinense al ritmo de sonidos electrónicos. Con prótesis, como sacadas de una película de ciencia ficción, parece anunciar un futuro posthumano en el que las diferencias se multiplican con la ayuda de la tecnología. No obstante, dichas diferencias parecen neutralizadas tanto por su deslumbrante belleza como por el exceso de maquillaje y efectos especiales que utiliza. Modesta encarna el estereotipo de femme fatale, de la mujer fetiche que, paradójicamente, denuncia en su videoclip *Prototyp*, producido y difundido por la cadena inglesa Channel 4, en su campaña de concienciación y sensibilización sobre la discapacidad.

En el singer *Prototyp*, la cantante aparece como una mujer objeto con diferentes prótesis intercambiables. También encarna a un dibujo animado que recuerda a Betty Boop, la chica flapper de pronunciadas curvas que, como una heroína discapacitada, lucha contra la injusticia con la ayuda de sus encantos y la amenazante punta afilada de su pierna ortopédica. Sorprende cuando su silueta es tatuada en la espalda de uno de los actores del videoclip. Aunque Viktoria Modesta intentó proponer un modelo de belleza alternativo, se sirve de los caducos estereotipos que, paradójicamente, la cosifican. De qué trata el videoclip, ¿a qué prototipos alternativos hace referencia? Lo más interesante del videoclip *Prototyp* son las escenas finales en las que Modesta aparece como una marioneta que golpea y quiebra un suelo de espejo que pisa con el extremo puntiagudo de su prótesis piramidal. La cantante, a pesar de faltarle una pierna, debe cumplir con cánones de belleza actuales para llamar la atención de los espectadores. Su cuerpo debe estar bien proporcionado, ser joven y atlético pues, de no ser así, resultaría grotesco y la “fórmula” no funcionaría.

Cabe mencionar el proyecto *Alternative limbs* “Extremidades alternativas” con el que Sophie de Oliveira pretende crear prótesis personalizadas según las necesidades y los gustos de sus clientes, deseosos de un cambio de identidad. Los materiales –plástico, cristal, acero, cuero, etc.– y los procesos técnicos –lacado, galvanizado, corte con láser, etc.– que utiliza Oliveira, se asemejan a los de nuestros artefactos u objetos industriales que deseamos comprar. Estas prótesis tan “originales” suelen producir una reacción bastante curiosa en los espectadores que las contemplan. Éstos en vez de dar prioridad al accidente o a la enfermedad que sufrió el discapacitado que las posee, es presa de ese complejo o “envidia prometeica” por no poder poseerla. Es entonces cuando fantasea con las múltiples formas, texturas y colores que podrían tener su cuerpo, con los rompedores y exclusivos diseños que podrían suplir sus carencias.

Hay quienes acuden a Oliveira para que les diseñe una prótesis de látex de aspecto realístico que supla alguna falta, disimule sus cicatrices o su deformidad. Pero hay quienes desean una prótesis alternativa con diseño “surrealista” o “irreal” para hacer alarde de la diferencia. Tal es el caso del ex-militar que desea tener un aspecto de soldado biónico, del niño que sueña con una extremidad con compartimentos para guardar lápices, o del ama de casa que quiere una pierna ortopédica con aspecto de porcelana esmaltada, y así hacer más amable y familiar lo que podría resultar monstruoso. Oliveira también imagina extremidades con altavoces y luces, idóneas para una discoteca; brazos multiusos, inspirados en las navajas suizas; y piernas dispensadoras de bolas chicle que llamen la atención

de los niños de alrededor. No olvidemos que la autora estudió en la Escuela de efectos especiales de Londres, cuya influencia es notable. El fin del proyecto *Extremidades alternativas* es diseñar y construir prótesis que rompan con los prejuicios que tenemos sobre la discapacidad y nos inviten a realizar nuevas relecturas. Pero también hay que señalar que estas prótesis alternativas funcionan como objetos fetiches capaces de alterar nuestra relación con el cuerpo discapacitado. Las efectistas extensiones pueden embelesar al espectador y desviar su atención de los traumas de quien las porta, de la enfermedad o del accidente que dañaron su cuerpo, evitándose hablar de la cara destructiva de nuestras sociedades del bienestar, en las que cada día acaecen numerosos accidentes por negligencia, por fallos o averías de nuestros aparatos.



**Ilustración 4. Sophie Oliveira Barata. *Floral Porcelain Leg*. En <<https://www.youtube.com/watch?v=jA8inmHhx8c>>
Photography by Rosemary Williams and Nadav Kander.**



Ilustración 5. Sophie Oliveira Barata. *Phantom limb*. En <<http://www.thealternativelimbproject.com>>

No olvidemos la dura experiencia que marcó indudablemente la trayectoria profesional de Oliveira, quien decidió dedicarse a la creación de prótesis alternativas después de trabajar con una niña que perdió una de sus piernas en un accidente de tráfico. La estrecha relación que Oliveira mantuvo con la pequeña víctima, a quien pretendía ayudar, constituyó un hito en su carrera. La inocente pudo superar poco a poco su traumática experiencia con la ayuda del juego, fantaseando con piernas ortopédicas decoradas con escenas navideñas y con retratos de familiares y personajes imaginarios. Esta experiencia, considerada todo un acontecimiento para Oliveira, podría recordar al accidente automovilístico que impactó al fotógrafo Joel-Peter Witkin, cuando fue sorprendido por la cabeza de una niña que, tras morir en un accidente de tráfico, rodó hasta sus pies con los ojos abiertos. Sin duda, este trágico suceso fue una obsesión que plasma bien en su obra, en la que el cuerpo mutilado es uno de los temas principales.

Existen muchas personas dispuestas a exhibir sus cicatrices o carencias si el resto de su cuerpo da la talla, es decir, si cumple con los cánones de belleza de momento. Tal es el caso de aquellos modelos que despiertan nuestra compasión cuando los vemos posar con lujosas prótesis o aparatos ortopédicos en revistas de moda. Este tipo de objetos se comportan como lujosas joyas u obras de arte que podrían despertar el deseo de muchos coleccionistas. Recordemos la espectacular silla de ruedas bañada en oro que la prestigiosa joyería nooyorkina Mordekai realizó para la cantante Lady Gaga cuando se operó de cadera. Interesante es también el reportaje fotográfico que Helmut Newton realizó para Vogue en 1995 con la modelo Nadja Auermann⁵, quien posa con muletas y con un aparato ortopédico acoplado a su pierna izquierda. La elegante y angelical Nadja, con traje blanco, estilizados tacones y bastón en mano, aparece en las fotografías sobre una imponente escalera de hormigón como sostenida por un cielo de intenso color azul que hace de fondo.

⁵ En: <<http://imgur.com/gallery/gAy5l>>



Ilustración 6. Helmut Newton. *High y Mighty*. Vogue US. 1995.

Existen contradicciones en el proyecto de extremidades alternativas de Oliveira pues, aunque uno de sus objetivos sea incidir en las posibilidades que tiene el cuerpo discapacitado, llega a cosificarlo y neutralizar la carga subversiva de sus diferencias, una práctica muy común en nuestra era de la globalización. Una prótesis alternativa puede ser un artículo de lujo que deseamos poseer, pero también puede comportarse como una obra de arte que active la imaginación de quien la contempla, alguien que puede fantasear con las múltiples apariencias que podría adoptar el cuerpo discapacitado. Es necesario hacer una revisión del concepto de discapacidad, teniendo en cuenta que una prótesis no sólo condiciona nuestra relación con el entorno, sino también redefinen dicha discapacidad.

FUENTES REFERENCIALES.

ANDERS, G. 2011. *La obsolescencia del hombre. Sobre el alma de la época de la segunda revolución industrial*, vol. I. Valencia: Pre-textos.

COUZENS, G. 2015. Human Ken who spent £30k to look like Barbie's boyfriend dies after five-month battle with cáncer. Disponible en: <http://www.mirror.co.uk/news/world-news/human-ken-who-spent-30k-5833606>

LE BRETÓN, D. *Adiós del cuerpo. 2007. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. Ciudad de México: La Cifra Editorial.

MODESTA, V. 2014. Disponible en: <http://www.channel4.com/info/press/news/channel-4-presents-worlds-first-bionic-pop-artist>

MULLINS, A. 2009. *La oportunidad que brinda la adversidad*. Disponible en: https://www.ted.com/talks/aimee_mullins_the_opportunity_of_adversity?language=es

NORTON, K. 2007. Un breve recorrido por la historia de la protésica. *Revista inMotion de Amputee Coalition*, 17(7).

OLIVEIRA BARATA, S. *Alternative Limb Project*. Disponible en: <http://www.thealternativelimbproject.com>

PARISO, I. 2015. *Viktoria Modesta. Prototype. Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'immaginario*. Mimesis Edizioni, 5, pp. 142-144.

PERNIOLA, M. *Del sentir*. Valencia: Pre-textos, 2008.

Escribano Belmar, Beatriz.

Contratada FPI por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, Departamento de Arte. Grupo de Investigación "Interfaces Culturales; Arte y Nuevos Medios".

El rol de la globalización tecnológica en el desarrollo de las prácticas artísticas ligadas a la xerografía.

The role of technological globalization in the development of artistic practices related to xerography.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE

Historias del Media Art, Arqueología de los Medios, Media Art histórico, Electrografía, Xerografía.

KEY WORDS.

Media Art Histories, Media Archaeology, Historical Media Art, Electrography, Xerography.

RESUMEN.

La década de los años 60 tiene especial relevancia no sólo a nivel político, económico y social, sino que alcanzan el mercado dos tecnologías automáticas de/para la imagen que revolucionarán el contexto artístico: el *Personal Computer* en 1964 y la cámara de video *Portapack* en 1967. Mientras el consumo y los medios masivos comenzaban a ser factores fundamentales, otros artistas empezaban a sentirse atraídos hacia una tecnología recientemente surgida, que encontraron en universidades, oficinas o *copy shops*; y que supuso una auténtica revolución, sobre todo, por su instantaneidad a nivel procesual y de resultado. Era la máquina automática de multirreproducción gráfica o fotocopiadora, que había llegado al mercado en 1959 con el modelo Xerox 914.

La globalización en el arte es inminente y, cuando hay tecnología participando, la relación entre lo local y lo global se hace totalmente dependiente. Como tecnología ligada al mercado, la fotocopiadora, que comenzó como producto de la compañía Xerox, estableció una configuración geográfica empezando su comercialización en los años 60 en EE.UU., llegando a Europa entrados los años 70; y fue a partir de los 80, al perder los derechos de patente, cuando otras empresas comenzaron a extender su oferta. Además, su elevado precio hizo a los artistas depender del mecenazgo de las empresas para la investigación personal, determinando geográficamente el desarrollo de las prácticas artísticas con la fotocopiadora.

Se codificaron, así, los contextos donde esta tecnología fue utilizada artísticamente, siendo influenciadas las creaciones por las disciplinas y movimientos artísticos con más peso en cada país. El objetivo será determinar cómo la globalización y comercialización tecnológica han influido en el desarrollo de diversas prácticas artísticas, no sólo mediatizándolas y evolucionando con su desarrollo, sino diseñando su cartografía artística.

ABSTRACT.

The decade of the 60s has a special relevance not only at a political, economic and social level, but also two automatic technologies of the image arrived to the market and revolutionized the artistic context in that period: Personal Computer in 1964 and the Portapack video camera in 1967. However, while consumption and mass media began to be key factors, some

other artists became attracted to a newly emerging technology, which were found in universities, offices or copy shops; and that supposed a real revolution by its instantaneity both at procedural and outcome level. It was the automatic machine of graphic multi-reproduction or photocopier, that come on the market in 1959 with the Xerox 914 model.

Globalization in art is imminent and, whenever technology is involved the relationship between the local and the global becomes completely dependent. As technology linked to the market, the photocopier, which began as a Xerox company's product, established a geographic configuration starting its commercialization in USA in the 60s, arriving in Europe in the 70s; and it was since the 1980s, when losing patent rights, that other companies began to extend their products. In addition, due to its high price artists relied on the patronage for personal research, determining the geographical development of artistic practices by the photocopier.

In this way, the contexts where this technology was artistically used were codified, being the creations influenced by disciplines and artistic movements with the greatest weight in each country. The objective will be to determine how globalization and technological marketing have influenced the development of diverse artistic practices, not only mediatizing and evolving with their improvement, but also designing their artistic cartography.

CONTENIDO.

Una década revolucionaria para las raíces del Media Art.

Aunque las tecnologías digitales se asentaran bien entrados los años 80, estas herramientas analógicas ya electrónicas, supusieron nuevas necesidades en lo creativo que reflejaron los cambios que en el campo económico, social y político se estaban gestando y predijeron muchas de las características del Media Art. Durante la década de los años 60, alcanzaron el mercado dos tecnologías automáticas de/para la imagen que sacudieron el contexto artístico: el *Personal Computer* en 1964 y la cámara de video *Portapak* en 1967. Durante esos años, los medios de comunicación de masas comenzaban a dominar el mundo, ejerciendo una enorme influencia dentro de los hogares. Es el año 1968 cuando las protestas empezaron a difundirse por los campus universitarios dentro de movimientos juveniles y feministas con base liberadora, anticonsumista e independiente. Ese mismo movimiento se propagó por Europa culminando en el Mayo francés y traspasando las universidades y la población general. Era el conjunto de la sociedad burguesa lo que se cuestionaba y ese periodo contestatario se presentaba como punto de inflexión entre la modernidad y la posmodernidad.

Debido a estos movimientos contraculturales, otros artistas que pertenecían a estas corrientes tropezaron y se sintieron atraídos hacia una tecnología recientemente surgida, que se hallaba en universidades, oficinas o *copy shops*; y que supuso una auténtica revolución, sobre todo, por su instantaneidad a nivel procesual y de resultado. Era la máquina automática de multirreproducción gráfica o fotocopiadora, que había llegado al mercado en 1959 con el modelo Xerox 914. En Estados Unidos, la pionera Sonia Landy Sheridan, que en ese momento se encontraba envuelta con sus estudiantes en la creación de diversos posters de distribución para la convención democrática, descubrió en la máquina fotocopiadora la herramienta perfecta para la creación y distribución de estos. Esta tecnología era un medio de poner en práctica nuevos parámetros creativos, siempre en relación al ordenador personal y la cámara de video, siguiendo las teorías publicadas del catedrático José Ramón Alcalá¹ sobre la relevancia que el uso artístico de estas tres tecnologías adquirió, las escritas por el artista francés Christian Rigal en 1981, quien las consideraba, junto a la Polaroid, culpables del gran cambio en la creación artística (Rigal 1981); y las tesis defendidas por los comisarios Frank Popper y Marie-Odile Briot en la gran exposición "*Electra*" (Popper y Briot 1983), que en 1983 supuso la manifestación oficial de la importancia de estas tres herramientas en el ámbito del arte.

Primeros años del mercado de la máquina automática de multirreproducción gráfica.

La relación de la creación artística con la máquina automática de multirreproducción gráfica y la industria han hecho visible, durante el desarrollo de estas prácticas, la gran diferencia económica, política, social y cultural que ha existido en los diferentes países en los que fue germinado. Este hecho influyó su modo de evolucionar, ya que países como EE.UU. estaban a la bandera de las nuevas tecnologías a finales de los años 60, mientras que en otros como Austria ha existido un decalaje de más de 10 años en su uso u otros como Polonia donde en los años 90 todavía no existían *copy shops* públicos. Durante esos años 60, tanto en EE.UU. como en Europa, existía una escena de cambio alimentada por el activismo y comenzaron a surgir puntos de contactos entre Fluxus, el Mail Art y el Arte Conceptual. Sin embargo, no fue hasta mitad de los años 80 cuando los primeros *copy shops* aparecieron ya que, hasta entonces, las fotocopiadoras estaban a disposición en las oficinas de correos, universidades y otros centros oficiales e institucionales.

¹ Para ampliar, ver: (Alcalá 2014)

La globalización en el arte es inminente y cuando hay tecnología participando, la relación entre lo local y lo global se hace totalmente dependiente. Como tecnología ligada al mercado, la fotocopidora, que comenzó como producto de la compañía Xerox, estableció una configuración geográfica y codificó los contextos donde fue utilizada artísticamente, siendo estas creaciones influenciadas por las disciplinas y movimientos artísticos con más peso en cada país. Es en este período de recuperación tras la II Guerra Mundial cuando EE.UU. aprovecha su hegemonía militar y política para imponer su capitalismo al resto de países. Por ello, los primeros artistas que adoptaron y subvirtieron la naturaleza de esta tecnología fueron principalmente de norteamericanos. A las primeras experimentaciones de Sheridan, le siguieron otras artistas estadounidenses como N'ima Leveton que produjo sus primera xerografías en una máquina a monedas que encontró en un supermercado de barrio. En 1964, Barbara Smith alquiló una Xerox 914 que fue instalada en su comedor. La artista Esta Nesbitt descubrió la fotocopidora en la *Parsons School of Design*, donde era miembro de la facultad, y continuó el trabajo en las salas de la empresa Xerox en Manhattan, organizando su horario de trabajo en relación a las demostraciones de ventas. Hillel Schwartz, en la publicación *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos* (1996), explicaba también que a la artista Louise Odes Neaderland se le ocurrió fotocopiar una fotografía que había hecho nadando en *High Falls*, y se dio cuenta que había encontrado su manera de “expresarse artísticamente” (Schwartz 1996, p. 242).

De este modo, en EE.UU. comenzó una pasión por la creación con esta tecnología que condujo a los artistas a seguir indagando sus posibilidades. La facilidad de reproducción fomentaba que las obras pudiesen llegar a un público más amplio y se convirtió en una herramienta instantánea que suponía la ruptura de conceptos tradicionales como el de original, copia, único o múltiple. La máquina comenzó a ser un centro alrededor del que giraban diversos artistas utilizando ésta para ir más allá del empleo de una técnica artística. Este movimiento, conocido como Copy Art desde su inicio, poseía un estilo reconocible aunque con ciertas características gráficas que eran fruto de las diversas geografías en las que se desarrolló; y que fue evolucionando con el progreso de la propia máquina. Pero, además, poseyó cierta apertura y flexibilidad ya que permitió que otras prácticas artísticas, disciplinas -o características de éstas- e, incluso, las problemáticas de cada periodo participaran en la investigación, llegando a confundir movimiento artístico con otras prácticas.

Primeros contactos europeos a partir de Estados Unidos.

En Italia, en ese mismo periodo, fue el diseñador Bruno Munari el primero en poder tener acceso a una fotocopidora. En 1961 organizó la primera exposición de *Arte Programmata* en la sala de exposiciones del centro de Olivetti en Milán, que se presentó también en Estados Unidos. Es en uno de esos viajes a este país, cuando conoció la máquina Xerox 914 y comenzó a crear con ella entre 1963 y 1964. Sus primeras obras recibieron el nombre de *Xerografie originali* para destacar su valor como obras originales, pese a ser realizadas con una máquina reproductora. Estas tentativas iniciales se sirvieron de la disponibilidad de la empresa Xerox, como el propio artista milanés Celeste Baraldi afirmaba en 1991: “[...] se ha servido de la disponibilidad de Xerox que es, sin duda, un episodio poco frecuente, ya que incluso hoy en día los fabricantes se muestran insensibles y poco disponibles a su participación directa en experiencias de investigación significativas sobre el medio.” (Baraldi et al. 1991, p.55)²

Munari quiso indagar en las posibilidades instrumentales y de lectura de imágenes, en cómo respondía a materiales y formas diversas, es decir, transgredir la máquina completamente, razonando las bases de algunos de los parámetros creativos básicos del Copy Art con el Media Art. Entre ellos, la máquina como productora de originales; la consideración del artista como experimentador que debía enfrentarse a la máquina y destrozarse las normas para obtener nuevos resultados (Munari 1977, p.4); o la verificación, asimismo, de la importancia que comenzaba a poseer la industria en la creación con las nuevas tecnologías mediante los patrocinios de empresas como Xerox. El propio artista comisarió en 1972 la exposición-edición “*Arte e Xerografia*”, una antología acompañada de una edición fuera de comercio, editada gracias a Rank Xerox, que contenía algunos representantes de la primera generación americana e italiana: Aldo Codoni, Gianni Colombo, Silvio Coppola, James Fallon, Alan Fletcher, Colin Forbes, Mervyn Kurlansky, Esta Nesbitt, Joel Schwartz o Pino Tovaglia. Fue gracias a estas primeras producciones el modo en que otros, como Pierluigi Vannozi o Gianni Castagnoli, conocieron las posibilidades y empezaron a crear.

Tras pasar por Estados Unidos, la fotocopidora alcanzó otros países europeos entrados los años 70. Alemania fue un centro fructífero en cuanto a vanguardias se refiere y no iba a ser menos en relación a las más experimentales y *underground*, como el caso de la fotocopidora. De hecho, hacia 1967, el grupo Fluxus – entre ellos, Wolf Vostell, Christo o Timm Ulrichs-, comenzaba ya a utilizar esta tecnología para algunas de sus reflexiones creativas y discursos. Ulrichs realizó en 1967 *Die Photokopie der Photokopie der Photokopie der Photokopie*, una obra que va a ser un hito para los primeros artistas del movimiento e iniciará un Copy Art alemán ligado a lo conceptual, las experiencias con la performance y el *Aktion*, y a la reflexión sobre la reproducción. Este alemán utilizó el libro de Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, para hacer mediante la técnica de la degeneración, múltiples originales de la reproducción de su portada. Así cuestionaba las ideas pre-establecidas del original y la copia mediante un libro que es un hito sobre esa problemática y mostrando que, ese proceso, tenía como resultado originales. También Jürgen O. Olbrich

² “[...] si è avvalsa di una disponibilità della Xerox che è indubbiamente un episodio raro, poiché ancora oggi le case produttrici si dimostrano insensibili e poco disponibili ad un loro diretto coinvolgimento in esperienze di ricerca espressiva sul mezzo.” (Traducción de la autora)

descubrió esta tecnología en la oficina en la que trabajaba y realizó sus primeros registros de los pañuelos usados que guardaba en el bolsillo; y Klaus Urbons que también la descubrió en su trabajo, la empleó a escondidas.

Aquellos alumnos europeos que estudiaron en el *Generative Systems Department*, creado por Sonia Landy Sheridan en el *Art Institute* de Chicago, volvieron a sus países al terminar sus estudios a mitad de los años 70. Con similares filosofías, darán lugar a sus propias redes de contactos que se extenderán por todo el mundo, teniendo gran influencia en el desarrollo de la xerografía europea. Sin embargo, no todos tuvieron la suerte de encontrar la tecnología a color que ya se poseía en América. Un caso específico es el de Marisa González, pionera por excelencia en la aplicación de las nuevas tecnologías automáticas de la reproducción y la comunicación en la creación artística debido a su relación con el *Generative Systems Department*. Sus trabajos son, en parte, consecuencia de la situación española respecto al comercio de nuevas tecnologías ya que, cuando Marisa volvió de Estados Unidos, donde la 3M Color-in-Color era utilizada, a España ni siquiera había llegado, por lo que la artista se vio “obligada” a manipular el material de la fotocopiadora, emulsionado y sensible a luz, calor y presión, utilizando otras herramientas, como una máquina de *wafers* o una *Soldering iron* para dibujar elementos a línea. Estos trabajos los denominó “Papeles interactivos” ya que podía interactuar con ellos con diversas herramientas. En España sólo unos pocos artistas estaban creando con la fotocopiadora, como el artista y diseñador catalán Pep Duran, dedicado sobre todo al fotocollage y a la producción escenográfica; o el artista Pere Noguera que, en continuación con su trabajo en el campo de la cerámica, del papel, con poéticas pobres y conceptuales, en la ruptura y fragmentación de las imágenes, se aproximó a la fotocopiadora.

Perdida de los derechos de patente. Europa a la cabeza del Copy Art internacional.

A partir de los años 80, Xerox perdió los derechos de patente y otras empresas comenzaron a extender su oferta. Sin embargo, el elevado precio de estas tecnologías hizo que los artistas dependieran del mecenazgo de empresas para su investigación personal, determinando geográficamente el desarrollo de estas prácticas. De hecho, los aspectos anteriores van a tener como consecuencia más exposiciones, actividades, talleres o publicaciones en Europa a partir de finales de los años 70. Rigal, en el catálogo de la 2 Bial de Electrografía y Copy Art de Valencia (1988), aportaba datos al respecto, pues: “De las más de 200 exposiciones colectivas en el mundo durante los últimos 20 años, un 50% se realizó en Europa, frente al 32% en los Estados Unidos y el 18% en el resto.” (Rigal 1988). En Francia, los artistas tuvieron que enfrentarse a problemas diversos a los norteamericanos, como el precio más costoso de la xerografía cromática, el número limitado de máquinas -una veintena de Xerox 6500 y Canon NP Color, la mitad en París a causa de la política de no comercialización por considerar que apenas tenía demanda-; la aplicación de un rígido control frente a quienes desean conocer su funcionamiento, y la no siempre buena acogida en los establecimientos de París, donde no existían talleres como en EE.UU.

En el caso de Italia, esta tecnología había sido considerada la “máquina-símbolo” (Branzaglia 1994)³ de un periodo de la producción visual contemporánea, ya que afirmó la necesidad expresiva de un par de generaciones *underground*. Sobre las enseñanzas y la influencia de Munari, se pueden distinguir cuatro focos principales de acción. Por un lado, en Milán y, a partir de la publicación *Taccuino Apografo* (1981), se formó el grupo Xeros Art con Giuseppe Denti, Celeste Baraldi y Marcello Chiuchiolo, trabajando en el *Centro Stampa Eliorapid* y en el *Centro Color Copy*, gracias a su disponibilidad. Es más, Xeros Art organizaba sus exposiciones a través del patrocinio de esas mismas empresas, que les habían autorizado a trabajar en sus centros. Por otro lado, en Bolonia se formó el grupo PostMachina en 1983, con Mauro Trebbi, Michele Sigurtà y Pierluigi Vannozi, aprovechando la existencia de un centro para utilizar la máquina en esa ciudad. Otro foco importante es el proyecto del grupo multimedia TRAX, una red internacional ideada por Piermario Ciani en 1981, junto a Vittore Baroni y Massimo Giancon, plenamente influenciados por la era *New Wave* y *Post Punk*. Y, por último, en Siena, el artista y teórico Daniele Sasson creó en 1981 el *Centro Culturale Multimedia IL PRISMA*, junto a otros artistas visuales como Bruno Di Blasi, G. Sciarra y M. Zozzi. Como puede analizarse, la estructuración del Copy Art italiano estaba definido por el mercado tecnológico, ya que la elección de una máquina u otra fue determinada por la escasa oferta de tecnología en este país. Como disertaba el artista Giuseppe Denti, “Significativa es la aparición/desaparición de la 3M Color in Color de Ricoh, presentada en el SMAU en Milán y no comercializada.” (Baraldi, Chiuchiolo y Denti 1988)⁴. Las máquinas costosas se encontraban en cinco ciudades italianas, determinado una geografía nórdica del Copy Art.

En España, durante los años 80, las primeras obras del grupo Alcalacanales – José Ramón Alcalá y Fernando Canales- fruto de su naciente acercamiento a la máquina, fueron mostradas al director de la empresa Canon en Valencia, Miguel Comes, cuya compañía – que en 1984 les concedería una beca para el desarrollo artístico- respondió cediéndoles máquinas fotocopiadoras y sustituyéndolas temporalmente por modelos recientes, con el propósito de experimentar y abordar ese periodo con una profundización en el funcionamiento de la máquina. De hecho, Alcalacanales organizaron la 2 Bial Internacional de Electrografía en Valencia (1988), donde la empresa Canon fue vital para el Taller de Electrografía artística, financiado las más sofisticadas tecnologías, y ayudó económicamente con la publicación de dos volúmenes-catálogo de esa bial. Rigal destacaba en uno de los textos que Canon había demostrado no ser sólo una empresa líder en tecnologías, “[...] sino también en la inteligente labor de mecenazgo de la electrografía artística llevada a cabo en Europa.” (Rigal 1988). Pero alrededor de las actividades del Alcalacanales y otros creadores tan

³ “*macchina-simbolo*” (Traducción de la autora)

⁴ “*Significativa è l'apparizione/sparizione della 3M Colore un Colore della Ricoh, presentate allo SMAU di Milano e non ancora commercializzate.*”

importantes como Jesús Pastor, otros artistas pudieron beneficiarse de la generosidad de Canon-Valencia y desarrollar sus actividades en el “espectacular parque tecnológico de sus almacenes” (Alcalá 2014, p. 144), entre ellos Alain Manzano, Rubén Tortosa y el grupo Dequedéque en Valencia; y Paco Rangel o Alvar Buch en Castellón gracias a la influencia de la misma empresa.

Conclusiones.

La práctica artística con la xerografía y, específicamente el movimiento Copy Art que se generó a su alrededor, se desarrolló en lugares diversos, con posibilidades, soluciones y tendencias diferentes pero siempre interrelacionados. Gracias a su flexibilidad, las tendencias artísticas y la heterogeneidad en los discursos de este movimiento, que suponen la memoria de cada geografía, dependieron no sólo del bagaje cultural y artístico del país o la situación política y económica; del interés del propio artista, su intención o discurso artístico, sino del instrumento, es decir, el tipo de máquina seleccionado, más comercializado o permitido en cada país.

FUENTES REFERENCIALES.

ALCALÁ, J.R. 2014. La electrografía artística en el panorama valenciano, 1980-2010 (I). Origen y desarrollo. En: R. DE LA CALLE (coord.). *En torno a los 30 últimos años del arte valenciano contemporáneo (I)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Col.lecció Investigació & Documents #20. Pp. 128-159.

BARALDI, C.; CHIUCHIOLO, M. y DENTI, G. 1988. *Xeros Art*. Bolonia: Galleria del Caminetto.

BRANZAGLIA, C. 1994. Fotocopie italiane. *Photonews. Quaderni del Museo Ken Damy*. s/n

MUNARI, B. 1977. *Xerografie originale. Un esempio di sperimentazione sistematica strumentale*. Bolonia: Zanichelli.

POPPER, F. y BRIOT, M. 1983. *Electra. L'électricité et l'électronique dans l'art au XXe siècle*. París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Catálogo de la exposición con el mismo nombre.

RIGAL, C. 1988. La Bienal de Electrografía. En: AA.VV. *2ª Bienal Internacional de Electrografía y Copy art*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. Oficina Municipal de Publicaciones. s/n

RIGAL, C. 1981. *L'artiste et la photocopie*. París: Galerie Trans-Form.

SCHWARTZ, H. 1996. *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Frónesis Cátedra. Universitat de València.

Fajardo Montaña, Odette.

Alumna de Doctorado en Artes, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes.

Lo íntimo es político y viceversa: un estudio autoetnográfico sobre el performance y la muerte.

The private is politic and viceversa: a autoethnographic study about the performance and the dead.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Arte. Autoetnografía. Capitalismo. Descolonización. Intimo-Político. Muerte. Occidente. Performance. Posmodernidad. Ritual.

KEY WORDS:

Art. Autoethnography. Capitalism. Decolonization. Intimate-Political. Death. West. Performance. Postmodernity. Ritual.

RESUMEN.

La pérdida paulatina de los rituales de muerte en las sociedades occidentales y occidentalizadas en la actualidad, obedece a una alianza colonial-capitalista que prima a nivel mundial y busca la destrucción de las epistemologías locales a la vez que alimenta un modelo civilizatorio. Ante este panorama nos preguntamos por la importancia de la función ritual. Si resulta necesaria la conservación, resignificación o construcción de rituales capaces de satisfacer la necesidad terapéutica de las personas en duelo y si es que estos rituales pueden llegar a ser una manifestación de resistencia ante la voraz globalización.

Basándonos en los estudios sobre performance, analizaremos una serie de performances (culturales y artísticos) realizados entre 2012 y 2018 en torno a una muerte particular: La muerte de mi padre. Dicho análisis explorará distintos puntos de interés dentro de los performances, tales como: El proceso creativo y/o constitutivo, el contexto histórico y cultural en el que se enraízan y manifiestan, la riqueza simbólica y estética que poseen, los alcances espirituales y/o terapéuticos, así como las repercusiones sociales y políticas que tienen.

El presente trabajo partirá de la metodología autoetnográfica que nos ayudará a establecer como punto de partida la mirada propia sumergida en un contexto particular, entendiendo lo íntimo como hecho político y viceversa. Así, delimitaremos nuestra problemática a la vez que entenderemos cada muerte como una vivencia particular que no puede generalizarse, ya que dentro de ella existe toda una complejidad de factores que la sostienen. Todo ello nos llevará a entender a la memoria y la ritualidad como una necesidad personal y como resistencia cultural.

ABSTRACT.

The gradual loss of death rituals in Western and Westernized societies today is due to a colonial-capitalist alliance that prizes worldwide and seeks the destruction of local epistemologies while fueling a model of civilization. In view of this scenario, we ask ourselves about the importance of ritual function. Whether it is necessary to preserve, reframe or construct rituals capable of satisfying the therapeutic need of people in mourning and whether these rituals can become a manifestation of resistance to voracious globalization.

Based on the performance studies, we will analyze a series of performances (cultural and artistic) conducted between 2012 and 2018 on a particular death: The death of my father. This analysis will explore different points of interest within the performances, such as: The creative and / or constitutive process, the historical and cultural context in which they are rooted and manifested, the symbolic and aesthetic wealth they possess, the spiritual and / or therapeutic As well as the social and political repercussions they have.

The present work will start from the autoethnographic methodology that will help us to establish as a starting point the personal view submerged in a particular context, understanding the intimate as a political fact and vice versa. Thus, we delimit our problematic at the same time that we will understand each death as a particular experience that cannot be generalized and that within it exists a whole complexity of factors that support it. All this will lead us to understand memory and ritual as a personal necessity and as cultural resistance.

CONTENIDO.

Introducción.

Podría situar el origen de mi práctica en el terreno del performance en mi experiencia de vida. Sin embargo, no puedo hablar de la realización de un performance artístico como tal hasta una vivencia en concreto, la muerte de mi padre. Este suceso marcó un antes y un después en mi existencia. Aprendí del ejemplo de mi padre a entender la vida y la muerte como realidades inseparables y complementarias, mi producción performativa se ha relacionado directamente con esa filosofía y con el emotivo vaivén de ambas. Así, el performance se convirtió en su momento, en una manera de experimentar en mi cuerpo la experiencia traumática de la muerte y posteriormente se fue convirtiendo simplemente en una forma de vida.

De esta manera, la muerte de mi padre logró sacar de mi interior una potencia creadora que se expresó a través del performance. Durante ese año, realicé varios performances de carácter ritual, expresando mi dolor en actos catárticos, evocando y resignificando el trauma, involucrando a las personas que me rodeaban divulgando mi visión particular sobre la muerte y elaborando un duelo a partir de mis necesidades particulares. Un factor importante que se sumó al dolor propio del duelo fue el hecho de no haber presenciado los actos rituales propios del fallecimiento de un ser querido, ya que al momento de su fallecimiento, mi padre se encontraba en México y yo en España. La distancia se volvió un motivo más de mi producción artística y la falta de rituales de muerte fue sin duda un detonante para elaborar los míos propios. Desde lejos, la muerte se ve distinta. Aunque me he podido percatar a través de las conversaciones con mis familiares de que la sensación de incredulidad es muy parecida, la falta de acompañamiento físico por parte de la familia determina un factor importante en el desarrollo del duelo. Asimismo el hecho de recibir la noticia del fallecimiento de mi padre en un entorno cultural completamente distinto al mío, despertó reflexiones importantes entorno a la manera de afrontar la muerte en lugares distintos.



Ilustración 1. Camino de flores

Tras los performances que realicé en esos momentos, la elaboración del duelo fue distinta, pues me ayudaron enormemente a sentir en mi cuerpo la pérdida. Con esto me refiero a que aunque tenía la conciencia de su muerte, sentía una necesidad no solo de reflexionar o conversar al respecto, sino que sentía además la necesidad de hacer. Mi cuerpo se sentía cargado de energía como una olla a presión. Sentía ganas de moverme y de sudar, de gastar mis fuerzas hasta quedar exhausta, esto marco mucho de la manera de diseñar algunas de las acciones y de liberar esa energía acumulada. Esa energía podría llamarse quizá (rabia, dolor, tristeza, miedo, etc.) pero estas palabras no alcanzan a describir aquella mezcla de emociones que se arremolinaban como olas a punto de desbordarse de mi cuerpo. Sin aquellas acciones que me ayudaron a exhalar ese sentir, no sé por dónde hubiera salido aquello. En este sentido, es una cuestión de salud, evitar que todo aquello se quede dentro y salga de manera negativa en forma de enfermedad.



Ilustración 2. Tú y yo en el río.

Estas acciones contribuyeron a una elaboración de un duelo que es en principio una cuestión íntima y personal, ya que estamos hablando de una persona que necesita sanar el dolor de su pérdida. Sin embargo, el duelo es también una cuestión comunitaria y cultural. Estamos acostumbrados a las mecánicas individualistas que nos dicen que si una persona no se encuentra bien, hay que aislarla y esperar que se recupere pronto. Cuántas veces hemos escuchado la frase “se siente mal, déjala sola”. Asimismo estamos acostumbrados a querer que las personas que nos rodean estén en condiciones óptimas para la vida social, pero sin querer la responsabilidad de apoyarlas en los malos momentos. Simplemente porque si nosotros nos encontramos bien, nos parece incomodo lidiar con el dolor ajeno y con el consuelo del otro. Debemos entender que el bienestar personal depende en gran parte de una labor de acompañamiento y de cohesión social, por lo tanto considero que la recuperación de una persona es al menos en parte un deber social, al fin y al cabo el bienestar social depende del bienestar de todos y todas. Esta reflexión, ha sido quizá el primer acercamiento al entendimiento de que lo individual y lo colectivo son conceptos que van de la mano y que no pueden separarse.



Ilustración 3. Mis soledades

En la medida que las personas participantes de mis performances fungieron como elementos sanadores de mi propio cuerpo, es que mis esfuerzos se volcaron a producir planteamientos mucho más políticos y enfocados a lo social. De ahí en adelante mi producción

de performance tuvo más que ver con diversas críticas a la sociedad contemporánea, partiendo siempre de vivencias personales. Esto es sin duda una elección artística y política, ya que considero que la acción que parte de la propia experiencia es aquella capaz de entender sus complejidades sin pretender evaluar el fenómeno desde lo que nos es ajeno o extraño. En una continua búsqueda de romper esas fronteras impuestas que nos han hecho creer que lo político y lo íntimo son conceptos distantes y que no están relacionados. Así, resulta importante mencionar que es justamente en el plano de la vida cotidiana, de nuestras intimidades, de nuestros sufrimientos y nuestras alegrías donde el poder hegemónico se siente interesado en intervenir.

Tomando en cuenta una definición amplia del performance que incluye aquellos performances culturales que forman parte de nuestro cotidiano, el dramaturgo Keniano Ngũgĩ Wa Thiong'o en su texto "Actuaciones del poder: la política del espacio de performance" declara que el verdadero lugar donde se expresa la vida es en los nacimientos, las bodas, las muertes, las representaciones en festivales celebratorios o en los cantos fúnebres de despedida. Para él, el espacio del performance es un campo magnético lleno de magia, es decir, de un lugar de fuerza y transformación. Esto me parece importante, pues aquellos actos aparentemente íntimos, como podría ser el funeral de un ser querido, son también un reflejo de un todo cultural y un escenario donde se mueven fuerzas conservadoras y transformadoras. Para Thiong'o (2011) ese poder transformador del performance, es el motivo por el que a menudo el Estado y su "máquina represiva" dirige su mirada hacia estas acciones. Por ejemplo, el performance que se genera en el ámbito público, como sucede en las manifestaciones, marchas o desfiles en torno de alguna causa social, resulta siempre un foco de atención para los mecanismos de control del Estado. Mientras que aquellos performances realizados por causas particulares, se procura su reducción al ámbito privado o familiar. Sin embargo, en ambos casos, se mueven elementos culturales, identitarios y por lo tanto políticos. Así, podríamos afirmar que la dedicación de un tiempo al ritual de muerte de un ser querido, da importancia de la memoria y reafirma nuestros rasgos culturales, estas características son en medio del caos de un mundo globalizado, también una postura política.

Una de las lecciones que entendí a través de la muerte de mi padre, es que la manera de vivir refleja nuestra manera de entender la muerte. Así es que los valores que poseemos en nuestras sociedades occidentales, afectan directamente la manera de reaccionar ante la muerte. Debido a que estos valores están basados en gran parte en intereses económicos, la muerte se ha convertido en un negocio más. En el caso de mi padre, como sucede con muchas otras personas, las instituciones dedicadas a la muerte, se encargaron de sacar el mayor beneficio posible en la cuestión económica. La cuestión emocional y la empatía terminan en muchas ocasiones siendo relegadas. Por otro lado, la vida productiva nos exigió a los familiares a dejar de lado el duelo y asistir al trabajo, a la universidad y continuar así con este ritmo acelerado de la vida urbana, pese a que nuestra vida había sido violentamente modificada. Así, el espacio ritual en torno a la muerte es cada vez menos importante, debido a que la vida gira en torno de los intereses capitalistas. La productividad prima sobre el tiempo "sagrado".

Tomando en cuenta lo anterior, este trabajo se ha ido gestando con la convicción de hablar de la muerte en un entorno que se empeña en negarla y hablar del performance entendiéndolo como un concepto abierto e inclusivo. La propuesta es precisamente partir de esas vivencias con la certeza de que el discurso personal-político es transformador para compartir las reflexiones que puedan surgir en el camino. De manera que este proyecto sea un espacio de análisis que desde la experiencia nos muestre un ejemplo de la relación de los performances transculturales con la complejidad de la vida contemporánea.

Desarrollo.

El desarrollo del trabajo está basado en una metodología autoetnográfica con un enfoque performativo propio de la Investigación Basada en Artes, que busca una coherencia ideológica en el desarrollo de todas las etapas de la investigación. El uso de la primera persona se vuelve importante en la visibilización del cuerpo de la investigadora y evidencia la subjetividad de su experiencia a fin de alejarse de pretensiones universalizadoras.

En cuanto al texto, está conformado mediante un proceso de tres etapas, la primera consiste en la realización y transcripción de entrevistas semi-estructuradas a personas que experimentaron los performances. La segunda etapa se trata de la selección por temas, en ella se proponen distintas temáticas elegidas tomando en cuentas los datos recabados en las entrevistas. Para ello se analizan todas las entrevistas y en un nuevo documento de copian sólo aquellos comentarios relacionados directamente con el tema elegido. En la tercera etapa, se genera la narración autoetnográfica de cada tema que combina los testimonios de las diferentes personas involucradas con la redacción personal procurando dar al texto un interés narrativo. Dado que el trabajo es amplio, tomaré en este caso un fragmento de uno de los textos con el fin de ejemplificar el tipo de escritura. El fragmento que se presenta a continuación es acerca de la acción de llevar las cenizas de mi padre a su pueblo.

"Mi mamá y mi hermano me habían encomendado la misión de hablar con mi abuela respecto al destino de las cenizas de mi papá. Ella se había enterado de nuestras intenciones de regarlas por el monte o el río y estaba en total desacuerdo. Mi abuela pensaba que teníamos que enterrarlas en el panteón del pueblo como dice la biblia. Así que no me fue fácil hablar con ella, sabía que para ambas era un tema muy delicado. Yo no quería lastimarla, pero tampoco estaba dispuesta a renunciar a cumplir la voluntad de mi papá. Entonces hablamos y lloramos, ella me dijo que necesitaba un lugar al cual acudir a llevarle flores. No quería sentir que su hijo estaba

“regado” por ahí, además le preocupaba que al no ser enterrado en *campo santo*, su alma encontrara dificultades para llegar al cielo. Yo por mi parte, tenía el único argumento de que mi padre siempre había dejado muy clara su voluntad. Él quería que Daniel, mi mamá y yo lleváramos las cenizas y lo devolviéramos a la naturaleza del pueblo que lo vio nacer. (...) Tras varias conversaciones y mucho pensar concluimos que mi papá era muy complaciente con mi abuela y conmigo. Nos quería tanto, que no le hubiera importado que echáramos sus cenizas a la basura con tal de no vernos sufrir por ello. Entonces se nos ocurrió a mi mamá, mi hermano y a mi dividir las cenizas, la mitad para el monte y la mitad al panteón. Mi abuela en un acto de resignación y cariño aceptó.”

Otra parte importante del desarrollo del trabajo es justamente el análisis de los textos y en ocasiones también de las imágenes, que son generalmente fotografías recogidas del álbum familiar. En relación al texto que acaban de leer, se pueden recoger varias reflexiones. Podríamos hablar por ejemplo, de la relación de los personajes y los motivos socio culturales que los llevan a actuar de determinada manera.

En la autoetnografía performativa, la cualidad del texto es fundamental, de modo que los elementos estéticos dentro de la investigación no se limitan a las imágenes, sino que también están ligados a la escritura misma. El siguiente fragmento es la continuación del anterior y describe una atmosfera especial. La situación que narra da cuenta de un evento muy particular donde se advierte una riqueza cultural e ideológica en la manera de actuar de los personajes.

“Así, llegó la fecha esperada y la familia se fue al pueblo. Ese día nos levantamos muy temprano y mi mamá, mi hermano y yo emprendimos una excursión a un potrero. Íbamos cargando las cenizas a cuestas dentro de una mochila. Era una mañana muy bonita, la bruma se alzaba sobre aquellas colinas descubriendo un paisaje extraordinario. Las vacas pastaban en la lejanía y la hierba estaba verde dejando adivinar el clima cálido y húmedo que prevalece en el pueblo la mayoría del año. Era indiscutiblemente una atmosfera llena de magia. Llegamos a un punto que nos pareció adecuado, lo suficientemente alejado para no ser comido por el pueblo, y lo suficientemente cerca para volver al lugar a pensar en él. Así abrazados dedicamos unas palabras a mi papá, Javier. Entonces regamos las cenizas en la hierba, a cada uno le tocó una parte. De pronto, observamos sorprendidos como las vacas que pastaban en la lejanía se acercaban a nosotros. Nos asustamos un poco, pero después descubrimos que estaban siendo atraídas por la sal, así empezaron a pastar cerca de nosotros comiéndose el pasto aliñado con las cenizas. Entonces yo me sentí un poco desconcertada, -se lo están comiendo, pensé. Pero mi mamá y mi hermano sonreían, los dos pensaron exactamente lo mismo, -como le gustaría esto a tu papá. Que se lo coman las vacas.”



Ilustración 4. Zapotitlán de Méndez, Puebla

Ambos pasajes son tan solo un esbozo del tipo de narrativa que predomina en el trabajo y que participa de la construcción de una autoetnografía performativa. En él se conjugan los análisis de tipo sociológico y artístico con textos cercanos y evocativos. El análisis de todos los performances es en su conjunto un compendio socio-cultural que parte desde una vivencia íntima y que se basa casi en su totalidad en los testimonios de quienes los experimentaron.

Conclusiones.

Empezando por la cuestión metodológica, este proyecto contribuye en la medida de sus posibilidades a la apertura de la investigación académica dentro de los enfoques de la Investigación basada en artes. En ellas se consideran las herramientas artísticas como válidas para la creación de conocimiento e importantes por su poder crítico y transformador. La metodología performativa se inserta en el ámbito de reflexión teórica y metodológica en torno de la relación del observador con lo observado. En el enfoque performativo esta

relación se vuelve tan próxima que es el cuerpo de la investigadora el que construye el conocimiento a partir de sí mismo. De esta manera, Spry (2001) menciona que la noción de *performance* es una forma trasgresora en la reflexión del 'sí mismo', en la medida en que, propone un tipo de narración que habla a partir de uno mismo y no de uno mismo. Se trata de asumir-nos como un cuerpo particular que dota de sentido a lo observado, produciendo así un texto subjetivado, pero que da cuenta de su contexto desde esa particularidad. Esto constituye por fuerza un cambio radical en la figura del investigador, apareciendo así un *sujeto performativo* que no sólo genera acciones, sino que se cuestiona el porqué de estas, observa los acontecimientos más allá de lo estético entrando al plano de lo político y produce conocimiento teórico a partir de la práctica.

En cuanto al contenido del trabajo, considero que el principal aporte es aquel que hace honor al nombre de esta comunicación, y es que lo íntimo es político y viceversa. Este proyecto es subjetivo y no busca ser un modelo para la conformación de performances, ni siquiera para la concepción de la muerte en el panorama contemporáneo. Sino que muestra un contenido humilde y particular, donde las reflexiones que surgen del análisis pueden servir como detonantes de reflexiones propias y encaminadas a resolver síntomas locales.

En este proyecto los y las protagonistas hemos conformado una trama compleja de performances que podrían denominarse transculturales. En ellos, nuestra subjetividad deja entrever algunos rasgos culturales aun arraigados en nuestros cuerpos pero que conviven, se atraen y se repelen con aquellos aspectos que caracterizan a la era de la tecnología y de la globalización. En esta historia contemporánea, la experiencia es importante, pues se parte de ella para la construcción de conocimiento. En ella la muerte occidentalizada no es sólo terriblemente cosificada, vendida y negada, sino que también existe una fuerza llamada performance que la nombra, la visibiliza y reescenifica. Se critica el sistema que genera de la muerte un negocio, pero también se propone a la memoria como elemento fundamental para la resistencia. La muerte se examina también desde la distancia, evidenciando la necesidad del cuerpo en acción para la elaboración de un duelo, evocando la parte emotiva y espiritual tan despreciada por el raciocinio de la época moderna.

En conclusión, este proyecto es complejo en sus ramificaciones pero sencillo en su mensaje y en su lenguaje, apela al componente dialógico de la vida, donde nuestros valores, mitos y performatividades nos arraigan a nuestras raíces a la vez que son herramienta de cambio.

FUENTES REFERENCIALES.

- ARRIOLA, A. (2000) *Ese obstinado sobrevivir: autoetnografía de una mujer guatemalteca*, Guatemala: Ed. del Pensativo.
- BAUMAN, Z. (2007) *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BAUMAN, Z. (2007) *Tiempos líquidos*. Barcelona: Tusquets.
- BENESSAIEH A. (2008) *Transcultural Americas. Amériques Transcultureles*. Canadá: University of Ottawa Press.
- BLANCO, M. (2012) "Autoetnografía: Una forma narrativa de generación de conocimientos" en *Andamios Revista de investigación social* 49-74
- CHASE, S. (2015) "Investigación narrativa, Multiplicidad de enfoques perspectivas y voces." en *Manual de Investigación cualitativa Volumen 4* (págs. 58-112) Barcelona: Gedisa.
- COLOMBRES, A. (2014) *Teoría Transcultural del arte, Hacia un pensamiento visual independiente*, México: CONACULTA.
- CORNAGO, O. (2005) *Resistir en la era de los medios, Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid: Iberoamericana.
- DEL VILLAR, M. (Coordinadora). (2009) *Muerte Azteca-Mexica. Renacer de dioses y hombres*. México: Las artes de México.
- DENZIN, N. (2015) "Haciendo [auto]etnografía políticamente" en *Revista digital del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad Número 14*. Argentina: Astrolabio Nueva Época.
- DIÉGUEZ, I. ALCÁZAR, J. (editoras) (2005) *Performance y teatralidad, Cuadernos de investigación teatral*. México: Conaculta / Inba-Citru.

- ELLINGSON, L. & ELLIS, C. (2008) "Autoethnography as Constructionist Project" en (ed) Holsein, J y Gubrium, J. Handbook of Constructionist Research. New York: The Guilford Press.
- FERREIRO, A. *Una mirada cualitativa desde las artes. Algunos aportes metodológicos y conceptuales de las artes escénicas*. Societarts. Revista de Artes y Humanidades. Facultad de Artes, UABC. No. 4 Vol. II Enero-abril de, 2013.
- FOSTER H., (2001) *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de Siglo*, Madrid: Akal.
- GALEANO, E. (2008) *Espejos*, Madrid: Siglo XXI.
- GHASARIAN, C. *Por los caminos de la etnografía reflexiva. De la etnografía a la antropología reflexiva. Nuevos campos, nuevas prácticas, nuevas apuestas*. Buenos Aires: Ediciones del sol, 2008.
- HERNANDEZ, F. (2008) *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Educatio Siglo XXI, 85-118.
- HUANACUANI, F. (2010) "Paradigma Occidental y Paradigma Indígena Originario." En *América Latina en Movimiento*, No. 452. Quito.
- LÓPEZ T. (2015) "Impulsos del vivir bien para una descolonización de las ciencias: Desde la colonialidad del saber hacia una perspectiva plural e intercultural." En *Estudios de Postgrado en el contexto transnacional y transcultural Innovación y transformación*. La Paz: Instituto Internacional de integración.
- SIEBER C. et al: prólogo de Andreas Gipper. (2015) *Nación y migración: España y Portugal frente a las migraciones contemporáneas*, Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.
- Spry, T. (2001) *Performing Autoethnography: An embodied Methodological Praxis. Qualitative Inquiry*, Volume 7. Number 6, Sage Publications.
- TAYLOR D. (2011) *Estudios Avanzados de performance*, México: Fondo de Cultura Económica.
- WILDE, SCHAMBER (compiladores) (2006) *Simbolismo, ritual y performance*, Buenos Aires: Paradigma indicial.
- YVONNA D. (2015) *Métodos de recolección y análisis de datos*. Barcelona: Gedisa.

Fenoll Pellín, Alberto.

*Profesor de Educación Secundaria; especialidad Dibujo;
Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya.*

La escultura pública en el proceso de remodelación del viejo cauce del río Turia en Valencia, 1974-2014.

The public sculpture in the renovation process of the Turia's old riverbed in Valencia, 1973-2014.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Escultura, urbanismo, Turia, Valencia.

KEY WORDS:

Sculpture, urbanism, Turia, Valencia.

RESUMEN.

El Turia deja una huella indeleble unida a la ciudad de Valencia por la trascendencia que ha tenido en su configuración espacial y en el devenir de su tiempo. Esto se refleja en la transformación sufrida por el cauce del río, que pasa de ser un espacio natural a un jardín urbano, remodelando la imagen de Valencia en un proceso donde interviene con singular aportación la Escultura.

El trabajo de investigación titulado, *La escultura pública en el proceso de remodelación del viejo cauce del río Turia en Valencia, 1973-2014*, hace un inventario y cataloga las esculturas que se encuentran en dicho espacio. El objetivo principal es abordar un estudio de los planes de actuación escultórica durante el ajardinamiento del antiguo cauce del río, así como la gestión de las intervenciones, considerando la obra en su entorno y decurso histórico.

El análisis exhaustivo de las informaciones obtenidas y debidamente contextualizadas, permite construir el relato que hay detrás de cada escultura y que forma parte del acontecer del viejo cauce. Podemos clasificar en tres tipos las actuaciones escultóricas llevadas a cabo: al margen de los planes oficiales, intervenciones bajo proyectos institucionales y las incluidas en diseños de ajardinamiento.

Los resultados obtenidos constatan la inexistencia de un proyecto conjunto del espacio, que acaba con una diseminación de esculturas a lo largo del recorrido, fruto de la ocurrencia y de la falta de planificación. Esto ha propiciado una despreocupación progresiva en el tiempo que perjudica gravemente al estado de las esculturas y su exhibición.

Este estudio pretende, con los resultados obtenidos, valorar la tesitura actual de la escultura en dicho lugar, y que pueda servir para introducir una reflexión sobre el sentido que se pretende conferir en un futuro a la escultura pública en el espacio urbano, y específicamente en la ciudad de Valencia.

ABSTRACT.

The river Turia leaves an indelible mark on the city of Valencia because of the importance that it has had on the spatial shape of the city and on its historical passing of time. This is reflected in the riverbed deep transformation, moving from being a natural space to a big urban garden and reshaping Valencia's image. This is a process in which the Sculpture is involved as a unique contribution.

The research work, named The public sculpture in the renovation process of the Turia's old riverbed in Valencia, 1973-2014 does an inventory and catalogues sculptures which are located in this space. The principal task is tackling a study of the sculptural action plan, adopted in the course of the old riverbed landscaping, as well as the interventions' management, taking into account their environment and their historical development.

The exhaustive analysis of the information collected and contextualized with its historical happening will allow us to build a story of every sculpture which is part of the old riverbed's story. The sculptural action plans carried out can be classified into three types: outside the official plans; sculptural action inside the official plans, and sculptural actions included in landscaping design.

The results obtained confirm that there is no joint space project, and this finishes with a dissemination sculptures along the way. This is not a result of any plan but improvisation that has led it to a progressive lack of concern over time and this damages seriously the state of the sculptures and their exhibition.

The research aims to assess the results obtained from the current circumstance of sculpture in this specific place and it will help us to introduce a reflection about the future sense of the public sculpture in urban areas, particularly in the city of Valencia.

CONTENIDO.

En octubre de 1957, una crecida del río Turia asoló Valencia. Este trágico acontecimiento fue decisivo para desviar definitivamente el curso del río fuera del casco urbano. Finalmente, en 1972 se inauguró el nuevo cauce del río Turia que dejaría libre el viejo lecho fluvial del curso de agua.

El antiguo cauce del Turia es un corredor urbano que atraviesa la ciudad de oeste a este, y en aquellos años era idóneo para solucionar los múltiples problemas urbanísticos que tenía Valencia. Por ello, estos terrenos fueron objeto de varios proyectos que especulaban sobre sus usos y funciones y que entre otros, planearon la construcción de una red de comunicación vial por el interior del cauce. Dicha intención disintió de los deseos de la práctica totalidad de la sociedad valenciana de los años setenta, que bajo la popularizada consigna "*El llit del Túria és nostre i el volem verd*", deseaba la conversión del antiguo cauce en un parque. En estas movilizaciones de carácter popular en las que participaba buena parte de la ciudadanía, en varias ocasiones acababan con plantaciones masivas de árboles en el interior del viejo cauce, mayoritariamente en dos sectores, uno entre los puentes de San José y de Serranos y el otro en los aledaños del puente del Real.

Entre el ambiente optimista de aquellos plantíos, en 1973, un estudiante argentino de arte llamado Silvio Moraira, decide apoyar aquellas acciones populares y solicita al Organismo municipal de Parques y Jardines tallar algunas de las piedras que se encontraban en el desecado cauce. El personal municipal accedió, y Moraira escogió cuatro piedras en las inmediaciones del puente de Serranos con las que elaboró otras tantas esculturas. Estas tallas se convirtieron en la primera intervención escultórica que se realizó en el interior del antiguo cauce desde que el Turia abandonase su lecho natural.



La mujer. Silvio Moraira, 1973.



El viejo. Silvio Moraira, 1973.

Gracias a aquellas movilizaciones sociales, en junio del mismo año, el Ministerio de Obras Públicas anunció que el viejo cauce del río sería finalmente un espacio verde.

Durante los años siguientes, el proceso de remodelación del viejo cauce se vio favorecido por el cambio hacia la democracia que estaba experimentando el país en aquel momento, ante las primeras elecciones municipales democráticas celebradas en España en 1979. La nueva corporación del Ayuntamiento de Valencia se posicionó a favor de transformar el antiguo lecho en zona verde, y lleva a cabo varias acciones para recoger ideas sobre el futuro parque.

En septiembre de 1981, el Consistorio valenciano contrata al Taller de arquitectura de Ricardo Bofill para redactar el Avance del *Plan Especial de Reforma Interior del río Turia*. El anteproyecto se presenta a la ciudadanía en julio de 1982 con una exposición celebrada en la Lonja. Este trabajo tenía un marcado carácter neoclásico y por ello, desde varios sectores profesionales y vecinales entre otros, el proyecto recibe críticas que tuvieron como denominador común el exceso de arquitectura y planificación del jardín. Tras una labor conjunta entre el Ayuntamiento y el Taller de Bofill, a finales de 1984 termina de redactarse el documento definitivo del *Plan Especial de Reforma Interior (PERI) del viejo cauce del Turia*. Según este, el proyecto tendría un plazo de ejecución de diez años, además de un carácter abierto al tratarse de un plan esencialmente flexible. Por esta razón, los diseños de los dieciocho tramos en los que se divide el viejo cauce serían encargados a distintos profesionales valencianos, que aportarían sus ideas de acuerdo a las líneas marcadas por el PERI¹.

En febrero de 1985, el colectivo de arquitectos Vetges Tu i Mediterrània es seleccionado para diseñar el tramo II, comprendido entre el assut de Rovella y el puente de Campanar. El proyecto destaca por el carácter lúdico en el tratamiento del agua y los espacios verdes. Desde el principio se pensó en realizar una intervención artística, y por ello propusieron al artista valenciano Artur Heras colaborar en el proyecto. Se optó por representar un bodegón escultórico que reflejase el entorno urbano en el que se enmarcaba el jardín, al tiempo que contribuyese a mantener la presencia simbólica del curso del agua. Así fue como Heras realiza en 1987 la escultura-fuente *Taulatetombant* instalada junto al puente de Campanar. La obra forma parte de la estrategia del diseño para mejorar la ruda estética del puente, lanzando desde sus más de 10 metros de altura un chorro de agua que se precipita a un estanque situado a los pies del viaducto. El fin es centrar la mirada del visitante sobre la escultura, atenuando así la presencia del puente².



Taulatetombant. Artur Heras, 1987.



La fonteta de la veritat. Artur Heras, 1987

¹ Memoria PERI, pp. 4-7.

² FENOLL PELLÍN, A. *La escultura pública en el proceso de remodelación del viejo cauce del río Turia en Valencia, 1973-2014*. Tesis doctoral UPV. Valencia, 2015.

La colaboración de Heras se completa con el diseño de otra fuente-bebedero inspirada en el personaje de Pinocho. Está resuelta de forma muy simple y su característica nariz se convierte en el caño por donde se bebe.

En la segunda mitad de los años ochenta, el proceso de remodelación del viejo cauce atraviesa graves dificultades de financiación, al tiempo que recibe críticas sobre su gestión, procedentes de diversos sectores profesionales, vecinales y de los grupos de la oposición municipal. Sin embargo, en enero de 1989, la remodelación tomaría un nuevo rumbo tras anunciarse por parte del Ayuntamiento cambios en la gestión del proceso, liquidando definitivamente el proyecto desarrollado por Bofill. Las nuevas actuaciones serían más sencillas, con menos arquitectura y un ajardinamiento más mediterráneo. El objetivo era conseguir un menor coste de realización del parque y un mantenimiento más sostenible.

A finales de 1989, el artista danés Per Kirkeby proyecta un *specific site* de carácter permanente para Valencia, con motivo de la muestra que sobre este, acoge el *Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) Centre del Carme*. La obra de ladrillo se levantaría en el tramo V, frente al recién construido Centre Julio González.



Sin título. Per Kirkeby, 1989.

La prensa se hizo eco de la instalación y anunciaba que sería la primera obra de un futuro parque escultórico ubicado en dicho tramo, donde se recogerían otras piezas de diversos artistas contemporáneos³. Aunque finalmente, dicho proyecto nunca llegó a formalizarse.

Unos años más tarde, dentro de las actividades programadas por Movimiento-Inercia⁴ en mayo de 1996, se llevaría a cabo una nueva intervención escultórica localizada también en el tramo V. Consistió en la realización de un banco tallado en piedra, y la responsable del proyecto fue la artista suiza Claudia Ammann junto al profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UPV Sebastián Miralles. La acción no obtuvo ninguna ayuda institucional, y en ella participaron voluntariamente un grupo de estudiantes belgas y españoles entre otros. La idea tuvo como propósito realizar un trabajo cooperativo donde el arte fuese el catalizador que cristalizara los deseos y los modos de hacer de las personas que intervinieron.

Pasados unos años, en 1999, comenzaría la remodelación de los tramos XIII y XIV, ubicados frente a la *Ciudad de las Artes y las Ciencias (CAC)*, y diseñados por el arquitecto Jacobo Ríos y el ingeniero técnico agrícola Ángel Palomar. Según los autores, la coherencia y unidad del proyecto vienen dadas por la integración de todos los elementos que lo integran, incluyendo la escultura. Esta no debía ser algo meramente decorativo, sino un elemento que dotase de sentido al proyecto.

Los autores del jardín decidieron la temática de las esculturas, que hacen referencia a los contenidos y funciones del edificio de la CAC que está frente a las mismas. Estas se agrupan en tres temas genéricos: las artes escénicas, la pretecnología y la vida marina. Para su realización, los autores del proyecto buscaron a dos artistas valencianos: Lucas Karrvaz y Toni Mari, que hicieron quince obras cada uno, y se colocaron en tres fases durante los años 1999 y 2005.

³ SEGUÍ, J. R. (1992) *La escultura que hizo Per kirkeby en el cauce del río para el IVAM se utiliza como basurero*. Artículo publicado el 7 de noviembre de 1992 en el *Levante*, p 68.

⁴ Movimiento-Inercia fue un intercambio artístico organizado por el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la UPV junto a otras instituciones europeas. El evento estuvo enmarcado dentro del programa Kaleidoscopio de la Comunidad Europea.



***El fuego.* Lucas Karrvaz, 1999/2005.**



***La pensadora.* Toni Marí, 1999/2005.**

Paralelamente a esta intervención escultórica, la *Conselleria de Cultura* junto con la empresa gestora de la *Ciudad de las Artes y las Ciencias*, crea en 1998, el *Comité Parque Escultórico del Umbracle*. Este organismo tuvo como objetivo, integrar un proyecto escultórico en dicho complejo, y seleccionar a los artistas que elaborarían las esculturas que albergaría el jardín del *Umbracle*. Los elegidos fueron Ramón de Soto, Joan Cardells, Miquel Navarro, Francesc Abad, Nacho Criado y Yoko Ono. Cada artista tendría una obra que se dispusieron a lo largo del jardín durante la segunda mitad del 2000. Las piezas comparten los principios del arte conceptual, y su estética está en consonancia con las arquitecturas vanguardistas del complejo en el que se encuentran. Posteriormente, se añadió otra escultura en bronce que representa el busto de una mujer alada, de la que se desconoce su autoría y fecha de adquisición.



***Acceso.* Ramón de Soto, 2000.**



***Sin título.* Joan Cardells, 2000.**



***Ex It.* Yoko Ono, 2000.**



***Paisatge.* Francesc Abad, 2000.**

Fenoll Pellín, Alberto

La escultura pública en el proceso de remodelación del viejo cauce del río Turia en Valencia, 1974-2014

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5741>



La cristalización de la sequía.
Nacho Criado, 2000.



Motoret. Miquel Navarro, 2000.



Busto mujer alada.
Artista desconocido, Sin fecha.

Entre los años 2002 y 2003, se remodela el tramo VII, ubicado frente al museo San Pio V. Su diseño estaría pensado para acoger en un futuro, un museo de esculturas al aire libre. Este proyecto artístico se conocería con el nombre de *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia*, y las primeras esculturas instaladas en este tramo son fruto de dos convenios, que supusieron dos nuevas intervenciones escultóricas en el viejo cauce. En el primer acuerdo, estuvieron implicados el Ayuntamiento de Valencia y la *Conselleria de Cultura* a través de la Dirección general del Libro y Bibliotecas. Este último envía en 2004 un escrito al Consistorio argumentando que, ante la remodelación que se va a llevar a cabo en la explanada del Monasterio de San Miguel de los Reyes, necesitan trasladar algunas de las esculturas que allí se encuentran. Dichas esculturas fueron realizadas por sus autores específicamente para dicho lugar con el libro y la lectura como tema común. Una de estas obras es *El lugar de la memoria* de Natividad Navalón, que se cede al Ayuntamiento para que fuese instalada en febrero de 2007 en el tramo VII, sirviendo de arranque al proyecto del *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia*⁵.



El lugar de la memoria.
Natividad Navalón, 2003.

⁵ Expediente 02001/2004/110 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural sección Monumentos del Ayuntamiento de Valencia.

Paralelamente a estos hechos, se gesta el segundo convenio entre el IVAM y el Ayuntamiento de Valencia para la cesión de dos esculturas de Gerardo Rueda al mismo proyecto escultórico. Las obras en cuestión fueron *Rosario* y *Cubo*, que se exhibieron en una retrospectiva del artista organizada por el IVAM en 2006, y en febrero de 2007, se trasladan desde la explanada del IVAM al tramo VII, coincidiendo con la instalación de la escultura de Navalón⁶.



Cubo. Gerardo Rueda, 2006.



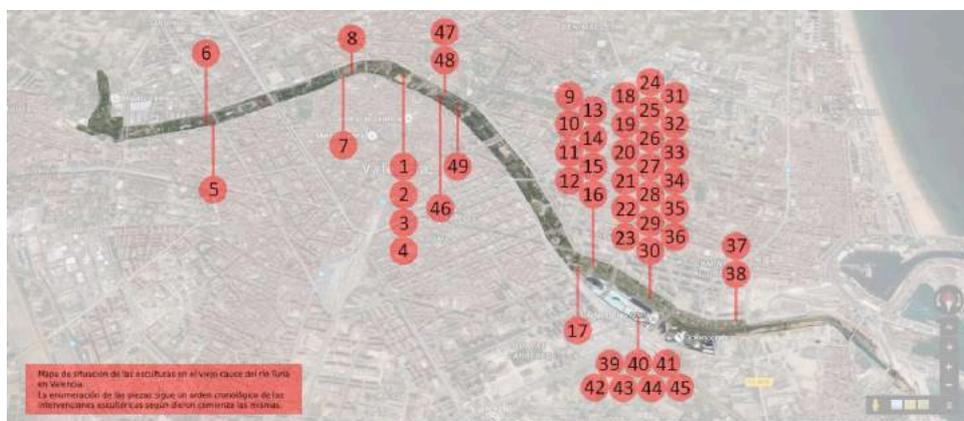
Rosario. Gerardo Rueda, 2006.

Tras la colocación de las obras de Rueda y Navalón, en mayo de 2008, se procedió a la instalación de una nueva pieza en el mismo tramo. La obra es un monumento que tiene como título *El principio del fin del cáncer de cuello de útero* y sus autoras son Alba Odeh y Patxa Ibarz. La adquisición de la escultura fue el resultado de la elección de Valencia como ganadora de un concurso que tenía como objetivo elegir la ciudad que acogería dicho monumento en uno de sus parques⁷.



**El principio del fin del cáncer de cuello de útero.
A. Odeh y P. Ibarz, 2008.**

La colocación de este monumento es la novena y última actuación en el viejo cauce del río Turia llevada a cabo entre los años 1973 y 2014, con un total de 49 esculturas de carácter permanente realizadas por 17 artistas nacionales e internacionales.



⁶ Expediente 02001/2006/530 del Servicio de Patrimonio histórico y Cultural sección Monumentos del Ayuntamiento de Valencia.

⁷ Expediente 02401/2008/468 del Servicio de Sanidad del Ayuntamiento de Valencia.

1. *El viejo*, 1973. Silvio Moraira. Tramo VI.
2. *La cara*, 1973. Silvio Moraira. Tramo VI.
3. *La mujer*, 1973. Silvio Moraira. Tramo VI.
4. *La tortuga*, 1973. Silvio Moraira. Tramo VI.
5. *Toulatetombant*, 1987. Artur Heras. Tramo II.
6. *La fonteta de la veritat*, 1987. Artur Heras. Tramo II.
7. *Sin título*, 1989. Per Kirkeby. Tramo V.
8. *Banco*, 1996. Claudia Ammann. Tramo V.
9. *El director zurdo*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
10. *Rosa I*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
11. *Rosa II* (con insecto), 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
12. *Piano, piano*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIII.
13. *Soprano*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIII.
14. *Tenor*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIII.
15. *Flautista*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIII.
16. *Equilibrio / Danzarin*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIII.
17. *Neptuno*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
18. *El fuego*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
19. *El pastor*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
20. *Aliados*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
21. *La siesta*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
22. *El espartapájaros*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
23. *La siega*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
24. *El llanto*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
25. *Las inclemencias*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
26. *La caza*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
27. *La escritura*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
28. *El pescador*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
29. *La pesadora*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
30. *Toro*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
31. *El forjador*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
32. *La danza*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
33. *Fiamencos*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
34. *Andante*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
35. *La cantarera*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
36. *Azada*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
37. *Banco de peces I*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIII.
38. *Banco de peces II*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIII.
39. *Acceso*, 2000. Ramón de Soto. Umbracle.
40. *Paisatge*, 2000. Francesc Abad. Umbracle.
41. *Sin título*, 2000. Joan Cardells. Umbracle.
42. *Ex It*, 2000. Yoko Ono. Umbracle.
43. *La cristalización de la sequía*, 2000. Nacho Criado. Umbracle.
44. *Motoret*, 2000. Miquel Navarro. Umbracle.
45. *Busto de mujer alada*, sin año. Autor desconocido. Umbracle.
46. *El lugar de la memoria*, 2003. Natividad Navalón. Tramo VII.
47. *Cuba*, 1970 (2006). Gerardo Rueda. Tramo VII.
48. *Rosario*, 1992 (2006). Gerardo Rueda. Tramo VII.
49. *El principio del fin del cáncer de cuello de útero*, 2008. Alba Odeh y Patxa Ibarz. Tramo VII.

Las intervenciones escultóricas aquí descritas, son el resultado de una serie de conductas y propósitos de distinta índole, que revelan diferentes formas de proceder y entender el espacio en el que se encuentran, a través del arte como instrumento o pretexto. Además, habría que sumar también otros factores como el contexto social y político del momento en que se dieron estos hechos.

El relato sobre las intervenciones escultóricas del viejo cauce del Turia nos descubre unos modos de proceder, que podemos agrupar en tres tipos: las actuaciones al margen de los proyectos oficiales; los planes y proyectos institucionales, y los proyectos de jardinería que han contado en su diseño con la escultura.

Del primer grupo surgen las esculturas de Silvio Moraira y Claudia Ammann. Ambas intervenciones se llevan a cabo fuera de todos los protocolos institucionales y con una notable circunspección. En el caso de Moraira existe un cierto paralelismo entre el propósito del escultor y las manifestaciones espontáneas en torno a la polémica sobre la especulación del viejo cauce. Estas estuvieron abiertas a todo aquél que quisiese sumarse al sentir popular, que al calor de los acontecimientos, aquel estudiante quiso, mediante una acción artística, contribuir de forma voluntaria y discreta a la consumación del deseo de aquellas personas. Asimismo, la obra de Ammann es también fruto de la ilusión y el altruismo. Este banco yace como un elemento anónimo que, con su aspecto inacabado, parece sugerir acerca de su significación, sobre lo que es o podría haber sido. Es una pieza que por el mismo sigilo que desprende su presencia, pasa casi desapercibida en el entorno.

Al segundo grupo pertenecen las intervenciones gestadas desde las diferentes instituciones públicas con las que se instalan las esculturas de Kirkeby, Rueda, Navalón y el monumento de Alba Odeh y Patxa Ibarz, además de las piezas que acoge el Parque Escultórico del *Umbracle*. A pesar de ser proyectos ambiciosos inicialmente, las obras nunca se exhibieron como tal, y su estado de conservación en muchas de ellas es más que precario. Aquí cabe señalar el caso de la construcción de Kirkeby, que se erigió como la primera gran escultura de un espacio con ciertas aspiraciones, y su destino ha sido caer en el más absoluto de los olvidos institucionales, que ha devenido en un estado lamentablemente ruinoso de la obra. Llama también la atención la obra de Yoko Ono instalada en el *Umbracle*, y que actualmente pasa completamente desapercibida entre el mobiliario del bar de copas en el que se ha convertido parte de este paseo ajardinado.



Imagen que presentaba la obra de Kirkeby en 2014.



Entorno en el que se encuentra actualmente la obra de Kirkeby, donde diversos elementos han invadido el espacio de la pieza dificultando su observación.



Estado en el que se encuentra en 2014 la escultura *Ex It* de Yoko Ono en el interior del recinto del bar de copas *L'Umbracle*, donde los dos féretros se ven rodeados de mobiliario perteneciente a la terraza.

En el tercer y último caso, se encuentran los proyectos de remodelación del viejo cauce, que han contado con la escultura como parte integrante en sus diseños. Aquí se incluyen las fuentes de Artur Heras y las obras de los escultores Lucas Karrvaz y Toni Marí. Sin embargo, el nivel de implicación del artista en cada uno de los proyectos, así como el grado de integración de las esculturas en el entorno no ha sido el mismo. En el caso de las obras de Heras, se trata de un trabajo cooperativo que busca la convergencia de conocimientos, aportados entre los autores del proyecto de ajardinamiento y el artista. Sin embargo, en la intervención escultórica de los tramos XIII y XIV, la diversa temática de las esculturas – la ópera, la pretecnología y el mundo marino –, poco tiene que ver con la idea de recuperar la memoria del río. Bajo el tratamiento naturista en el diseño del parque, la función de las esculturas es la de correlacionar dos ambientes, el jardín donde se ubican y el complejo arquitectónico de la *Ciudad de las Artes y las Ciencias*, que son en concepto antagónicos. Además, la participación de los escultores en dicho proyecto, se ciñe en dar respuesta a las voluntades y necesidades creadas de antemano por los autores del diseño.

Tras estos hechos se deduce, que las intervenciones escultóricas llevadas a cabo en el viejo cauce del Turia durante el proceso de remodelación, son consecuencia de acciones circunstanciales que han puesto de manifiesto la ausencia de un plan de acción gestionado de manera reflexiva. Intervenir en el espacio urbano, entraña una complejidad ante la diversidad de actores y formas de entenderlo y ocuparlo, y por ello, las distintas intervenciones llevadas a cabo en este espacio durante los cuarenta años de remodelación han traído como resultado un amalgama de esculturas que oscilan de lo relevante al anonimato. Además, el interés inicial que despertaron las intervenciones escultóricas ha dado paso con el tiempo, a una decadencia que afecta a la conservación y exhibición de las obras. Quizás, llegado el momento, habría que detenerse y abrir un debate reflexivo sobre lo que se ha hecho y el sentido que se pretende conferir en un futuro a la escultura pública en el espacio urbano, y específicamente en la ciudad de Valencia.

FUENTES REFERENCIALES.

Expediente 194/89 del Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Valencia. Asunto: *Autorización al IVAM para la instalación con carácter definitivo de una escultura en el tramo IV del Jardín del Turia*. Año 1989.

Expediente 02001/2006/530 del Servicio de Patrimonio histórico y Cultural sección Monumentos del Ayuntamiento de Valencia. Asunto: *Acuerdo de colaboración entre Ayuntamiento y el IVAM sobre la cesión en depósito de dos esculturas de Gerardo Rueda para su ubicación en el cauce del río frente al Museo San Pio V*. Año 2006.

Expediente 02001/2004/110 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural sección Monumentos del Ayuntamiento de Valencia. Asunto: *Convenio entre la Generalitat valenciana y el Ayuntamiento de Valencia para la cesión temporal de las esculturas “Homenaje del libro” y “El lugar de la memoria”*. Año 2004.

Expediente 02401/2008/468 del Servicio de Sanidad del Ayuntamiento de Valencia. Asunto: *Invitación a participar en el concurso para selección de emplazamiento a monumento referido al cáncer de útero*. Año 2008.

FENOLL PELLÍN, A. *La escultura pública en el proceso de remodelación del viejo cauce del río Turia en Valencia, 1973-2014*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València. Valencia, 2015.

SEGUÍ, J. R. (1992) *La escultura que hizo Per kirkeby en el cauce del río para el IVAM se utiliza como basurero*. Artículo publicado el 7 de noviembre de 1992 en el *Levante*, p 68.

Fernández Vázquez, María.

Profesora Asociada, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura.

Estrategias de destrucción en un cuerpo a cuerpo con la imagen.

Deconstructive strategies face to face with the image.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Performance, metodologías artísticas, imagen, acción, memoria.

KEY WORDS:

Performance, art methodologies, image, action, memory.

RESUMEN.

Destruir para construir es una manera de enfrentarse a la imagen artística a través de la acción en un cuerpo a cuerpo. De este modo se van a tratar diferentes estrategias de afrontar la construcción de la imagen desde su propia destrucción. Cada vez que un gesto atraviesa el campo de batalla de la imagen hace que lo anterior desaparezca y en su desaparición se rehace una nueva imagen.

Las imágenes contienen la memoria de lo que en ellas y por ellas a pasado y a través de la mirada se puede reconstruir la destrucción. A través de la acción en el presente se construye una verdad que inmediatamente desaparece, en ella el artista, el espectador, la manipulación de lo material y el tiempo son cómplices.

Se entiende la relación entre la destrucción y la construcción como bucle infinito, como acontecimiento dependiente del gesto del artista. Este vínculo se va a analizar desde la experiencia propia de algunas obras realizadas como *Deshacer el tiempo*, *Líneas de des-división*, *Il round: animal carbón*, o *Habitar la derrota*. En todas ellas la obra es un acontecimiento que deja una huella, la transformación de la materia significa la construcción de su memoria como consecuencia de su destrucción.

Es la conclusión también del análisis algunos de los procesos de otros artistas, en particular: el ritual de iniciación de Bruce Nauman que parte del vacío; el proceso de Situación-Condición-Producción de Mathew Barney, y la reconstrucción de la memoria en el objeto dañado de Nieves Correa.

Tres maneras de abordar metodologías de destrucción para la construcción de la obra.

La acción, el dibujo, la instalación, o la situación, la condición, la producción, son también el deseo, el sacrificio y el resultado. Procesos por los que las imágenes retienen sus pasado en un eterno presente.

ABSTRACT.

To destroy in order to build is a way to face the artistic image through the hand-to-hand action. Thus, I will deal with different strategies to confront the construction of the image from its own destruction. Every time a gesture crosses the image's battlefield, everything previous to that moment disappears and in its own disappearance, a new image is rebuilt.

Images contain the memories of what has passed in and through them and, through the way we look at them, one can rebuild the destruction. A truth that immediately disappears is built through the action in the present. In that truth the artist, the spectator, the manipulation of the material and time become accomplices.

One can understand the relationship between destruction and construction as an infinite loop, as an event dependent upon the artist's gesture. This bond will be analyzed through my own experience in some works performed such as Undoing Time (*Deshacer el tiempo*), De-divisional Lines (*Líneas de des-división*), Il round: col animal (*Il round: animal carbón*), or To Inhabit the defeat (*Habitar la derrota*). In all of them, the performance is the event that leaves a trace, the transformation of the matter signifies the construction of its memory as a consequence of its destruction.

It is also the conclusion of some of other artists' processes, specifically found in: Bruce Nauman's rite of passage which draws from emptiness as a concept, Matthew Barney's process of Situation-Condition-Production, and Nieves Correa's reconstruction of memory in the damaged object.

Three different ways to deal with methodologies of destruction in the process of the work's construction.

The action, drawing, installation, or the situation, condition, production, is also the desire, sacrifice and the result. All of them processes through which the images contain their pasts in an eternal present.

CONTENIDO.

Introducción.

Destruir para construir, hacer para deshacer, un cuerpo a cuerpo en el que la imagen es el proceso y el fin. Caminos de ida y vuelta, encuentros con uno mismo, enfrentamientos en bucle que ponen el cuerpo en el centro de la acción, que nos convierten en sujeto y objeto de esa imagen. Recorridos y acciones que se encuentran en la estrategia de la destrucción, en las metodologías de construir una imagen a partir de la ruptura, de la fragmentación, de los deshechos, del vaciar, del deshacer.

Los espacios de creación y configuración de la obra son un campo de batalla en el que el gesto del artista se enfrenta en un cuerpo a cuerpo con la imagen, un bucle infinito de ruptura con el vacío a través de la presencia. Esa presencia es la del propio gesto o la de su rastro, la del objeto o la del desecho, la del sujeto o la de la ausencia, es lo que ocupa un espacio durante un tiempo. A través de algunos ejemplos de la propia experiencia en el desarrollo de las obras *Deshacer el tiempo*, *Líneas de des-división*, *Il round: animal carbón*, y *Habitar la derrota*, se propone la destrucción como herramienta de construcción de la imagen. En un acto de demolición y ruptura se genera la transformación necesaria para dar lugar a la obra, una obra que es durante un tiempo, y una imagen que retiene lo que ha sido.

Habitar la derrota (María Vallina, 2012) y *Il round: animal carbón* (María Vallina, 2013).

Encuentro con uno mismo como el ritual de iniciación de Bruce Nauman.



II round: animal carbón, María Vallina, 2013.

Desde el vacío se abre el abismo de un recorrido limitado y marcado por el espacio. Un vacío que es invadido repetitivamente por el tránsito del caminar y por la aparición del objeto que va a ser destruido. Así dan comienzo las obras *Habitar la derrota* y *II round: animal carbón*. Caminar, colocar, destruir, caminar, colocar, destruir, son la base de una partitura que se repite cíclicamente para llenar un espacio en el que del vacío surge, mediante un transitar constante, el lleno. Poner un ladrillo sobre otro o romper piedras de carbón, son gestos sencillos que cualquiera puede realizar, desear o padecer.

Bruce Nauman (Indiana, EEUU, 1941) es un artista de gran importancia que empieza a desarrollar su trabajo en un contexto en el que florecen las propuestas artísticas postminimalistas, el arte conceptual, la performance y happening. Sus obras, que formalmente son tanto objetos como instalaciones, videos o performances, las podemos identificar con un fuerte carácter procesual. En ellas se manifiesta sobre todo la inestabilidad de la experiencia perceptiva, lo que obliga a la participación activa del espectador aunque éste no quiera, pues empuja obsesivamente las cosas hacia un punto impredecible, relativiza la unidad, la unicidad y la determinación, ya sea sobre el plano formal o sobre el plano semántico. La inestabilidad que genera en el espectador es una de las características más importantes de la obra de este artista que juega y reflexiona sobre el propio rol del artista y de la imagen en el contexto artístico.

Las instalaciones sonoras "Get out of my mind, get out of this room" ("Sal de mi mente, sal de esta habitación") o "You may not want to be here" ("Quizás no quieras estar aquí") son directamente la exigencia y la sugerencia de abandonar el propio espacio expositivo. El espectador debe reflexionar sobre su propia acción en la obra, reaccionar y decidir, irse o quedarse para seguir escuchando el reproche, afrontar sus propios deseos a través de una orden directa que cuestiona su presencia.

Además en estas dos obras el artista se apodera de su propio espacio a través de la obra, pues aunque él mismo no esté presente físicamente, se sitúa, se posiciona en la apropiación del espacio de la pieza, donde el sonido envuelve al espectador que ha invadido un espacio ya ocupado por el artista.

Esta presencia ausente es constante y crucial en su trabajo. Nauman trabaja desde su propia cotidianeidad, de la que el espectador se puede apoderar a través de la identificación en ese gesto cotidiano, casi banal, que es igual para todos. Lo hace extraordinario precisamente por conseguir esa empatía con la audiencia, con el receptor, que se puede identificar en él. Es extraordinario porque lo transforma en lenguaje entre él mismo y el espectador, porque con este lenguaje cuestiona la propia estética, porque ese lenguaje se transforma en gesto e imagen.

Bruce Nauman se inició desde la ausencia, en el vacío. Su ritual de iniciación consistió en vaciar el estudio, en deshacerse de los restos y la memoria que permanecía en cada rastro de lo que antes que él ocupase su espacio de trabajo. Debía eliminar todo para recomenzar a partir de una línea dibujada en el suelo y así rodearse de nuevas acciones. Gestos sencillos, fáciles, que cualquiera puede realizar, cotidianos: caminar por el perímetro de un cuadrado marcado en el suelo, caminar despacio sobre un ángulo, o rebotar contra la esquina de una habitación; combinados con una imagen también sencilla, y sobre todo en la que cualquiera podría reconocerse. La neutralidad de Nauman al realizar estas acciones y videos, amplifica la identificación del sujeto-objeto de la performance con cualquier espectador.

Con ese objetivo de unificar el yo del artista al de todos, muchas veces suprime de sus imágenes el rostro o la cabeza, pues es ésta la que más nos identifica individualmente, así que sin rostro nos encontramos ante un individuo anónimo, el anonimato que sugiere la posibilidad de ser cualquiera.

Cualquiera puede ser también quien habita la derrota en mi performance realizada en 2012 en Gijón. Con la pretensión de aburrir unas veces y de poner en peligro otras, la obra se puede convertir en un ataque poco piadoso. Si "el significado de la obra es lo que nos hace" nos dice Nauman, *Habitar la derrota* nos hizo reconocer un lugar de aburrimiento y de encuentro con uno mismo. Un espacio para llenar el vacío desde su continua destrucción y reconstrucción.



***Habitar la derrota*, María Vallina, 2012.**

El leve sonido del recorrido se instalaba en lo más predecible de la repetición para romperse con el estruendo del derrumbe de un muro cuyos chasquidos saltan desparramados para irrumpir en el deseo de acabar con la monotonía pero dando lugar a la peligrosidad de los escombros.

Esos escombros son sujeto y objeto, sobre ellos recae la acción de cualquiera y de ninguno.

Líneas de des-división (María Vallina, 2015)

Huella y materia en relación al proceso de Situación-Condición-Producción de Mathew Barney

La obra *Líneas de des-división* tuvo lugar dentro del marco del festival de AccionMAD15. En ella se plantea la línea, la frontera, la división del espacio como objeto de la destrucción, de la eliminación de su propio límite. Se construyen divisiones en el espacio para fragmentarlo y posteriormente se aniquila esa fragmentación, se desdibujan las líneas, desaparecen los límites internos se des-dividen las fronteras.



***Líneas de des-división* (María Vallina, 2015)**

Lo orgánico y lo necesario para la vida se expone como un deseo: el pan, la tierra, la sangre, la leche, la carne, el ladrillo. Necesidades que son destruidas a través de la dificultad: maniatada, arrodillada, desde el filo mínimo de un alfiler, empapada, pisada, martilleada.

Al final todo es confuso, la huella de la materia destruida ya no es limpia, ni ordenada, ni dibuja un límite. La memoria de lo que ha pasado es el caos, es la destrucción del deseo o el deseo de destrucción de el límite de ese deseo.

En las primeras obras de Barney (San Francisco, EEUU, 1967) se reconoce el uso de un lenguaje fraccionado y objetual en sus instalaciones, que son la consecuencia directa de una acción. Mathew Barney con sus "Drawing Restraint", una serie de obras que da comienzo en 1987 y continúa hasta hoy, mantiene una constante metodológica por la que traza un recorrido que nace en la Acción, pasa por el Dibujo y concluye en la Instalación.

Los proyectos que pertenecen a este conjunto de obras, tienen la particularidad de someter al cuerpo a una situación extraordinaria que limita y condiciona su propia acción de crear. Son una lucha entre la disciplina y la falta de control sobre la energía propia, entre el esfuerzo y el límite físico que parte del sometimiento de los músculos a una resistencia.

Matthew Barney en esta serie de obras trata de controlar, condicionar, limitar el cuerpo, su propio cuerpo, durante el proceso de creación, durante el desarrollo de la obra. De esa manera ésta limitación y posterior liberación repercuten y condicionan directamente las conclusiones, la obra, la imagen.

Los elementos que introduce en estas performances funcionan como obstáculos, actúan por sí mismos en una acción que recae directamente sobre el artista, y que provocan la propia imposibilidad libre de movimiento, de acción de gesto o de creación. Cuerdas, arneses, pasarelas, tarimas, barandillas, son los objetos responsables de lo que es ese espacio. Barney va a poder hacer, o no hacer, pues son también ellos los que limitarán su movilidad.

Establece una relación consecutiva de eterno retorno que comienza en la acción pasa por el dibujo y deriva en la instalación. Se plantea con una serie de normas que incluyen la propuesta de no realizar o modificar nada sin que algo imposibilite al propio cuerpo a llevarlo a cabo, siempre algo debe impedir o condicionar la creación y ese algo debe ser físico. Introduce así la limitación física en el dibujo, que le lleva a un juego conceptual que atraviesa todo el proyecto.

Con "Drawing Restraint" Matthew Barney, plantea todo un proceso de creación, que incluso podría ser reproducible, siempre como proceso, pero no como resultado. Y aunque él mismo sea contrario a que se convierta en una técnica, pues dejaría de funcionar de la manera en la que conceptualmente se plantea, sí podemos identificar un marco de actuación que se repite.

La relación establecida por el artista en la obra entre la ACCIÓN, el DIBUJO, y la INSTALACIÓN, es como plantear una SITUACIÓN, una CONDICIÓN, y una PRODUCCIÓN.

La situación consiste en introducir un "Restraint". El sujeto, actor, artista, performer, se expone a un obstáculo que lo condiciona, dificulta o impide su movilidad y libertad.

La Condición es el proceso de adaptación a esa dificultad, durante éste proceso tiene lugar los gestos, nace el dibujo, el enfrentamiento con la dificultad deja un resto, una señal de la propia dificultad, en la pared, en el techo o en el suelo. En esta Condición aparecen los diferentes modos en los que se presenta y afronta esa resistencia, o cuáles son las reacciones físicas inmediatas en ese "restraint". Esa restricción limita las acciones del sujeto y surgen los efectos que esas limitaciones pueden tener de forma inmediata en el artista como claustrofobia, ansiedad, pánico, violencia,... Durante esa lucha con la dificultad se va generando ese dibujo.

La producción, el último paso, el resultado del "restraint", es lo que deviene en Instalación. La adaptación a la dificultad ha producido un nuevo gesto, una nueva imagen.

Esas tres fases, esos tres momentos y ejes de la obra se corresponden también a tres estados, que son cruciales además en toda la obra de Mathew Barney. La acción, el dibujo, la instalación, o la situación, la condición, la producción, son también el Deseo, el Sacrificio, y el Resultado.

El deseo es el origen, el nacimiento, el punto de partida para hacer algo, para provocar algo. En la acción es imprescindible si no hay arranque, no hay inicio. El sacrificio, es la disciplina, el esfuerzo físico y mental, la repetición, el proceso para llegar a una meta. Y el resultado, que es la obra en sí misma, lo creado, lo que ha surgido de aquel deseo, y a su vez, una nueva identidad que alimenta también el deseo. Por eso se vuelve al principio, por eso se retoman las acciones, los dibujos y las instalaciones.

Cada producción se convierte necesariamente en una nueva situación, irrepetible y verdadera, que conlleva una nueva conclusión igualmente irrepetible. Cada vez es un nuevo punto de partida y un nuevo resultado, se crea una especie de espiral infinita en el propio proceso que por su propia imposibilidad no pasa nunca por el mismo sitio, no repite el gesto y cada producción es y nace de una nueva realidad. Esa realidad son las instalaciones, que al final no son más que la puesta en escena de un ritual.

Mi *Líneas de des-división* abre ese proceso a un ritual compartido, el deseo, el sacrificio y el resultado se construyen en el espacio compartido con el público presente. El dibujo y la instalación se confunden, y al final solo quedan los restos fragmentados como consecuencia de cada condición, de cada castigo.



***Líneas de des-división* (María Vallina, 2015)**

Situación-deseo: bolsas de papel, frágiles y neutrales que contienen la condición y el sacrificio

Condición-sacrificio: una bolsa de sangre y alfileres de cabeza blanca; una bolsa de tierra y una cuchilla, leche y una bayeta, pan y una cuerda, ladrillos y un martillo, carne y unos zapatos de tacón.

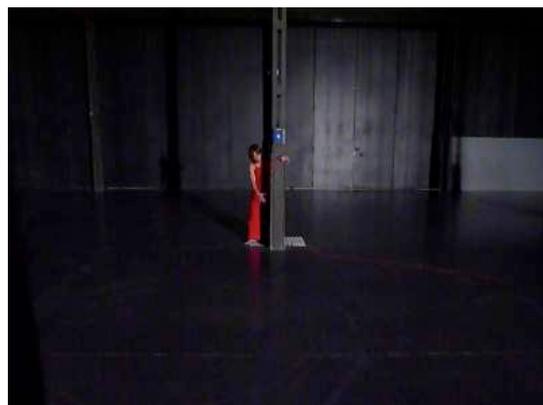
Producción-resultado: un proceso visible que lleva del orden al caos a través de la destrucción. El objetivo es fragmentar el límite, las líneas del deseo que nos encierra. Un ritual de sacrificio de la belleza. Un resultado de escombros, una producción para tirar a la basura.

Deshacer el tiempo (María Vallina, 2016)

Segundas oportunidades y la reconstrucción de la memoria en el objeto dañado de Nieves Correa.

Transformar el tiempo mediante un gesto de destrucción. Deshacer un vestido puntada a puntada es poner en evidencia el tiempo en el que se había tejido. *Deshacer el tiempo* teje ese tiempo en el espacio, entre las columnas de la Nave 16 del Matadero de Madrid y entre la gente que ocupaba ese espacio durante AccionMAD16.

El vestido se deshace, deja un rastro una huella tramada que teje de nuevo el espacio, se rehace en torno a un nuevo cuerpo y durante un nuevo tiempo. Desnuda al sujeto para vestir el objeto. El cuerpo desnudo desaparece mientras que el espacio queda tejido, enmarañado, vestido, y pasa a formar parte del deseo. Quien se ha quedado en el borde del hilo quiere entrar a formar parte del cuerpo ausente, quiere vestirse con el espacio, quiere transitar el laberinto del creado paso a paso desde la destrucción del primer vestido.



***Deshacer el tiempo* (María Vallina, 2016)**

Un vestido es algo que todos usamos y un desnudo es con que todos convivimos. El acto de hacer público lo privado nos violenta, pero en ello nos identificamos porque todos vestimos un desnudo.

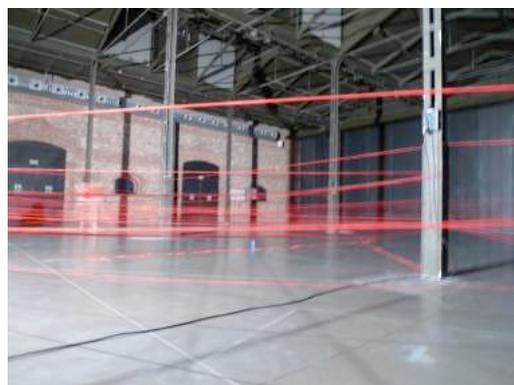
Las *Microviolencias de lo cotidiano* de Nieves Correa (Madrid, 1960) establecen un juego de identificación con el otro precisamente en la cercanía y cotidianeidad de los objetos. Un alfiler, el a la vez cotidiano y violento, es la belleza y el dolor condensados en pocos milímetros de metal afilado con una elegante cabeza.

Nieves Correa construye toda su obra desde su propia autobiografía a través de las pequeñas violencias que con las que convivimos desde lo más honesto del miedo, de las preocupaciones y de lo cotidiano, por eso una vez más su verdad y su gesto hacen que nos identifiquemos y nos reconozcamos, el uso de lo cotidiano de los objetos que cualquiera usa o posee nos conduce a la identificación con el otro.

A través de ellos no narra la violencia, sino que la ejerce en actos tan violentos como calmados y cotidianos. Ejercer esa violencia sobre un papel, un vaso, un plato, una carta, un traje, una barra de labios es atacar la vida. Un enfrentamiento con uno mismo desde los pequeños fragmentos que nos rodean a diario. Todos tenemos esos objetos y los usamos a diario.

Romper vasos con la mano o dejar caer platos son acciones que numerosas veces han formado parte de las performances de Nieves Correa. Un ejercicio de violencia que a veces se ha convertido en autocastigo. El objeto despedazado ha de ser reconstruido, pero nunca vuelve a ser el mismo. Algunos trozos se pierden, en la reconstrucción se reconocen los huecos vacíos de los fragmentos perdidos, y cada grieta, cada línea de unión entre varios pedazos hacen evidente la huella de la violencia antes ejercida.

Volver a reconstruir el objeto hace aún más evidente la huella de la destrucción. El nuevo objeto lo convierte en sujeto. Hay una nueva oportunidad, en la memoria de su destrucción se abre un nuevo presente una nueva vida que ya no va a ser lo que era, pero que se reconstruye de nuevo y que se reinicia cada vez.



***Deshacer el tiempo* (María Vallina, 2016)**

Conclusiones.

Hay muchas maneras de abordar metodologías de destrucción para la construcción de la obra, de establecer relaciones entre el tiempo y el espacio, de identificarnos desde lo cotidiano y hacer cómplices a quienes hacen, a quienes miran y a quienes desean hacer.

La imagen es un campo de batalla en el que la destrucción es la creación, en la imagen de rota y fragmentada permanece la memoria de una violencia ejercida y de una posibilidad de construcción o de nueva destrucción que la mantiene en un eterno presente.

En *Habitar la derrota* la reconstrucción es la salvación de la ruina; en *Il round: animal carbón* la transformación del espacio se dibuja desde la destrucción; en *Líneas de des-división* se desvanecen luchando contra la imposibilidad de mantenerlas estables, mientras que el espacio tejido de *Deshacer el tiempo* se rehace en la posibilidad de una nueva construcción o destrucción.

Un bucle que siempre se reinicia, pues de cada pedazo surge una nueva posibilidad. Cualquiera puede caminar en el perímetro de un cuadrado, o romper un plato o una piedra de carbón. Cualquiera puede poner un ladrillo sobre otro, o desear comer un trozo de pan, aunque se interpongan dificultades al deseo. Las imposibilidades construyen y destruyen los fragmentos de vida que se conservan en la memoria.

La memoria del objeto dañado, presente continuo del recuerdo, del deseo, de la acción y de su ejecución. Convivimos con la destrucción en un presente que se reconstruye constantemente, cómplices de la manipulación del material y su destrucción, deshacemos el tiempo.

FUENTES REFERENCIALES.

BARNEY, M. 2009. *Mitologie Contemporanee*. Torino: Fondazione Merz.

(n.d.) *Drawing Restraint* [Consulta 23 Marzo 2017]. Disponible en <http://www.drawingrestraint.net>

CORREA, N. 2007. *Nieves Correa en Pedagogía de la Performance: Programa de cursos y talleres*. Ed. Valentín Torrens. Diputación de Huesca

(n.d.) *Nieves Correa* [Consulta 23 Marzo 2017]. Disponible en <http://www.nievescorrea.org/index.htm>

FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, M. 2015a. El cuerpo en el desarrollo de la obra de arte; la acción en la creación de la imagen en la obra; el ciclo acción-dibujo-instalación de Matthew Barney en *Encuentros en el límite entre el arte y el teatro: la instalación como espacio dramático*. Tesis Doctoral. Madrid: UCM [Consulta 23 Marzo 2017]. Disponible en <http://eprints.ucm.es/32955/>

2015b. Nauman: de lo cotidiano a lo extraordinario en *Encuentros en el límite entre el arte y el teatro: la instalación como espacio dramático*. Tesis Doctoral. Madrid: UCM [Consulta 23 Marzo 2017]. Disponible en <http://eprints.ucm.es/32955/>

2015c. Líneas de des-división en S. MARTÍ MARÍ (ed.) *Artistaas: Violencias, afectos, diálogos + creaciones*. Teruel: Fondo Social Europeo, Gobierno de Aragón, Universidad de Zaragoza.

NAUMAN, B. 1994. *Bruce Nauman*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

2003. *Please pay attention please, Bruce Nauman's words, writings and interviews*. editora Janet Kraynak, Cambridge, Massachusetts: MIT press.

2004. *Theatres of Experience*. Catálogo, comisariado por Sussan Cross, Nueva York: Guggenheim Museum Publications

Flores Avalos, Martha Isabel.

Martí, Sandra Amelia.

Profesoras investigadoras de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco México, Área de Procesos Creativos y Comunicación en el Arte y el Diseño. Departamento de Síntesis Creativa, División de Ciencias y Artes para el Diseño.

La dialéctica en la urbe y la producción en el arte y el diseño. Perspectiva y prospectiva.

The dialectic between the city and the production in the art and the design. Perspective and prospective.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Espacio urbano, dialéctica, arte, diseño.

KEY WORDS:

Urban Space, dialectics, art, design.

RESUMEN.

Presentamos el estado del arte del proyecto "La dialéctica entre la urbe y la producción en el arte y el diseño. Perspectiva y prospectiva", que se plantea como un espacio de investigación sobre el ambiente urbano y los procesos creativos en el ámbito de la producción de obras de arte y de diseño. Entiéndase éste como el espacio y el tiempo de la ciudad en el que interactuamos y generamos reflexiones en torno a esta convivencia. Surge el interés en investigar a los productos pero también a los sujetos, los procesos poniendo énfasis en la propia interacción en este ámbito de muchas gamas. Visualizamos a la ciudad como un elemento vivo en permanente movimiento, de ahí a la idea de la dialéctica que gira en torno a la urbe y a la manifestación artística y del diseño.

Las autoras hemos participado en diversas actividades conjuntando intereses académicos y profesionales; compartimos el gusto por el estudio de los fenómenos culturales en el espacio urbano y sus manifestaciones. Producimos obra tanto de diseño como artística en distintos medios pero también nos interesa mucho el trabajo de reflexión en torno a nuestros procesos y de otros autores. De 2008 a 2010 participamos activamente en el Seminario doctoral de Estudios Urbanos en la Universidad Autónoma Metropolitana en la Unidad Azcapotzalco, "La ciudad de la Imagen". A partir de esa experiencia hemos elaborado mucho trabajo conjunto: ponencias y ensayos para diversas revistas y foros de temas afines, vinculación con la docencia y la obra artística. Sandra Martí ha desarrollado la figura de "Besadora de ciudades", en el performance principalmente. Martha Flores ha desarrollado la figura del "Flâneur por la ciudad", en obra gráfica. En este foro deseamos enfatizar el trabajo de producción artística y la reflexión del proceso creativo.

ABSTRACT.

We present the state of the art of the project "The dialectic between the city and the production in the art and the design Perspective and prospective", that arises as a space of investigation on the urban environment and the creative processes in the field of the production of works of art and of design. Understand this as the space and time of the city in which we interact and generate reflections around this coexistence. The interest in investigating the products but also the subjects, the processes emphasizing the own interaction in this area of many ranges. We visualize the city as a living element in permanent movement, from there to the idea of the dialectic that revolves around the city and the artistic and design manifestation. The

authors have participated in various activities combining academic and professional interests; we share a taste for the study of cultural phenomena in the urban space and its manifestations. We produce works of both design and art in different media but we are also very interested in the work of reflection on our processes and other authors. From 2008 to 2010 we actively participated in the PhD Seminar on Urban Studies at the Metropolitan Autonomous University in the Azcapotzalco Unit, "The city of the Image". Based on this experience, we have done a lot of joint work: presentations and essays for various journals and forums on related subjects, links with teaching and artistic work. Sandra Martí has developed the figure of "Kisser of cities", in the performance mainly. Martha Flores has developed the figure of "Flâneur by the city", in graphic work. In this forum we want to emphasize the work of artistic production and the reflection of the creative process.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

En 2007 nos conocimos en la Universidad Autónoma Metropolitana como docentes. En 2008 empezamos a trabajar en el Seminario "La ciudad de la Imagen" en UAM-Azcapotzalco como trabajo de posgrado. A partir de 2012 empezamos un viaje de investigación compartida dentro de la figura de profesoras-investigadoras. Veníamos del campo de las artes plásticas y del diseño gráfico. Hemos trabajado nuestras vidas artísticas profesionales en paralelo. Y el interés continuo por la investigación artística en el espacio urbano nos une.

Investigar es perseguir el proceso del conocimiento. Y consideramos el proceso del conocimiento y la investigación, como traducción o construcción intersubjetiva entre quien investiga y lo investigado, un proceso de interpretación y re-interpretación, donde quien observa influye en lo observado y viceversa. Nuestras coordinadas espacio-temporales nos guían en el presente avance, el cual se organiza como mosaico de diversos productos de trabajo: ensayos, presentaciones, obra gráfica presentada en exposiciones; que van amalgamando el corpus de esta investigación colectiva. Se pretende que con estos avances podamos organizar un espacio de reflexión que incluye varias manifestaciones resultado de observar e interpretar la ciudad y ubicar el nodo dialéctico de las diversas relaciones que se van conformando y descubriendo. Las líneas de investigación que nos atraen giran en torno a: ciudad y cuerpo, género, trayectos, espacio público, arte, espacio íntimo, espacio virtual, diseños y cultura.

A continuación presentamos algunas de las premisas de la producción artística en el contexto de la investigación que realizamos, entendiendo las múltiples relaciones dialécticas entre la urbe y la producción en el diseño y en el arte desde una perspectiva fenomenológica:

Premisa 1. Motivador del proceso creativo: La ciudad está pensada para desarticular el nomadismo. Pero el individuo se enfrenta a otro nomadismo en la ciudad para identificar lo que ha creado. Todo esta dado para ser sedentario. Se pone en tela de juicio el confort. La supuesta comodidad se pierde por que se presenta la sensación de hastío. El arte nos da una opción para reinventarnos.

Premisa 2. Energía en estado de torrente. Punto en común. Emoción promueve la energía. Emoción al encontrarnos con el factor sorpresa. Muchas de las actividades, aún planeadas, pueden generar detalles inesperados. La sorpresa es un excelente motivador, motor que permite que las cosas sucedan. Aún con guión no hay nada certero hasta que sucede. Parte del plan o del no plan.

Premisa 3. De la dislocación a la colocación: Otro giro en la investigación de procesos creativos. De la descripción de los hechos al proceso creativo: motivadores, causas, sensaciones en el transcurso de ese hacer. Del caos al orden o del orden al caos, y continuamente. Este es el proceso creativo. Este es el proceso dialéctico, resiliente y reparador que construye para destruir y de la destrucción se crea.

DESARROLLO.

Sandra Martí.

Besadora de Ciudades¹ es un proyecto que incorpora la dimensión espacial y afectiva compartiendo a la corporalidad desde su materialización a partir de una ruptura de rutina. Esto supone asumir que el cuerpo existe por afuera de las prácticas que lo hacen posible de alguna manera determinada. Es una óptica de corte performativo porque se recupera el cuerpo en estado afectivo fuera del conjunto de marcos normativos que suponen disciplinamientos, y también puede entenderse como un conjunto de emplazamientos espaciales, producidos por estas prácticas corporales.

¹ Besar la ciudad es un proyecto compartido con la artista María José Gorozo, creado en CDMX, en el año 2011. Por momentos se incorpora a la reflexión feminista al proponer otros procesos y modos de recorridos del cuerpo femenino por la ciudad.

Es este un proyecto basado en la acción de caminar, sentir y recorrer espacios, arrojando pequeñas huellas referenciales (besos) en sitios tan disímolos como gráficas de la calle, lugares y objetos del mobiliario urbano, que despierten algún interés en particular, o bien paseos que tengan vida propia y que se materializan en creación de imágenes-besos que captan las emociones suscitadas por los distintos ambientes. En este ejercicio existen tres constantes de desarrollo: el beso, la ciudad y la acción de recorrer la ciudad.

Por ello, en comunión con el concepto de *recorridos afectivos*, desde hace años he realizado el presente proyecto en algunos espacios de ciudades mexicanas, lo mismo en la CDMX (Coyoacán, la Roma, Centro Histórico, Iztapalapa), que en Durango, Tijuana, Aguas Calientes, Mérida, Puebla... o bien en otras ciudades como La Habana (Cuba), Mendoza (Argentina) y Santiago (Chile). Las ciudades recorridas, entonces, se convierten en trama de mi historia personal. Soy la catalizadora de cómo recreo y siento distintos micro-espacios y, por momentos, ellos son mi entorno, receptáculo de propios intereses para ejercitar un aprendizaje "artístico-creativo" que conduce a descubrir y re-construir afectivamente cada lugar.

En ésta investigación propongo que mi cuerpo sienta en estado afectivo. Cada ciudad presenta una serie de códigos muy distintos a la hora que un cuerpo-mujer la recorre; entonces propongo la vivencia del entorno urbano a través de una experiencia artística; es decir, como un encuentro estético, donde se establezca una relación de intercambio recíproco entre la ciudad y el vivir: vivir el espacio urbano como proceso creativo, entendiendo al espacio en continua interacción física y psicológica. Así percibo el espacio, la arquitectura, las modulaciones de la luz, los sonidos de la urbe, ingresando a un estado de alerta atemporal creando performativamente mi recorrido.



Aca observamos imágenes archivo del proyecto (**México: 1 Coyoacán, 2-3 Iztapalapa, 4 Tijuana**) el cual es una práctica poética donde el estar y hacer del cuerpo, puede ser comprendido como un ejercicio de libertad ciudadana. Deviene entonces una búsqueda de emociones desconcertantes mediante la desorientación del paseo. Como paseante percibo a través del sentido visual, el olfativo y el táctil consumado en la cercanía íntima que se establece al besar los espacios como pedazos de un cuerpo-ciudad. Mis ojos y mi boca tocan las tersuras y rugosidades, las superficies accidentadas y los colores de los muros, las texturas del tiempo, los aromas y estados matéricos. Por ello es una vivencia íntima, subjetiva, exclusiva e individual, ya que al besar las superficies de los muros siento que juego, a la vez que permito afloran miedos, seguridades, atrevimientos y sensaciones táctiles.

El beso se logra y se plasma por medio de considerar a mis propios labios como una plantilla: labios pintados con *rouge* para plasmar pequeñas huellas de besos en las superficies. Considero este dibujo personal como expresión de afecto, rito, interrelación y amor para con los espacios y mi persona. Mis labios, a modo de foco sensitivo, colaboran en sumar información e identificación con el entorno. Por lo tanto, el lugar seleccionado queda *intervenido* con un beso rojo o de otros colores, o conjuntos de besos, o besos que intervienen gráficas o dibujos ya existentes, inclusive algunos plasmados por otros artistas urbanos, sin desdeñar (sino más bien sumando) formas, texturas o trazas propias de la arquitectura o el mobiliario urbano.

Ese (este) estar aquí "besando espacios" es el relato de la experiencia que contribuye a la significación de los lugares de mi memoria trascendiendo las propias normatividades del/mi cuerpo. Es fuente de sentido de mi presente urbano, como cuerpo articulado, actuante, expresivo. Soy receptora y a la vez productora de espacio. Entonces me percibo como generadora de memoria (alegría, dolor, sentimiento, límite, humor) y también dispositivo de sentimiento, experiencia y narración.

Martha Flores.

El "*Flâneur* por la ciudad", en obra gráfica. Hablo en primera persona. A partir de la observación de la ciudad, mi primera aproximación sensible ha surgido del interés por la etnografía urbana como una herramienta para la captura de sensaciones. Lanzarte a la calle y ser el observador que captura las sensaciones que se presentan. Voy recabando información, capto imágenes de todo tipo: visuales, táctiles, sabóricas, audibles; entonces mi memoria adquiere una importancia especial: lo que no puedo capturar lo almaceno en mi base de datos sensible. Los datos pueden ser los apuntes tanto descriptivos como bocetarios, o palabras clave para no olvidar una idea, los recuerdos por supuesto, las fotografías, los sonidos ya sea atrapados o recordados. La idea de la traza en una ruta sensible. Posteriormente trato de identificar los hallazgos que han llamado más mi atención. A partir de ahí empiezo a hacer la selección.

Organizo y jerarquizo, armo categorías. Generalmente ya existe un tema previo que ayuda a que la búsqueda sea selectiva. O bien dependo de un lugar en específico y trato de sacar la esencia de dicha experiencia. Muchas veces los materiales son suficientes, pero otras es necesario apelar a la memoria como parte del ejercicio creativo. Siempre es un proceso interpretativo que requiere de todos los recursos posibles. Los trayectos de toda índole se convierten en la materia prima por excelencia: pueden ser trayectos locales que se reproducen diariamente lo cual va generando la traza de lo cotidiano, o bien pueden ser trayectos de visitas a lugares nuevos que en una primera y única aproximación dan cuenta de una experiencia original. A mí me interesan los microtrayectos, las trazas mínimas, las pequeñas experiencias que pueden o no ser acumulativas. Me interesan las primeras experiencias. Y de ahí a la producción.



Ilustración 1 y 2. Ejemplos de registros, traza de la ciudad de Celaya y postal sonora escrita en el pueblo de Amatlán.

Vivo en la Ciudad de México, una de las mega urbes más complejas del mundo. Tal vez no la más sobrepoblada pero posiblemente ya la más contaminada. Aunque todavía por las mañanas puedo escuchar los cantos de los pájaros y ver el sol y las buganvillas. En esta ciudad casi siempre hay una obra en construcción. Hacer deshacer quizás reftificar lo que no salió bien, quizás acostumbrándonos a vivir en el "casi acabo" o en el "mientras tanto", o "en vez de...". Siempre viviendo las temporalidades, siempre con una ilusión de que algún día por fin van a terminar los hoyos en las calles. A continuación presento un ejemplo de un microtrayecto de una hora aproximadamente por el modo del "flâneur en automóvil": es un trayecto que realizo aproximadamente dos veces al mes. Empieza en la zona sur de la ciudad de México y termina en el Poniente, a través de una vía muy importante a la que llamamos el "Anillo Periférico"². Y es una vía rápida que efectivamente da vueltas a la periferia de la Ciudad de México y zona conurbada. Lo que yo hago es un trayecto medio en comparación con todo el recorrido que se puede hacer en esta gran vía. Según datos tiene una longitud total de 58.83 kms. Observo, si puedo tomo fotos, luego, al llegar a mi lugar de trabajo doy cuenta mediante un dibujo la sensación del trayecto, y luego lo comparo con lo que indica el google maps, y para mi sorpresa doy cuenta de que la traza algo se parece a lo que indica la tecnología, pero nunca nada se compara con la traza de sensaciones. En otra etapa retomo fotografías del trayecto y elaboro imágenes.

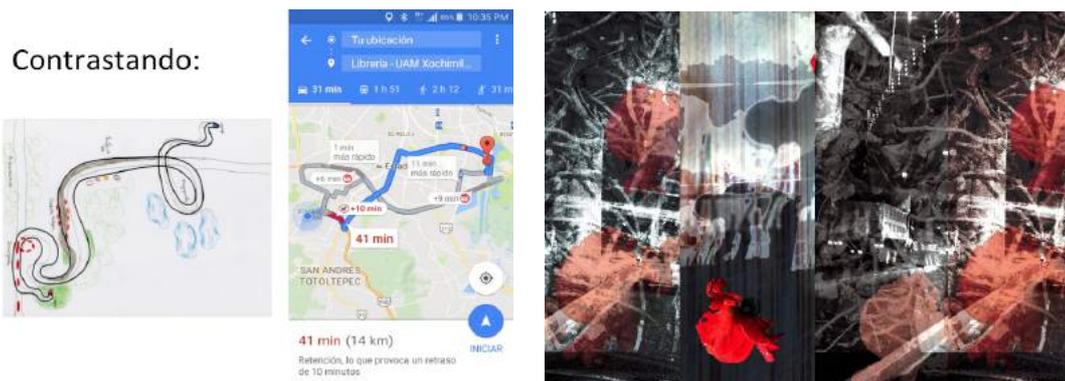


Ilustración 3 y 4 Recorridos de la memoria y contraste con googlemaps e intervención gráfica "Megalópolis 2016"³.

² "Cuando se habla de un tránsito urbano de largo recorrido que otorga amplia conectividad a la ciudad, se está considerando a vialidades que tienen una función principal en la distribución de dicho tránsito, como el Anillo Periférico y el Circuito Interior, también definidas como vías anular." Del texto "Vialidades, las venas de la ciudad", de SETRAVI (Secretaría de transportes y vialidad) del 27 de Julio de 2009. Autor descononido. http://web.archive.org/web/20090727075031/http://www.setravi.df.gob.mx/reportajes/r_vialidades.html. Revisado el 10 de Marzo de 2017.

³ Obra gráfica realizada en el contexto del colectivo de trabajo gráfico "Sin-tesiS".

CONCLUSIÓN.

Se ha pretendido reflexionar sobre una manera alternativa de reconocer y registrar ciertos espacios de la ciudad, y para ello ha sido necesario hacer uso de metodologías y técnicas de investigación nacidas en diferentes disciplinas ensambladas creativa y flexiblemente con otras, en lo que bien puede denominarse un "pluralismo metodológico". No obstante la metodología del *flanear*, es la preferida, ya que es una actitud vital, abierta y sin prejuicio; es una actividad dialógica *flâneur*-lugar, en la cual existe una interrelación que permite un reconocimiento mutuo, un permitirse y compartirse. Es una disposición especial que ocurre en el momento en el que el *flâneur* puede activarse, lo cual refiere a una especie de vivencia experimental entre el sujeto (caminante, conductor o besante) y el objeto (ciudad, zona urbana, espacio público, periferia).

Agreguemos igualmente que, a pesar de que suele existir una hegemonía de la visión en cuanto a la percepción de la ciudad, cada paseo es una experiencia significativa multisensorial. Y en específico en estos proyectos preponderan las sensaciones ideadas, haciendo que la experiencia urbana sea emancipadora, rebelde, apasionante e intensa. Por ello, la percepción de nuestra ciudad interior, es posteriormente una percepción artística. La ciudad, por tanto, se convierte en un fondo que actúa como soporte de las actividades suspendidas entre las certezas y la incertidumbre, la fe y la duda, la confianza y la locura. La ciudad paseada, observada, besada o recorrida es para re-inventar y recrear el concepto del *flâneur*. Es, por tanto, de este modo como vivimos, investigamos y decodificamos la posible atmósfera anímica de la urbe, tendiendo a reflexionarla amorosa, espontánea, sorprendidas y lúdicamente.

Éstas formas de explorar el paseo o el recorrido como práctica estética, nos permite bosquejar una dimensión cognitiva, buscando o detectando los signos y huellas invisibles que se dejan encontrar y descifrar. Tras ambas perspectivas autorales, pensamos que el arte y el diseño colaboran a pensar la ciudad en prospectiva. Ya que pretendemos vaticinar, cómo es que podríamos mejorar las condiciones del ámbito urbano, proponiendo proyectos y metodologías como manera de escucharnos y escuchar al otro.

FUENTES REFERENCIALES.

Calvino Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 1994.

Cruces Francisco, "Performances urbanas", en Miguel Ángel Aguilar Díaz *et al.* (coords.), *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica*, Barcelona, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009.

Miguel Ángel Aguilar y Paula Soto Villagrán, *Cuerpos, espacios y emociones: aproximaciones desde las ciencias sociales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Porrúa, 2013.

McDowel Linda, *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*, Madrid, Cátedra, 2000.

Fuentes Mata, Irma.

Investigadora, Universidad Autónoma de Querétaro.

Parga Parga, Pablo.

Investigador, Universidad Autónoma de Querétaro.

Investigación, formación y creación en la Red de Investicreación Artística. México-España.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Investicreación, Formación Artística, Redes de producción académica.

KEY WORDS:

Reserch and creation, Artístic Education, Academic Production networks.

RESUMEN.

El trabajo describe el origen, desarrollo, alcances y producciones e la Red de Investicreación Artística, su para contribuir a generar líneas de conocimiento sobre la investigación y la creación artística. Así como el vínculo académico entre universidades de México y España. Se presentan algunos trabajos producidos por la red y se explica como el usos de herramientas de tecnología digital, permite mantener los vínculos y generar producción artística y visual .

ABSTRACT.

The paper describes the origin, developent, reaches and productionsthe networkof artistic research, itsto contribute to generating lines of knowledge on reserch an artistic creation and the academic link between universities in México and Spain. Some Works produced by the network are presented and it is explaind as the uses of digital technology, its allows to mantain the links and generate artistic and visual production.

CONTENIDO.

Introducción.

La Red InvestiCreación Artística está integrada por profesores, creadores e investigadores de arte, que en el caso de los mexicanos, surgimos de las aulas de las diferentes opciones de formación artística del Instituto Nacional de Bellas Artes y actualmente coincidimos en la discusión de la problemática de investigar el arte desde la creación, la formación o la interpretación y por otro lado, las metodologías de investigación y formación artística. Integramos esta red organizados en cuerpos académicos y grupos de investigación de varias instituciones como la Universidad Autónoma de Querétaro, la Universidad Autónoma de Zacatecas y el Instituto Nacional de Bellas Artes en México y la Universidad de Burgos en España.

Con esta Red buscamos continuar la discusión iniciada desde hace 20 años en los Seminarios de Metodología de Investigación de las Artes (1997 INBA/ CNA) en los centros nacionales de investigación y escuelas de arte en el Cenidiap. Visto a la distancia y dada la actual multiplicidad de opciones de formación que surgen en las diversas universidades e instituciones de nivel superior en México, así como la exigencia de que los profesores destinen un tiempo a la investigación, la reflexión sobre cómo hacer investigación del arte se va haciendo cada vez más necesaria.

Por un lado, sostenemos que el camino que iniciamos desde los primeros seminarios talleres permanentes de investigación (1997) en la reflexión de esta problemática continua y mantiene su vigencia por las exigencias personales de continuar con la labor creativa y

docente fundamentada en la investigación, y por otro, da identidad a una práctica de investigación que aunque tiene diferentes visiones y perspectivas permite al profesor de educación artística superior realizar su práctica cotidiana.

Así, en la Red Investicreación Artística, iniciamos en 2012 el Seminario Taller Permanente de Investigación y Creación Artística, como un espacio de construcción del saber específico para el arte.

Desarrollo.

Investigar el arte obedece por un lado, a la necesidad de obtener y producir conocimiento sobre el campo artístico que se ha construido por tradiciones, esfuerzos sistemáticos y tenacidad de quienes desarrollan la investigación profesionalmente y, por otro lado, debido a las dinámicas institucionales o universitarias, que exigen cada vez más que los profesores sistematicen su práctica, realicen investigación y profundicen en el campo de su especialidad.

En otro tiempo, la reflexión sobre las experiencias de creación, educación e investigación artísticas las gestionamos en el Centro Nacional de las Artes de la ciudad de México, se favorecieron los espacios de formación profesional de los artistas dedicados a la docencia o a la investigación; lo cual nos permitió realizar diplomados y seminarios sobre teorías, enfoques y prácticas de la educación artística. En aquel momento nos preguntábamos sobre nuestra práctica cotidiana como docentes, artistas e investigadores del arte, entre las preguntas que surgieron desde entonces y que hoy se replantean están:

¿Porqué el artista tiene que investigar?, ¿porqué el artista tiene que crear? ¿cómo se requiere investigar para interpretar?, ¿porqué los profesores de arte tienen que documentar sus metodologías de enseñanza?, ¿porqué es necesario el conocimiento pedagógico para el proceso de la creación artística? ¿cómo se forman los artistas en cada disciplina?, ¿qué diferencias existen en cada disciplina artística para aprenderla y mantenerla?, ¿cuáles son los límites metodológicos de los saberes científicos frente a las humanidades?, ¿cuáles son los vínculos entre los conocimientos científicos, humanísticos y artísticos?. Éstas y muchas otras son las preguntas que nos asaltan en la reflexión del quehacer al que hemos dedicado más de veinte años y ahora tenemos el espacio para compartirlo, debatirlo y confrontarlo con otros compañeros que se van incorporando a la discusión colectiva, puesto que son el motivo de las preocupaciones compartidas por un grupo de artistas, profesores e investigadores reunidos en la Red InvestiCreación Artística.

Estamos convencidos de que nos enfrentamos a un amplio terreno por recorrer, ya que los campos disciplinares están cada vez más divididos y las fronteras son más implacables, tan es así, que desde la última década se busca encontrar puntos de confluencia desde la multidisciplinariedad, la transdisciplinariedad y la interdisciplina.

Fuimos actores y testigos de estas discusiones en el campo de la educación artística en nuestro país al interior de los espacios académicos de investigación del arte, pero reconocemos que aún existe una separación entre quienes avalan o legitiman los campos de conocimiento, o quienes los evalúan, ante quienes producen conocimiento sobre el campo artístico en específico.

La discusión sigue vigente, los que nos desarrollamos en el campo del arte hemos establecido un proceso de constante revisión y reconocimiento hacia las otras disciplinas, sin embargo, en el sentido inverso no ha sido muy alentador. Son pocos los compañeros de las ciencias duras, o incluso de las ciencias naturales, que han intentado vincularse o considerar el arte como un producto del conocimiento humano digno de ser investigado.

Algunas de las metodologías de investigación educativa nos han apoyado a la reflexión, la investigación cualitativa se ha desarrollado, en especial la investigación en el aula ya que como sostiene Litwin:

“Son los docentes quienes poseen una experiencia práctica, fruto de su tarea cotidiana, que abre incertidumbres y perplejidades, la fuente de interrogantes es privilegiada en tanto se entrama en los problemas prácticos de la enseñanza y no en los intersticios que dejan las teorías” (Litwin, 2008)

Investigación desde la propia práctica.

El desarrollo de la investigación en el aula surge de los planteamientos de Peter Wood cuando se propone sistematizar y documentar los procesos educativos, si bien sus investigaciones en la educación se refería a procesos de educación básica, es posible recuperar esos planteamientos para reflexionar, analizar y teorizar sobre nuestra experiencia como docentes de arte y creadores.

El proceso educativo que se realiza en una escuela de arte es complejo, incide en la formación de los alumnos, en las expectativas sociales y en la propia identidad docente, aunado a esto, están las exigencias institucionales internas o externas que obligan al docente a mantenerse actualizado a desarrollar su propia actividad profesional y además a hacer investigación.

La investigación sobre la prácticas de enseñanza tiene como propósito la construcción de nuevas teorías explicativas y comprensivas que nos permiten avanzar en el campo de la didáctica científica. Encontrar recurrencias, nuevas explicaciones, descubrir relaciones que construyan el sentido con que la investigación se despliega en este terreno. La reflexión referida a las a las estrategias metodológicas – en el caso de la investigación didáctica- nos revela, al igual que en otras disciplinas, esferas del conocimiento o prácticas profesionales, tendencias, coexistencias de programas diferentes y ,porque no, violaciones a principios de la tradición del campo de la investigación. (Litwin Edith,2008:201)

Desde la lógica de la evolución de las profesiones, el artista se formó inicialmente para realizar una actividad profesional que hasta hace 20 años fue legitimada como licenciatura, una vez que se elevaron los niveles se le obligó a los que creaban y enseñaban arte a obtener el grado de licenciatura, ahora las exigencias se elevan nuevamente para adquirir un posgrado. En el sistema académico mexicano existen dos tipos de posgrado el profesionalizante y el de investigación, de acuerdo al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) .

Ante las exigencias del CONACYT, pocas de las actividades que se realizan en una escuela de arte son catalogadas como actividades de investigación, para tal justificación tenemos que cambiar de actividades o cambiar el nombre de las actividades o por otro lado argumentar que lo que hacemos en el campo artístico lleva implícitos procesos de investigación.

Algunos que han elegido hacer investigación se alejan día a día de la docencia o de la creación, otros eligen cambiar los nombres hacen un pequeño engaño a su propia profesión y aquellos que buscamos argumentos nos llevamos la vida tratando de abrir brechas para difundir las ideas sobre como se crea y se enseña el arte.

Los objetivos de la red son desarrollar investigación sobre como investigan y como crean los artistas universitarios. Desarrollamos dos líneas fundamentales de generación de conocimiento a saber: 1) Creación e interpretación del arte y la cultura y 2) metodologías de la formación artística

La red que en un inicio se conformó por grupos de investigación nacionales, encontró eco en la Universidad de Burgos en España, las reflexiones que iniciamos se concretaron en la elaboración de ponencias en congresos y en eventos escénicos multidisciplinares, donde la reflexión docente jugó un papel importante para la contribución al grupo.

A partir de organizar un Congreso de Humanidades y Artes con el término de *La Investicreación artística* (2012), visualizamos la importancia de reflexionar desde cada ámbito profesional sobre la investigación y la creación artística y desarrollamos reflexiones que se concretaron en varias publicaciones conjuntas. La actividad artística la consideramos con la misma importancia que la investigativa así que cada uno desde su actividad artística profesional contribuyó a la participación es los espectáculos multidisciplinares.

Una labor importante dentro de la Red es la formación de nuevas generaciones, por lo que creemos que se aprende haciendo sobre la marcha, así nuestros alumnos participaban en la interpretación, diseño y realización de las actividades. Un grupo de artistas visuales o escénicos o de diseño contribuyen a la realización. La experiencia del trabajo en conjunto, de interactuar en el escenario o en la proyección y registro videográfico y fotográfico con sus profesores les permite tener experiencia profesional que reconocen como importante.

Los vínculos académicos interinstitucionales nacionales e internacionales, nos han enriquecido en el sentido de mirar desde diferentes perspectivas la investigación y la creación del arte, la reflexión conjunta, en ocasiones presencial o a distancia, nos permite tener una visión integradora, abierta, flexible, y sin prejuicios, cada quien aporta a la red lo que sabe, o lo que puede, pero siempre nos enriquece la visión multicultural. México es muy diverso con culturas y tradiciones distintas en cada región, cuando compartimos y somos incluyentes el mosaico se agranda. Con España hemos encontrado muchas coincidencias, orígenes y tradiciones compartidas y explicaciones y visiones sobre las nuevas miradas que compartimos. Intercambiar en lo académico, lo cultural y lo creativo da siempre mejores opciones.

Entre las actividades realizadas en los intercambios están las conferencias sobre Arte Mexicano en España, Gestión cultural, Producción Escénica multidisciplinaria, Producción audiovisual, Desarrollo del Teatro, Estética y video, en fin, las temáticas que van interesando al grupo, Hemos producido 3 libros y recientemente estamos en la fase final del proceso de elaboración de otro libro sobre *Metodologías de la formación artística* en el que participamos 14 autores, 4 de ellos son de España y el resto de los diferentes estados de la Republica mexicana.

La Red de investicreación Artística trabajó durante tres años con apoyos federales de México, ahora las cosas han cambiado por las políticas nacionales, sin embargo, queda un largo camino que recorrer en la búsqueda de alternativas de la conjunción de la investigación y la creación.

Como Red diseñamos una página web www.investigacion.mx en la que damos a conocer nuestro trabajo y nuestras participaciones conjuntas. Buscamos que otros académicos se vinculen y tener más diálogos enriquecedores en cuanto a la investigación de la creación, formación e interpretación, artística. Recientemente nos vinculamos con muchas universidades nacionales e internacionales de países como Colombia, Brasil y Argentina.

La reflexión se construye día con día a partir del trabajo con los alumnos de grado y posgrado. Estamos en constante movimiento hacia lo que les interesa y les motiva, varios de los profesores estamos a cargo de los seminarios de investigación y titulación en artes visuales y artes escénicas y recuperamos las preocupaciones actuales de los estudiantes, sus maneras de aprender, de investigar, de producir o de crear.

Hemos propuesto el término Investicreación como una manera más de entender un proceso de investigación creativo sustentado en la experiencia, la documentación y la creación artística. Si bien la riqueza de la red es tener diversas opiniones, confrontarlas, debatirlas y llegar a acuerdos, de lo que estamos seguros es de que existen muchas formas de investigar en el arte y para el arte. En la medida que intercambiamos nociones y experiencias, enriqueceremos las tendencias que hoy aparecen en la red.

Entre las posturas que parecen en el trabajo académico de los miembros de la red están la producción artística, las formas de colaboración, la gestión de recursos para el arte, el análisis de los procesos de conocimiento y creación, la recuperación de la memoria y la historia, así como la reflexión e intervención sobre los problemas actuales del mundo globalizado, además del desarrollo de tecnologías de información y comunicación orientadas al arte.

Conclusiones.

Trabajar en Red no es sencillo, tenemos lidiar con obstáculos institucionales, académicos, administrativos e incluso personales, lo que fortalece la red es tener un rumbo trazado hacia un fin común, que los esfuerzos pese a los inconvenientes se mantengan, que se de identidad y reconocimiento a lo que cada uno hace y que exista un respeto por las aportaciones de cada uno. Las redes pueden en ocasiones perforarse y si no detectamos el hueco y reparamos la red se deshace y se desvanecen los esfuerzos de todos los demás.

Es recomendable que los liderazgos se alternen y no se delegue a los otros la responsabilidad que cada uno tiene.

El eje se centra en nuestro caso, en desarrollar conocimiento académico para la formación artística y la creación. Nuestros alumnos son los que nos motivan y los referentes son el desarrollo del propio campo artístico. La red no existiría sin la suma de voluntades, saberes y esfuerzos de quienes la integramos y queremos que siempre se incorporen más compañeros.

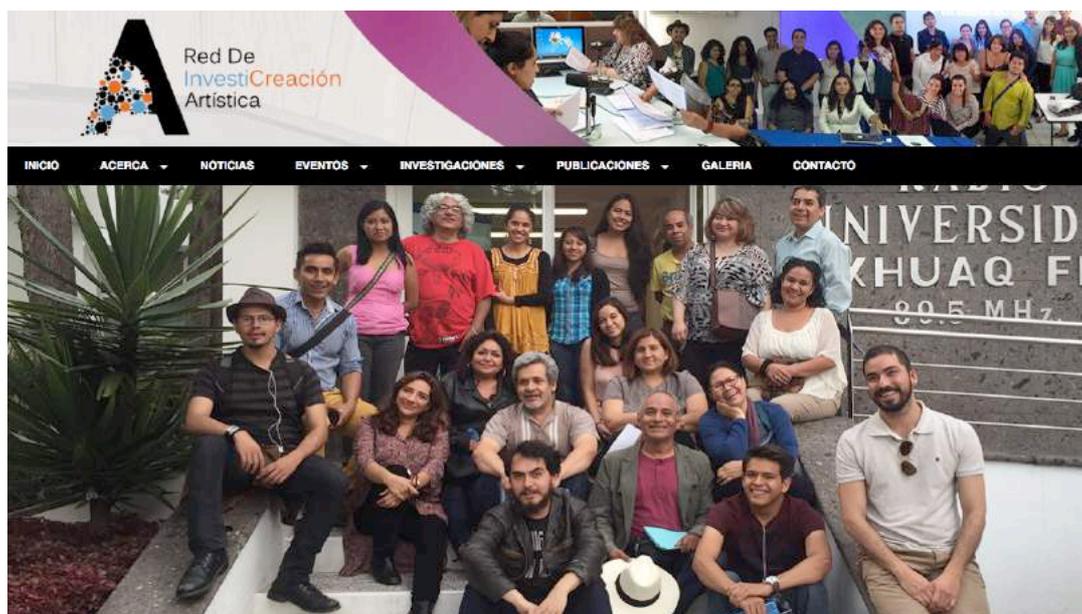


Ilustración: 1 Red Investicreación Artística.



Ilustración 2: Reunión académica de los miembros de red.



Ilustración 3: Espectáculo multidisciplinario Peregrino (2014)



Ilustración 4: El viaje de los cantores (2015)

FUENTES REFERENCIALES.

Calderón López-Velarde, Jaime, (2010) *La red de Didáctica de la Investigación Educativa*. México, UPN.

Gimeno Sacristan J.Comp. (2009) *Educación por competencias ¿qué hay de nuevo?*. Madrid, Morata.

Fuentes Mata, Irma y Pablo Parga P. (2015) *Investigar el Arte. Protocolos, proyectos y testimonios de investigación y creación*. UAQ, México.

Fuentes Mata, Irma. (Coord,) (2015) *Trama y Urdimbre. Entre la investigación y la creación artística*. Fontamara /UAQ, México.

Litwin Edith (2008) *El oficio de enseñar*, Paidós, Buenos Aires 228p.

Gallategui González, Samuel.

Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea.

La emersión como transcodificación del espacio digital global al espacio local físico.

Emersion as a transcodification from the digital global to the local physical space.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Emersión, global, local.

KEY WORDS:

Emersion, global, local.

RESUMEN.

En las dos últimas décadas, los dispositivos móviles y las tecnologías de realidad mixta nos han permitido hibridar los espacios digitales y los físicos, creando espacios transcodificados que se retroalimentan mutuamente. La computación ubicua, las tecnologías nómadas y los dispositivos geolocalizados funden la frontera entre el espacio digital global y los espacios físicos locales donde se mueve la persona, lo cual ha transformado la forma en la que ésta experiencia ambos espacios, ya que no accede a ellos a través de una interfaz fija, sino que el espacio físico es ahora una interfaz para el espacio digital. Este artículo pretende analizar esta transcodificación de lo global digital a lo local físico y conceptualizarlo como un fenómeno de emersión. Propone que este giro de dentro hacia fuera cambia la experiencia de la persona y potencia la organización y la creación de estructuras más complejas en el nivel de lo físico. Se propone el concepto de emersión como contrametafora de inmersión, que consiste en llevar el contenido de un juego digital u otro medio desde dentro hacia fuera, manifestándose en el espacio físico y en la vida de la persona. Además se diferencia del concepto de emergencia o surgimiento, que es la capacidad de un sistema para dar lugar a una novedad impredecible. Este artículo desarrolla el concepto de la emersión en tanto que fenómeno presente en diversos medios, aunque más fácilmente reconocible en los juegos digitales, que es complementario al de inmersión. Para finalizar se presenta la emersión como una transcodificación entre el espacio físico y el espacio digital, así como entre lo virtual y la vida ordinaria.

ABSTRACT.

In these last two decades, mobile devices and mixed reality technologies have enabled the hybridization of digital and physical spaces, resulting in transcoded spaces that continually feed back each other. Ubiquitous computing, nomadic technologies, and geolocalized devices have blurred the boundary between the global-digital space and the local-physical, and this fact has transformed the way we experience both spaces, since we have ceased to access to the digital using a spatially fixed interface and, therefore, now all the physical space is an interface for the digital one. This paper aims to analyze the transcodification that is happening between the global-digital and the local-physical and seeks to conceptualize it as an emersive phenomenon. This turning from 'the outside in' to the 'inside out' has changed how we experience the digital, as well as enhancing the organization and creation of more complex structures at the level of the physical. Conceptually, emersion is proposed as a countermetaphor of immersion, meaning that the content of a digital game or other medium is carried inside out, taking place in physical space and everyday life. It also differs from the concept of emergence, which means that a given system can develop into an unpredictable novelty. This paper builds the

concept of emersion as a phenomenon that can be found in various media, although it is more easily recognizable in digital games. Lastly, emersion is presented as a transcodification between physical space and digital space, as well as between virtual and ordinary life.

CONTENIDO.

1. INTRODUCCIÓN

Los dispositivos móviles y las tecnologías de realidad mixta han permitido que el espacio global y el espacio local se superpongan, fundiendo las fronteras entre ambos. Estas tecnologías portátiles no son sólo una interfaz para acceder al espacio digital, que es un conjunto de información interconectada que abarca al mundo entero y no está limitada por la ubicación, sino también una herramienta para comunicarse con el espacio físico dando lugar a una suerte de espacios transcodificados que Adriana de Souza e Silva adjetiva híbridos:

With no previous connections to the concepts of immersion and virtual reality, mobile digital spaces acquire a completely different meaning to this community of users: instead of focusing on issues such as immersion and identity creation in virtual worlds, users are more likely to be concerned about how their keitai can help them in physical spaces, to find places and friends through location awareness, to buy train tickets, and pay for groceries at the supermarket. (de Souza e Silva, 2006 , pp. 6 y 7)

La movilidad de los dispositivos funde la frontera entre espacios digitales y espacios físicos, dando lugar a un espacio híbrido por el que nos movemos físicamente, pero también a través de estas tecnologías portátiles:

Without the traditional distinction between physical and digital spaces, a hybrid space occurs when one no longer needs to go out of physical space to get in touch with digital environments. Therefore, the borders between digital and physical spaces, which were apparently clear with the fixed Internet, become blurred and no longer clearly distinguishable. (de Souza e Silva, 2006, p. 7)

El problema radica en la intersección entre ambos espacios: el espacio digital y el espacio físico. Al solaparse y confundirse ambos, parecería invalidada la idea de inmersión en tanto que acceso desde el espacio físico al espacio digital. Parece, por lo tanto, que existen otras relaciones entre estos espacios que ya no se pueden describir mediante la inmersión.

Los juegos digitales tradicionales constan de dos ámbitos espaciales diferenciados en cuya confluencia se sitúa el agente: el espacio virtual y el físico. En este modelo, el agente dirige su atención hacia el mundo del juego, sumergiéndose en el entorno virtual que éste le propone. Los elementos de interacción, representación y narración están orientados hacia el espacio virtual, de forma que el agente se sumerge dicho mundo simbólico y espacial para poder jugar. Este sería el paradigma inmersivo, presente en gran parte de los juegos digitales que salen al mercado. La computación ubicua, las tecnologías nómadas y los dispositivos geolocalizados, empero, están cambiando de forma trepidante la relación entre ambos espacios.

Foursquare es un buen ejemplo de este proceso de transformación espacial, sobre todo en las versiones anterior a 2014 cuando abandonó las mecánicas lúdicas de check-in y alcaldías. Su mecánica de juego consistía en marcar el lugar donde uno se encontraba para ganar puntos, descubrir lugares, lograr insignias y alcaldías. La persona que más veces marcaba sobre un lugar en los últimos 60 días se convertía, temporalmente, en el alcalde de dicho lugar. De esa manera, se enriquecía la forma en la que las personas se muevían por el espacio físico, dando lugar, como los llama de Souza e Silva, espacios híbridos.

Otro juego, Ingress –creado por Niantic Labs a iniciativa de Google Inc.– transforma el espacio público en un tablero donde suceden acontecimientos virtuales, tales como la creación de portales y campos protectores que protegen a las personas de una área determinada. Ingress no sólo combina el espacio virtual y el espacio físico, sino que los acontecimientos virtuales y los físicos. Para realizar las acciones del juego se tiene que acudir a espacios concretos y por lo tanto el flujo de la acción del juego depende de los movimientos diarios del agente en el espacio físico de la ciudad. Además, el agente realiza desplazamientos que probablemente no haría si no estuviera jugando, adaptando la vida al juego. De esta forma, la idea de que se produce una inmersión en el juego quedaría en entredicho, ya que el juego y la vida se superponen. Después de Ingress, Niantic, Inc desarrolló Pokemon Go, que resultó todavía más mediático, ya que consistía en adaptar la mecánica inmersiva de Pokemon, que ya contaba con millones de seguidores, a la mecánica emersiva desarrollada en Ingress.

2. PROPUESTA.

Por lo tanto, si la relación entre el espacio físico local y el espacio digital global está cambiando en los medios digitales, y muy especialmente en los juegos, cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿Qué sucede cuando estos medios se vuelven de dentro hacia fuera de sí mismos? Este artículo propone que el cambio de orientación del medio cambia la experiencia de la persona, que ya no puede definirse mediante la metáfora de la inmersión, en el sentido tradicional atribuido a Janet Murray:

The experience of being transported to an elaborately simulated place is pleasurable in itself, regardless of the fantasy content. We refer to this experience as immersion. Immersion is a metaphorical term derived from the physical experience of being submerged in water. We seek the same feeling from a psychologically immersive experience that we do from a plunge in the ocean or swimming pool: the sensation of being surrounded by a completely other reality, as different as water is from air, that takes over all of our attention, our whole perceptual apparatus. We enjoy the movement out of our familiar world, the feeling of alertness that comes from being in this new place, and the delight that comes from learning to move within it. (...) in a participatory medium, immersion implies learning to swim, to do the things that the new environment makes possible. (Murray, 1997, 98-99).

Esta transcodificación de lo digital hacia lo físico —y cambio de orientación de lo virtual hacia la vida— enfatiza la experiencia de emersión de lo digital-global a lo físico-local. Cuando el medio se vuelve de fuera hacia dentro, parecería no buscar la inmersión en el espacio virtual, sino el acontecimiento en la realidad. Asimismo, parecería que esta emersión de lo digital potencia la organización y la creación de estructuras más complejas en lo físico, que en vez de buscar la solidez, están continuamente emergiendo nuevas formas.

3. CONTRAMETÁFORA DE INMERSIÓN.

El concepto de emersión que este artículo propone es, sobre todo, una contrametáfora de inmersión, argumentando que la interfaz entre el espacio físico y el digital no es, como suele ser imaginada, un paso de una única dirección, sino que, por el contrario, permite llevar la acción y el contenido del medio en dos direcciones, de las cuales, la que quizá es más evidente, y en la que suelen centrarse las investigaciones, es la que dirige la acción del juego al espacio virtual, es decir, la inmersión como metáfora de sumergirse completamente en un mundo virtual. La emersión es la metáfora contraria y sirve para dar nombre a lo que sucede cuando la acción del juego sale fuera del contexto virtual y se desarrolla en el espacio físico.

Dansey, en su tesis sobre el beneficio emergente en las experiencias de los juegos pervasivos, explica que en la relación de los juegos con la realidad hay dos direcciones (Dansey, 2013, p. 26). Él lo compara con una puerta abatible que se puede abrir de dos maneras: hacia dentro se «empuja» (push) la acción y el contenido del juego en el entorno virtual; esta sería más propia de los videojuegos tradicionales. La otra es «tirar» (pull) de la acción y el contenido del juego, manifestándose en el espacio físico y en la vida de la persona. Este último corresponde al fenómeno de la emersión, en la que el contenido que el agente «tira» hacia sí es el que emerge del juego hacia el espacio físico.

La metáfora de la inmersión evoca el acto de introducirse en el medio acuático y suele identificarse con la sensación que tiene el agente o usuario de que está inmerso en un espacio virtual, por el que se mueve realizando una representación espacial en su mente. Aplicada en este sentido, la metáfora no es exclusiva de los videojuegos, también aparece en el cine, el teatro y la literatura. Suele considerarse más intensa en los juegos digitales porque necesita cierto esfuerzo e interacción para poder sumergirse en ella. Es lo que Aarseth denomina literatura ergódica (Aarseth, 1997, p. 28), asegurando que los videojuegos obligan al lector a arriesgarse y tomar decisiones, de forma que éste se siente más involucrado en el espacio ficcional propuesto.

Dado que inmersión es la metáfora que se usa para describir la dirección que va desde el espacio físico al espacio virtual, dibujando la imagen de un buceador que se adentra en el agua, la metáfora más adecuada para describir el fenómeno contrario es la emersión. Por otra parte, en el acto de sumergirse el buceador actúan dos tensiones: una que lo sumerge haciendo que el buceador permanezca inmerso y otra que hace que el buceador emerja. Estas dos tensiones, una que introduce a la persona dentro del contenido del medio y otra que expelle el contenido del medio hacia ella, no sólo se dan en los juegos digitales, sino que también se pueden encontrar otros medios. Sucede, por ejemplo, cuando vemos una pintura: por una parte, la persona se introduce a través del espacio pictórico, pero por otra parte, la pintura forma parte del espacio en el que ésta se encuentra creando relaciones espaciales. Estas dos tensiones están armonizadas, por ejemplo, en el trampantojo.

También en una obra de teatro, puesto que al tiempo que lo sumerge en la narrativa, la obra también puede romper la cuarta pared e interactuar con el espectador, hacerle un pregunta, o incluso introducirlo dentro del drama. Estas posibilidades interactivas son utilizadas en ocasiones por la dramaturgia contemporánea. Son especialmente notables las técnicas interactivas que Boal (2002) propone como estrategias teatrales de empoderamiento de las clases oprimidas. En el teatro del oprimido se representan temas de importancia política para los “espect-actores”, que pueden salir al escenario y realizar cambios sobre la narración que están representando los actores. Boal describe otras formas de teatro más emersivas, como el teatro invisible, que consiste en representaciones teatrales previamente ensayadas que se representan en espacios públicos sin que los espectadores sepan que lo

son, haciendo emerger el teatro fuera de su espacio. Emersión es precisamente esa fuerza de transformación individual y social presente en cada medio.

Inmersión y emersión están especialmente presentes en los videojuegos. Se puede ver al observar a un grupo de jugadores que al mismo tiempo que realizan sus acciones en el entorno virtual, se lanzan comentarios el uno al otro: «te vas a enterar» o «no me la vas a hacer como el otro día». Además, en la sala puede haber más espectadores que están viendo y comentando la partida. El juego está dirigido de forma inmersiva, sin embargo, hay una parte de la acción del juego que sale, que se convierte en nexo de unión entre los agentes. Está presente en los comentarios de los agentes, en la corporalidad de estos y en los espectadores que comparten el juego.

Si este juego, en vez de orientar el flujo de la acción hacia el espacio del juego virtual, la orientase hacia el espacio vital del agente, la tensión emersiva se volvería dominante. El flujo de la acción son las alternativas que se le plantean y las decisiones que toma el agente durante el juego, el sinnúmero de movimientos, acciones, operaciones, maniobras y desplazamientos que un agente puede realizar durante una partida. Es lo que pasa en el teatro del oprimido, que el teatro se orienta hacia la persona, está dirigido a sus problemas diarios y su objetivo es empoderarla.

Los juegos digitales emersivos, en vez de sumergir al agente en el espacio virtual, refuerzan la presencia en el entorno cotidiano. La emersión es la contrametafora de la inmersión en todos estos sentidos, dirige el juego hacia la persona, hacia el espacio que la rodea, hacia sus problemas. Orienta el contenido hacia fuera, en vez de orientarlo hacia dentro, y, como en el teatro invisible, el medio invade la vida del agente y forma parte de su entorno cotidiano.

4. EMERSIÓN Y EMERGENCIA.

El término emersión, del latín *emersio*, *-onis*, significa “acción y efecto de emerger un cuerpo de un líquido”. (Real Academia Española, 2014). Creado por contraposición a inmersión, del latín *immersio*, *-onis*, cuyo sentido es “acción de introducir o introducirse algo en un fluido” (Real Academia Española, 2014). Ambos representan las dos caras de una misma metáfora, utilizada para describir la idea de introducirse en un medio y quedar completamente rodeado por él, o todo lo contrario, la idea de que el contenido de ese medio sale y toma lugar.

Emergencia también se deriva del mismo verbo, emerger, pero como su participio activo, del latín *emergens*, *-entis*. Emergente se refiere a aquello «que emerge, que nace, sale y tiene principio de otra cosa» (Real Academia Española, 2014). Este término se desvincula completamente de la metáfora anterior. En los sistemas complejos, emergencia o surgimiento es la capacidad de un sistema para dar lugar a una novedad impredecible. Stephan (1999), en un ensayo sobre las variedades del emergentismo, explica que éste puede ser débil cuando se puede explicar a partir de las propiedades, o fuerte, cuando las nuevas estructuras son independientes de toda observación.

Johnson (2001, p. 87), por otro lado, emplea el término emergencia como un proceso en el que componentes de bajo nivel de una comunidad o sistema se organizan en niveles mayores de sofisticación y consciencia. Según él, la reorganización de los elementos proviene de las bases, más que dirigida como un factor externo. Un ejemplo perfecto para él está en el videojuego Simcity, que trata sobre la creación, gestión y evolución de ciudades.

Sweetser (2006) investiga en su tesis la emergencia como un acercamiento al diseño de mundos de juegos como una alternativa al prediseñado. Propone el uso de autómatas celulares (A.C.) que son modelos matemáticos para crear sistemas dinámicos que evolucionen, creando una colección de objetos que interactúan entre sí de forma espontánea y dan lugar a sistemas naturales con comportamientos emergentes. Sweetser (2006) define un comportamiento emergente como aquel que ocurre cuando reglas independientes interactúan para dar lugar a una conducta que no estaba prevista en el sistema.

Según Dansey (2013, p. 135), que emplea el término en referencia a Johnson, el juego emergente genera beneficios para el espacio físico, haciendo que el juego tienda a la creatividad y la reorganización. La emergencia es muy fuerte en los juegos que crean una cierta ambigüedad en sus normas, permitiendo que se creen nuevas estructuras. Esta clase de emergencia también sucede cuando el flujo del juego sale al espacio físico, ya que para ello se dan combinaciones nuevas y los elementos de bajo nivel, con muy poco nivel de complejidad y estructuración, van organizándose para crear nuevas estructuras y formas de jugar.

De este modo, sintéticamente podemos decir que emergencia y emersión son dos conceptos distintos que aluden a diferentes realidades. Los juegos emersivos pueden tener características emergentes, es decir, no previstas, y potenciar la creación de nuevos sistemas. Si emergencia se refiere al proceso por el cual en un sistema genera nuevas estructuras complejas que no estaban previstas, emersión hace referencia al proceso en el que el flujo de la acción emerge hacia el espacio físico, tanto en el sentido de realidad cotidiana como de espacio no computacional. Es un cambio en la dirección del flujo de juego, que de ser de fuera hacia dentro, pasa a ser de dentro hacia fuera.

5. ORIENTACIÓN DEL MEDIO DE DENTRO HACIA FUERA.

Por lo tanto, parece que la relación entre inmersión y emersión es una cuestión de orientación del medio. Un medio puede estar orientado hacia dentro del sistema simbólico y representacional creado por él mismo como lo están una telenovela, un libro de ficción, una obra de teatro convencional o un videojuego. O puede orientar el sistema simbólico y representacional del medio hacia fuera de sí mismo, como, por ejemplo, sucede en un noticiero de televisión, un ensayo literario, o un medio serio.

Si en la inmersión el sujeto se abstrae del medio que nos rodea, en la emersión, el sujeto se reconoce a sí mismo en el entorno físico. En este último, el contenido del medio, el espacio virtual del medio y los retos éste que presenta están orientados de alguna manera al espacio físico y a la realidad ordinaria, es decir, están orientados de dentro hacia fuera. Un buen ejemplo es la conducción guiada por navegador, motivada por llegar a un lugar concreto en el espacio físico, solucionando los problemas del tráfico en las carreteras. A pesar de tener una representación virtual, el conductor se siente presente en el espacio físico, en el que tiene agencia y donde sus actos tienen repercusión.

Este cambio de orientación de dentro hacia fuera tiene los dos aspectos: el cultural y el tecnológico. Respecto al cultural, el cambio de orientación se presenta como consciencia plena de que por una parte, el medio se expande más allá del espacio contractual de representación. En cuanto al tecnológico, es una representación del medio en el espacio físico. Pero la emersión no sólo se da en forma de realidad aumentada, la realidad virtual también tiene contornos borrosos, como muestran Gemeinboeck y Blach (2005) en Uzume y MaAa - Veil of Illusion, que son dos instalaciones basadas en CAVE. Estas dos instalaciones establecen un límite líquido y poroso entre el espacio virtual y el físico, creando un espacio intermedio entre lo virtual y lo físico.

Both, Uzume and MaAa produce a reality that can never be controlled or be reproduced. Rather, they create a space in-between the real and the virtual, perforating and interlacing the two: it is to be (bodily) mediated and negotiated and always unfolds in the present. (Gemeinboeck & Blach, 2005, p. 87).

La emersión es un fenómeno presente en diversos medios de manera complementaria a la inmersión. Valga de ejemplo cómo ciertas vanguardias artísticas del siglo XX tuvieron la ambición de influir en la realidad, como el movimiento artístico Fluxus, que perseguía la fusión entre arte y vida. También el medio cinematográfico se ha utilizado como una forma de educación y propaganda, haciendo que los modelos sociales se vean influidos por él.

Este proceso de emersión y cambio de orientación de dentro hacia fuera también sucedió en Internet. Al principio estaba lo que después se conoció como web 1.0, una interfaz que permitía la navegación hipertextual, y la creación de mapas y mesetas de conocimiento pero de modo estático y poco interactivo. La web 2.0 dio un giro a Internet, orientándolo hacia los usuarios. Entonces comenzaron a crearse las redes sociales y la web se convirtió en el medio global de interacción. En cierta manera, el cambio en la interfaz del Internet orientó su contenido hacia la vida y hacia el espacio físico. Internet pasó de ser un libro hipertextual a una extensión de la vida misma.

En los medios digitales el cambio de orientación se ha producido debido a diversas razones: las tecnologías de realidad mixta se han abaratado; desde el 2008 los dispositivos ubicuos y geolocalizados como los teléfonos inteligentes se han vuelto de uso común y se han experimentado con nuevos usos y propósitos para los medios digitales. Todo esto ha hecho posible el cambio de orientación de dentro hacia fuera, creando un fenómeno que tiene una entidad propia

6. TRANSCODIFICACIÓN DE LO GLOBAL DIGITAL EN LO LOCAL FÍSICO.

En los años 80 la sociedad empezó a ser consciente de una realidad que iba cambiar la concepción del espacio global. Se trataba de una realidad configurada por la conexión en red de todos los ordenadores del mundo que tendría como consecuencia un suerte de lugar inmaterial al que se podría acceder desde diferentes puntos locales. Al principio se dio cuenta de ello en la ciencia ficción, identificándolo con el término de ciberespacio. Es especialmente reseñable la novela Neuromante de William Gibson (1997 [1984]), en la que lo describe como una "representación gráfica" de datos concretos al mismo tiempo que una "alucinación consensual":

El ciberespacio. Una alucinación consensual experimentada diariamente por billones de legítimos operadores, en todas las naciones, por niños a quienes se enseña altos conceptos matemáticos... Una representación gráfica de la información abstraída de los bancos de todos los ordenadores del sistema humano. Una complejidad inimaginable. Líneas de luz dispuestas en el no-espacio de la mente, agrupaciones y constelaciones de datos..., el propio terreno de lo virtual, donde todos los medios se juntan (fluyen) y nos rodean. (Gibson, 1997 [1984], p. 14)

El ciberespacio tenía sus propios códigos, diferentes de los del espacio físico, y estaban basados en la representación gráfica que da una forma comprensible para el ser humano a estas "constelaciones" o bases de datos. Al principio este espacio cibernético y los espacios locales desde donde se accedía a él se imaginaban como algo completamente separado e incompatible, puesto que uno era una infinita representación mental de datos abstractos, y el otro, en cambio, era físico y limitado.

Sin embargo, a partir de la irrupción de los dispositivos portátiles y geolocalizados, estos espacios empezaron a hibridarse y compartir códigos. El ciberespacio dejó de estar contenido en sí mismo y empezó a verterse sobre el espacio físico, produciendo un fenómeno de emersión, una orientación del medio de dentro hacia fuera. La persona ya no necesitaba entrar en el otro espacio, no tenía cambiar de códigos para acceder a lo digital global, sino que lo digital global estaba en todas partes. Era como si la Red se hubiera tornado de hacia fuera de sí mismo. William Gibson, 26 años después de publicar *Neuromante*, reflexionó sobre esta idea:

Cyberspace, not so long ago, was a specific elsewhere, one we visited periodically, peering into it from the familiar physical world. Now cyberspace has everted. Turned itself inside out. Colonized the physical. Making Google a central and evolving structural unit not only of the architecture of cyberspace, but of the world. This is the sort of thing that empires and nation-states did, before. But empires and nation-states weren't organs of global human perception. They had their many eyes, certainly, but they didn't constitute a single multiplex eye for the entire human species. (Gibson, 2010, p. 23)

Ocurrió una suerte transcodificación de ambos espacios, el global-digital y el local-físico. El espacio de lo digital comenzó a adquirir códigos propios de lo físico, como la localización y la espacialidad, haciendo que el lugar desde que se accede afecte al espacio al que se accede, y los resultados de una búsqueda concreta, por ejemplo, no sean iguales en un lugar o en otro. Se puede observar también en que las relaciones generadas en las redes sociales, que son un código propio de lo local-físico, son hoy un código esencial de lo global-digital.

Este fenómeno también ocurrió en sentido contrario y sobre lo local físico empezó a crearse una capa de datos digitales que completan y amplían el espacio local-físico. Hasta tal punto hemos completado la hibridación, que no es fácil decir donde termina uno y dónde comienza el otro. Un acontecimiento local puede pasar a ser global en apenas unos segundos y viceversa, lo que ocurren en el espacio virtual afecta a lo local muy rápidamente.

Los códigos de lo global y lo local se retrolimentan hasta fundirse. La emersión, o la orientación del medio de dentro hacia fuera, es lo que ha permitido esta transcodificación en la que lo global-digital tiene sentido en tanto que emerge al espacio local-físico, que a su vez depende de los códigos de lo global para manifestarse como fenómeno. Es el caso de los retos (*challenges*) en las redes sociales, como el *Ice Bucket Challenge* o el *Mannequin Challenge*, que surgen de publicaciones en Internet que son rápidamente replicadas por otros muchos usuarios, llegando a los medios de comunicación de masas, habitualmente, cuando son realizados por personas famosas. El cambio constante, la reestructuración, la modularidad o la repetición son códigos de lo global-digital que han tomado lugar en lo local, ocasionando una emergencia fluida que permite reorganizaciones constantes y cada vez más complejas, en las que es difícil mantener estructuras fijas y sólidas.

7. CONCLUSIONES.

Este artículo pretendía investigar qué ocurre cuando los medios digitales se vuelven hacia fuera de sí mismos, y particularmente, cuando el espacio global-digital que se conforma mediante la conexión en Red se vierte en lo local-físico. Aunque solemos entender la relación entre las personas y los medios como una inmersión, sucede también lo contrario, una emersión: el contenido emerge hacia el espacio local-físico y la persona no tiene la sensación de estar inmersa en un no-espacio o representación espacial, sino en el suyo propio. Emersión es un concepto diferente de emergencia, y se refiere a cuando un medio se torna de dentro hacia fuera de sí mismo, mientras que emergencia se refiere a la capacidad de estos para evolucionar a sistemas más complejos.

Hemos observado que el espacio global-digital, al que antes se accedía desde una estación fija u ordenador conectado a Internet, cada vez está más hibridado con el espacio físico-local. Ahora ambos espacios comparten códigos, pero es una transcodificación producida por la emersión, por la capacidad del medio de salir fuera de sí mismo. Futuros desarrollos de esta investigación pasan por estudiar las relaciones entre inmersión y emersión que se están produciendo en medios con lenguajes específicos, tales como los videojuegos o el cine.

FUENTES REFERENCIALES.

AARSETH, Espen. *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Seattle : The Johns Hopkins University Press, 1997, 216 pp. ISBN 0801855780.

BOAL, Augusto. *Juegos para actores y no actores: teatro del oprimido*. Barcelona : Alba Editorial, 2002. ISBN 978-84-8428-134-4.

DANSEY, Neil. *A Grounded Theory of emergent benefit in pervasive game experiences*. [En línea]. Tesis Doctoral. Universidad de Portsmouth, 2013. 262 pp. Disponible en: <http://eprints.port.ac.uk/12470/1/NeilDanseyThesis.pdf>

DE SOU A E SILVA, Adriana. From cyber to hybrid: Mobile technologies as interfaces of hybrid spaces. *Space and Culture*. 2006. Vol. 9, no. 3, pp. 261–278

GEMEINBOECK, Petra y BLACH, Roland. Spacing the Boundary: An Exploration of Perforated Virtual Spaces. *PsychNology Journal* 2005. Vol. 3, no. 1, pp. 74–89.

GIBSON, William. Google's Earth. *The New York Times*. Nueva York, 1 Septiembre 2010. pp. A23.

GIBSON, William. *Neuromante*. Barcelona : Ediciones Minotauro, 1997 [1984]. 208 pp. ISBN 9788445076620.

JOHNSON, Steven Berlín. *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains*. Nueva York : Scribner, 2001. 288 pp. ISBN 0-684-86875.

MURRAY, JH. *Hamlet on the holodeck: The future of narrative in cyberspace*. Nueva York: MIT Press, 1997. 336 pp.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *El Diccionario de la lengua española (23a edición)* [En línea]. 2014. Disponible en: <http://dle.rae.es>

STEPHAN, Achim. Varieties of Emergentism. *Evolution and Cognition* [En línea].1999. Vol. 5, no. 1, pp. 49–59. Disponible en: <http://www.brynmawr.edu/biology/emergence/stephan.pdf>

SWEETSER, Penelope. *An Emergent Approach to Game Design – Development and Play* [En línea]. The University of Queensland, 2006. [Acceso 30 marzo de 2016] Disponible en: http://eprints.qut.edu.au/46352/1/Sweetser_GCAP08.pdf

Garcerá Ruiz, Javier.

Santamaría Fernández, Ana Esther.

Que no cabe en la cabeza o de los límites del decir y de la imposibilidad del ver.

Too large for a head or on the limits of saying and on the impossibility of seeing.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Pintura contemporánea, contemplación, tiempo, ritmo, demora.

KEY WORDS:

Contemporary painting, contemplation, time, rhythm, lingering.

RESUMEN.

Partiendo del proyecto expositivo que lleva por título “Que no cabe en la cabeza” su autor plantea en este texto una reflexión sobre las condiciones que dichas obras imponen en el ver y, por lo tanto, en la recepción de las intenciones poéticas por parte del espectador. Se trata así de plantear un posible acercamiento a la pintura contemporánea desde unas claves de lectura íntimamente relacionadas con el saber del proceso, con la materia, con el tiempo y con la demora.

ABSTRACT.

Taking the exhibition project “Que no cabe en la cabeza” (Too large for the head) as a starting point, this paper examines the conditions which certain artistic works impose on the act of seeing and, therefore, on the reception of the artist’s poetical intentions. It is thus aimed at proposing an approach to contemporary painting grounded on certain reading keys closely linked to the knowledge in processes, to materials, to time and to the act of lingering.

The title of that exhibition project brings us face to face with a twofold proposal: on the one hand, it asks us to discover with our own eyes what lies behind that seeming play on words when we physically face the artworks in the exhibition; and on the other hand, it asks us to consider what actually is “too large for the head”—as a metaphor for judgement and reason. The elusive and impermanent nature of those works is meant to recall the infinite number of things and questions that we cannot grasp, precisely because they are “too large for the head”, because we cannot understand or comprehend them. And yet, the power that the “head” has over our subjectivity, and the prominence that our culture has given to that way of knowledge, is enormous.

CONTENIDO.



Fig. 1, vista de la exposición *Que no cabe en la cabeza* en el Centro del Carmen de Valencia (España).

“Nunca se ha establecido la relación entre lo que vemos y lo que sabemos.”

John Berger.

Las palabras que componen este texto no pueden cubrir la experiencia que sugieren las piezas que se presentan. Es necesario asumir este contrasentido desde el principio, pues es solo desde la aceptación de esta imposibilidad desde donde se va a posibilitar el encuentro con las obras. Un encuentro que requiere la comparecencia del espectador delante del objeto artístico, pues este va a manifestarse a través de su existencia, de su materialidad y de su rotunda presencia. Tampoco las imágenes que se ofrecen a lo largo de este discurso van a funcionar como significantes visuales, no van a ser, por tanto, esclarecedoras de una esencia poética de esta obra que exige el roce y el contacto directo del espectador.



Fig. 2, vista de la exposición *Que no cabe en la cabeza* en el Centro del Carmen de Valencia (España).

Una cualidad inherente a todas las piezas es la inviabilidad de su reproducción, una incapacidad que no tiene que ver con elementos auráticos ni de fetichización, sino con que no hay reproducción que absorba lo que su honda presencia permite. Cualquier transcripción en otros términos sería, no solo propiciar un menoscabo sino banalizar su esencia más íntima y dejar transformado en residuo aquello que constituye su propia esencia. La dificultad para reproducir estas obras no tiene nada que ver con las que derivan de cualquier reproducción pictórica, de otro modo, es esta una cuestión que afecta de forma directa a la poética del trabajo del artista. Del interés que suscita en él la idea de dar existencia a un objeto que se escapa a su reproducción en un momento en el que en la vida cotidiana todo se ve a través de la pantalla y en el que las reproducciones han sustituido a los originales. Pero no solamente es provocado este hecho por lo que significa respecto a la necesidad insustituible del encuentro con la obra artística, sino también por el afán de generar en el espectador la imposibilidad de ser atrapada en su totalidad.

Del mismo modo, tampoco pueden ser traducidas por el lenguaje y la teoría, no van a ser estas herramientas útiles para su aprehensión. La comprensión intelectual se entiende sesgada e incompleta y va a impedir el acceso a la excepcionalidad inaprensible que las obras poseen. El exceso de argumentos alejaría al sujeto de la experiencia singular que el encuentro con la obra produce. Porque “el logos rompe el silencio de las cosas que carecen de lenguaje y luego fracasa al intentar expresar su ser inagotable en el concepto” (Safransky, 2009, p. 259).

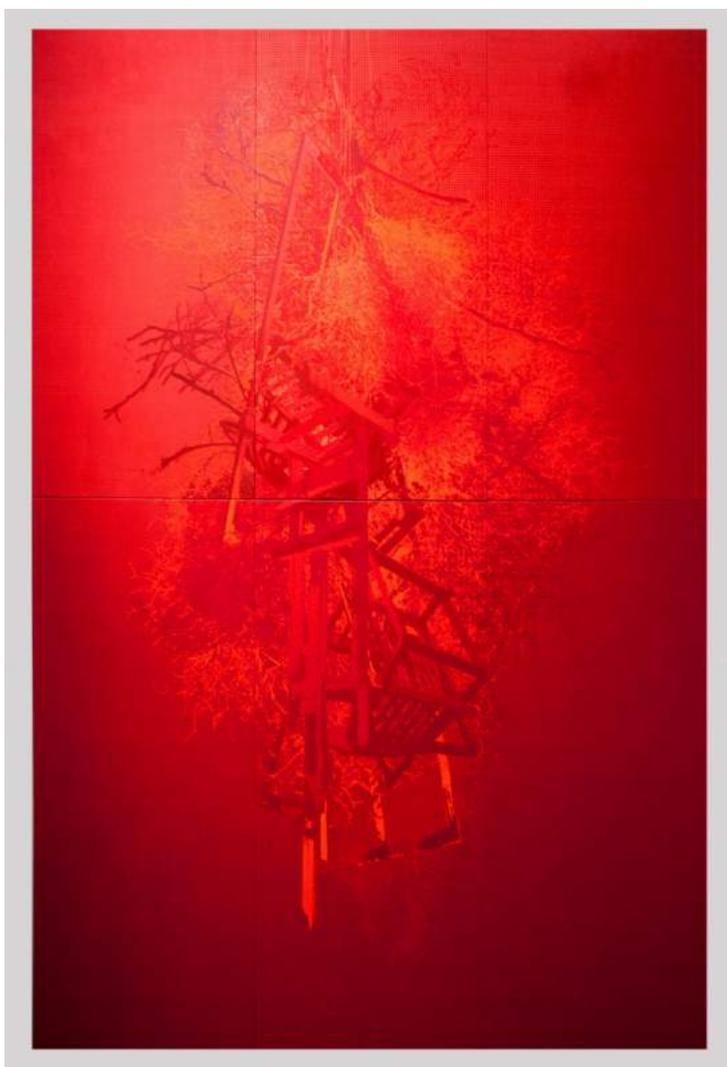


Fig. 3, A 180º / Hogueras. Técnica mixta sobre seda, 500 x 360 cm., 2016.

No se trata de rechazar la aprehensión de la obra, pero sí de plantear los términos de esa captura desde una perspectiva distinta a la del discurso lógico, aunque esta premisa pueda desencadenar inquietud en el marco de nuestra cultura occidental tan asentado en el *decir* para canalizar la comprensión del mundo. El comprender implica atrapar, los sucesos o las cosas. No va a ayudar en este caso querer acaparar un saber para codificarlo o clasificarlo, pues la voluntad de esta propuesta es otra, más cercana a la voluntad de generar una actitud o un comportamiento en el trayecto de aproximación hacia la misma. Un acercamiento que ha de pasar por la aceptación de estar ante una experiencia singular que se deja ver o sentir, pero no comprender ni identificar. Un trayecto en el que lo que importa no es desvelar una verdad y apresarla a través de las palabras o de las imágenes, sino entrar en resonancia con la experiencia cuando ésta es abordada únicamente desde la observación y el silencio. Así, tampoco debe interpretarse como “detener para tener, detener en el término (en el fin y en la palabra) lo que pertenece al curso, el estar-siendo de las cosas” (Maillard, 2008, p. 30), que ha sido el fundamento de este proceso de conocimiento en el mundo occidental, aprender a pensar sobre aquello que nos inquieta con el fin de comprenderlo para clasificarlo y así neutralizar su efecto turbador.

Lo que estimula esta creación no consiste en un detenerse en la palabra, sino entrar en el ritmo de las obras, en el sentido de tomar conciencia del momento y del devenir de la existencia. No en cuanto a medida domesticada, sino como elemento unificador que sostiene todo lo que vive y que favorece la *reliance* del hombre con el mundo. Lo que alienta estas piezas “no es tanto el ansia de saber o el gusto por el conocimiento como la necesidad de anular la distancia o desajuste que nos impide vivir reconciliados con el mundo” (Rubert de Ventós, 1998, p. 24). De nada sirve reducir fenómeno que se escapa al ámbito de lo inteligible. De nada sirve pretender con esa distancia tener la capacidad de neutralizar ese desajuste, ni de conocerlo ni dominarlo, pues esa maniobra también escinde, aleja y desconecta al sujeto del territorio impreciso de la experiencia. “Nunca me pareció tan cierto que la razón sea el núcleo de un complejo sistema defensivo” (Maillard, 2010, p. 92). Hay que quedarse en el *ver* (fig. 4). “Lo que sabemos o lo que creemos afecta a cómo vemos las cosas” (Berger, 2016, p. 8), ¿Cómo se puede entonces consumir ese permanecer en el *ver* si no se puede contar con un ojo inocente? Sólo si se es consciente en todo momento de las clasificaciones categóricas del discurso racional, sólo cesando la desconfianza y la duda que el proceso de conocimiento impone a la realidad y la altera, se puede llegar a acceder a la naturaleza de ese *ver* al que la obra invita.



Fig. 4, detalle de la obra A 180º / Hogueras.

“El acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas (...) Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, abierta” (Didi-Huberman, 2006, p. 47).

Si el refugio de lo inteligible alivia al sujeto del desasosiego de lo desconocido, ¿por qué abundar en la dirección de lo ignoto, de lo ausente, de lo que aún no es por no haber sido nombrado? El trabajo del artista desde hace años ha girado en torno a este conflicto, años intentando comprender lo que ocurre cuando el discurso se silencia, porque desde su experiencia ha podido constatar que “no nos sentimos en casa en el mundo interpretado” (Rilke, 2000, p. 101). El interés se ha centrado en la realización de obras que sugieran en el espectador la posibilidad de relacionarse con el objeto, haciendo hincapié en la intensificación del tiempo y la demora. Una parada en el instante que le permitieran liberarse del equipaje del *decir* para alcanzar una menor distancia, para vivir una experiencia sensorial más allá del lenguaje y de los límites de cualquier discurso racional. Algo a lo que solo se puede acceder a través de las imágenes que el artista ha construido por la imposibilidad de transmitirlo sin menoscabo en su esencia a través del lenguaje. Un trabajo en el que ha cultivado la conciencia de una realidad intensa que le ha ayudado a comprender la existencia de un espacio de identificación y conexión que comienza allá donde la razón no se sustenta. Una conciencia establecida desde el sentir que le ha permitido comprender que “nada lleva a la perfecta barbarie más indefectiblemente que una dedicación exclusiva al espíritu puro” (Valéry, 2005, p. 99)

Es entonces cuando se establece una perspectiva desde la que se puede mirar la distancia existente entre lo sabido y lo percibido, entre la memoria y el acontecimiento. Distancia que no es más que el ejercicio de dejar que las cosas se aproximen y muevan hacia nosotros; que es también una capacidad de percibir sin explicar y de tomar conciencia sin definir. En este punto, ya puede percatarse de que nace una realidad que se manifiesta en el mismo punto en el que se extingue el conocimiento, allí donde la razón nunca le conducirá. María Zambrano identifica este estado en el poeta cuando éste no se queda en “la cosa conceptual del pensamiento sino que aborda la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás” (Zambrano, 2006, p. 22). Sólo en ese momento en el que el sujeto se expone desde su conciencia convertida en distancia, desprovisto de cualquier instrumento intelectual y frente a un mundo abierto del que no tiene certeza alguna, se pueden empezar a sondear las distintas propuestas que aquí se presentan; sólo bajo esas condiciones el sujeto se puede acercar y comprender lo que estas obras proponen (fig. 5 y 6).

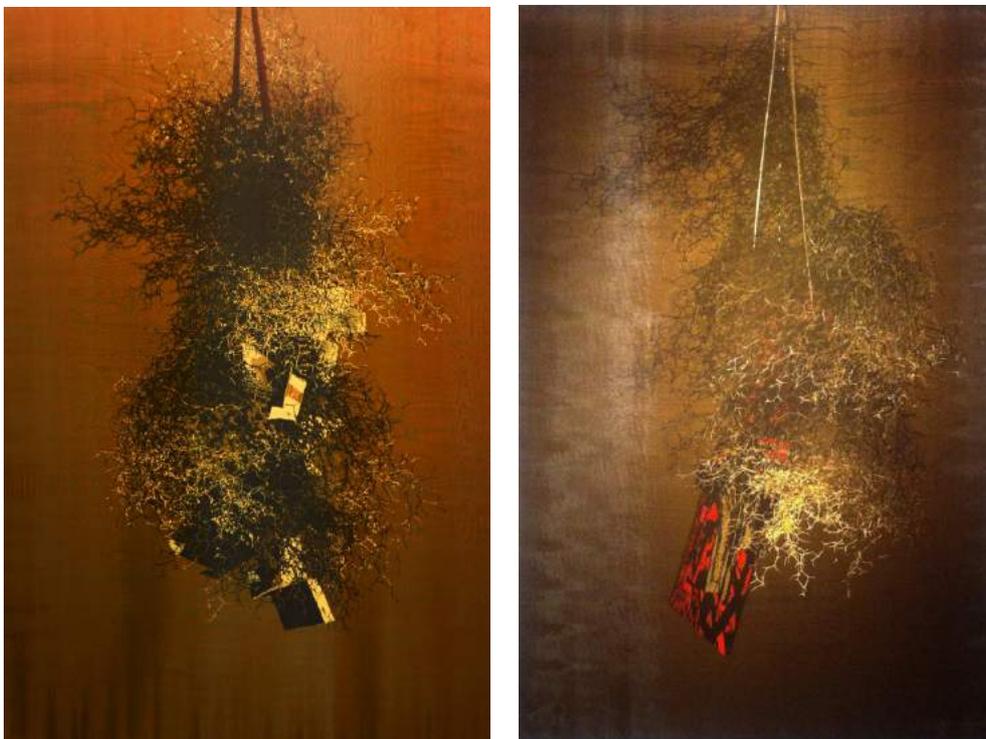


Fig. 5 y 6, A 180º / *Hogueras*. Técnica mixta sobre seda, 200 x 130 cm., 2016.

Cuando esto sucede, cuando el sujeto es capaz de “entrar-en-la proximidad-de-la distancia” (Berger, 1987, p.84), la obra nace como un sedimento obrado por el tiempo, como el resultado de una mirada intensa y desprendida que se precipita dando lugar a un acontecimiento visual singular del que no interesa ni su pasado ni su futuro porque el contacto con ésta no exige de historia. Mirada, memoria y acontecimiento convergen en un presente puro en el que cada instante se esfuma para demandar el instante siguiente. La experiencia se reduce a un frágil vínculo que se desvanece en cada instante para volver a reaparecer mientras la actitud del sujeto sigue siendo de escucha y se da cuenta de que “lo que no está allí es más importante que lo que está” (Reinhardt, cfr. Didi-Huberman, 2006, p.132).

La obra ha de generar una desviación en el espectador para que el *ver* no se quede anclado a una visión lógica e indisputable, sino que pueda convertirse en un acontecimiento subjetivo, que le lleve a “una lejanía por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, p. 47). Una lejanía que, desde la distancia, se muestra para estar presente, para darse a conocer sin importar su distanciamiento, un lugar donde perderse y desorientarse para volver a encontrarse “a sí mismo puesto que nuestra desorientación de la mirada implica al mismo tiempo ser desgarrados del otro y de nosotros mismos, en nosotros mismos” (Didi-Huberman, 2006, p. 161). Sólo ante esa situación de extrañeza y desorientación puede tener lugar la experiencia íntima que interesa al artista: esa posibilidad del *ver* mediante la cual el sujeto se siente frente a un paradójico desasimiento que lo religa de nuevo al mundo. Una incertidumbre lúcida que es todo lo contrario a la certeza de un tener o de un saber.



Fig. 7, *La menor distancia*. Seda erosionada, 300 x 60 cm. 2014

Y, para llevar a cabo esta pretensión a la materialidad de las piezas, el artista ejecuta sus obras prestando atención a la elaboración minuciosa y anómala de las características físicas de sus trabajos con el fin de conseguir que las obras sean imposibles de reproducir y que por su propia naturaleza nieguen cualquier posibilidad de ser congeladas, de ser salvadas de la corriente del devenir (fig. 7). Por otro lado, la naturaleza de estas obras impone, sobre el sujeto que las contempla, la imposibilidad de sentirse dueño de la imagen que la obra origina. Esto le lleva a la constatación de estar enfrentado a una pérdida constante, ante la cual solo cabe aceptarse en una entrega que se extingue y nace en cada instante en el ritmo diáfano de lo que existe. Una maniobra, a través de la contemplación que hace patente la impotencia del decir, la incapacidad de *ver*, la necesidad de perderse y de reconocerse en esa pérdida, de sugerir territorios por los que desviarse y en los que la mirada se encarne, a través de lo perceptible para caer una y otra vez en lo que no puede ser remediado.

FUENTES REFERENCIALES.

- Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Méjico: Ítaca.
- Berger, John. (1987). *Mirar*. Madrid: Hermann Blume.
- Berger, John. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Maillard, C. (2008). *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- Maillard, C. (2010). *Filosofía en los días críticos*. Valencia: Pre-textos.
- Rilke, R. (2000). *Elegías de Duino, Los Sonetos a Orfeo y otros poemas*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Rubert de Ventós, X. (1998). *Crítica de la modernidad*. Barcelona: Anagrama.
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Valéry, Paul. (2005). *Piezas sobre arte*. Madrid: Antonio Machado Libros (Colección *La balsa de la Medusa*).
- Zambrano, M. (1989). *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa Calpe.
- Zambrano, M. (2006). *Filosofía y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

García González, María Dolores.

Dra. en BBAA por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

Departamento de escultura. UPV Valencia.

La nueva escultura ligera figurativa.

The new light figurative sculpture.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Escultura ligera, escultura figurativa, arte contemporáneo, cartapesta.

KEY WORDS:

Light sculpture, figurative sculpture, contemporary art, cartapesta.

RESUMEN.

El término de escultura ligera fue utilizado por primera vez en los complejos montajes de las cortes renacentistas de los siglos XV y XVI, donde fue necesario aportar soluciones atrevidas e inéditas durante las grandes celebraciones. Posteriormente el término fue aplicado a las esculturas realizadas con materiales como el cartón piedra o la caña de maíz que no eran considerados nobles.

Durante siglos, la escultura ligera se consideró un auténtico arte centrado en la figuración. Fue apreciada por su bajo coste, ductilidad, adaptabilidad y ligereza, siendo trabajada por los más grandes escultores del Renacimiento y Barroco. Aunque en España se destinó mayoritariamente a las celebraciones procesionales por ser de fácil transporte teniendo una gran difusión en el medio rural, encontramos un ejemplo de la importancia de este tipo de arte en la tradición popular del cartón-piedra en la imaginaria festiva valenciana, tradición que continúa hoy en día.

En el siglo XX la escultura rivalizó con las normas y a las reglas de toda su tradición perdiendo no solo su pedestal y su carácter conmemorativo, sino también su materialidad. Es por esto, que el uso de los llamados materiales nobles pasó a un segundo plano.

La estética contemporánea revaloriza el mestizaje de los lenguajes expresivos poniendo nuevamente de actualidad las sugerencias provocadas por los materiales "ligeros". Esto unido al desarrollo actual del mercado y la tecnología, multiplica las posibilidades estéticas que se encuentran tras las cualidades de estos materiales de la vida cotidiana, permitiendo una reinterpretación del término escultura ligera. La tradición figurativa toma una nueva perspectiva perdiendo su vertiente propagandística para entrar de lleno en el ámbito de lo artístico. Facilitando una comunicación más cercana y sostenible.

ABSTRACT.

The term light sculpture was used for the first time in the complex montages of the Renaissance courts of the fifteenth and sixteenth centuries, where it was necessary to provide bold and unprecedented solutions during the great celebrations. Later, the term was applied to the sculptures realized with materials like the stone carton or the corn cane that were not considered noble.

For centuries, light sculpture was considered a true art centered on figuration. It was appreciated for its low cost, ductility, adaptability and lightness, being crafted by the greatest sculptors of the Renaissance and Baroque. Although in Spain, it was mostly used for processional celebrations because it was easy to transport and was popular in rural areas. We find another

example of the importance of this type of art in the popular tradition of stone-carton in Valencian festive imagery, a tradition that continues today.

In the twentieth century, sculpture entered in contradiction with the norms and rules of its entire tradition, losing not only its pedestal and its commemorative character, but also its materiality. It is for this reason that the use of so-called noble materials faded into the background.

Contemporary aesthetics revalue the mestization of expressive languages, putting the suggestions brought about by "light" materials back to the present day. This phenomenon, together with the current development of the market and technology, multiplies the aesthetic possibilities that lie behind the qualities of these daily life materials, allowing a reinterpretation of the term light sculpture. The tradition figurative takes a new perspective losing its propagandistic purpose to enter fully in the field of the artistic. Facilitating a closer and sustainable communication.

CONTENIDO.

ANTECEDENTES Y APARICIÓN DE LA ESCULTURA LIGERA.

El término de escultura ligera aparece por primera vez debido a los complejos montajes de las cortes renacentistas de los siglos XV y XVI, donde fue necesario aportar soluciones creativas y audaces durante las grandes celebraciones (Cañizares Flores 2017). De este modo se asoció al *arte efímero* o *Fare presto* ya que permitía el rápido montaje y desmantelamiento de los *ingenios* o *aparatos* realizados. Eso no quitó que, viendo los resultados positivos que generaban tales muestras de creatividad y, valorando el esfuerzo intelectual y material al que iban muchas veces ligadas, se tomaran decisiones dirigidas a la conservación de tales obras y a su reutilización. Un ejemplo de ese valor artístico lo tenemos en los diseños de máquinas e ingenios de la obra de Leonardo Da Vinci recogidos en el Códice Atlántico (Ilustración 1).

Como afirma Merino (2016), el Quattrocento, fue uno de los períodos más importantes del panorama artístico europeo especialmente en Italia donde se vivió el florecimiento de ciertos enclaves feudales. La música, el baile y la escenografía decorativa, no sólo de las salas palatinas, sino también de las propias ciudades que se convertían en escenarios festivos, acarrió un complejo sincretismo entre elementos sacros y profanos. Allí se mezclaban la puesta en escena de los *tableaux vivant*¹, con las nuevas formas de presentación escénica basadas en la perspectiva científica o con la rememoración de una arquitectura triunfal, usándose para ello materiales tanto permanentes como provisionales. Estas primeras instalaciones, se sitúan a la vanguardia de una serie de creaciones que arrastraron a los artistas del Renacimiento hacia el mundo del diseño decorativo pudiendo considerarse, hoy en día, como una parte importante de la historia del espectáculo.

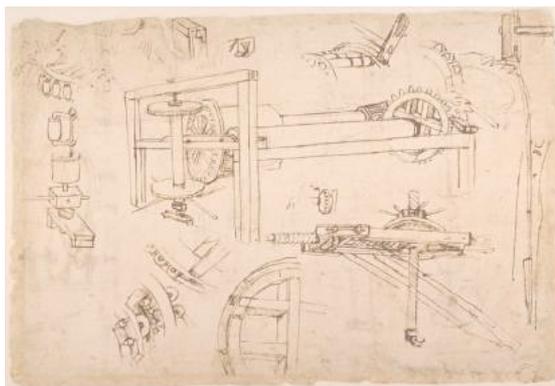


Ilustración 1. Máquinas e ingenios de Leonardo Da Vinci recogidos en el Códice Atlántico.

Gran parte de los decorados efímeros de las fiestas y eventos realizados estaban fabricados con *cartapesta*. Fue quizás por este motivo que el término de escultura ligera se aplicó posteriormente a todas aquellas obras que no habían sido realizadas con materiales nobles estableciendo así una nueva clasificación artística que tuvo su mayor representación en la escultura figurativa.

¹ Cuadros vivientes.

Se incluyeron dentro de esta tipología las piezas realizadas con papel², cartón piedra o tela, materiales que coincidían en ligereza, versatilidad y bajo coste.

Aparte de su ligereza, posemos señalar otras dos características formales presentes en esta nueva tipología. La primera es un proceso de materialización que aborda varias técnicas combinadas o mixtas lo que lleva a que, en muchos casos, se apliquen múltiples materiales en la realización de una misma obra. Tal vez sea por ese uso conjunto de materiales y técnicas por lo que resulte a veces tan difícil diferenciar los términos en los cuales se transcriben en tratados y estudios. Un ejemplo lo tenemos en el uso del término de *cartapesta*. En muchos de los textos italianos consultados se usa indistintamente para señalar tanto la técnica que utiliza trozos de papel encolados, como la técnica de la carta macerada³, como deja reflejado Filippo Baldinucci en su "Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno" de 1681: "*Cartapesta. Ogni sorta di rottami di carta, tenuti per più giorni in macero in acqua chiara...*"⁴ (Vasari 2008). El término de *cartapesta* se equipara a su vez con el término de *papelón*, que hace referencia a aquellas esculturas de cartón delgado realizadas con papeles encolados, por lo que la confusión se hace aún más extensa.

Para entender el complejo mundo de las esculturas ligeras hay que tener en cuenta que, a pesar de las tendencias, cada lugar y taller adecuó técnica y materiales a su realidad, adoptándose incluso nuevas expresiones. El término *tirar de cartón* usado en Valencia para rellenar moldes con trozos de papel encolado, tiene su homónimo en la *estampación en cartón* utilizada en Barcelona y es un ejemplo muy cercano de como una misma técnica recibe diferentes nombres según se realice. Otro ejemplo lo tenemos en el *cartón piedra*, mientras que algunas definiciones lo presentan como el material resultante de la mezcla de pasta de cartón o papel, yeso y aceite secante (RAE 2017) para otros autores, sólo es aquel cartón que está mezclado con cemento (Actas I jornada Escultura Ligera, 2017). Debido a todas estas discrepancias no es posible asegurar el proceso creativo de muchas piezas catalogadas dentro de la escultura ligera.

Algunos escultores usaban los materiales de la escultura ligera para trabajar los bocetos que posteriormente serían moldeados y reproducidos con materiales más sólidos, aunque en ocasiones quedaran como material definitivo de la obra. En otras ocasiones algunos de estos materiales eran además utilizados en la reproducción seriada de imágenes a partir de moldes por su gran capacidad para adaptarse a cualquier superficie. De este modo está hecha la figura que vemos en las Ilustraciones 2, 3 y 4.

Aquí se pone de manifiesto otra de las características formales más destacadas de esta tipología, su tendencia a la mimesis de otros materiales considerados como nobles: "Con la *cartapesta* si fingeva argento, marmo, bronzo, legno."⁵ (Biscottini 2008), o lo que es lo mismo, la tendencia de esconder su propia naturaleza desarrollando un auténtico arte del artificio y del engaño que pudo valerle la consideraron un arte menor.



Ilustraciones 2, 3 y 4. "Cabeza, manos y pies" Cartapesta pintada. Lecce, Pinacoteca d'Arte Francesana.

² Recordemos que el papel en aquella época se hacía de trapos de lino o algodón.

³ Lo que para nosotros se acercaría más al término francés de *papel maché*.

⁴ "Cartapesta. Cada clase de trozos de papeles tenidos varios días macerados en agua clara..." Traducción del autor.

⁵ "Con el papel maché se imitaba plata, mármol, bronce, madera". Traducción del autor.

Para Cuomo (2001), la observación directa de los elementos que componen las ilustraciones anteriormente mencionadas, hace suponer que la técnica empleada para la elaboración de las diferentes partes de la pieza comenzó con la mezcla de residuos de papel que fueron macerados y reducidos a pulpa. Está fue redistribuida en los respectivos moldes de yeso⁶. Tras el secado de la pulpa se procedió a su desmoldeo. La superficie de las diferentes partes se trató para ser pintada y tras lo cual se ensamblaron presumiblemente sobre un maniquí de paja o crin. La cabeza y manos se sujetaron gracias a los agujeros que se aprecian en la fotografía mientras que los pies puede que fueran enroscaos y fijados a una base. El perno metálico de la parte posterior de la cabeza que, probablemente servía para sujetar una aureola, hace suponer junto con otros elementos, que se tratase de una inmaculada.

Esto nos acerca a otra de las particularidades que más condicionó la existencia de la escultura ligera: su funcionalidad. Por su bajo coste y peso, por su extrema adaptabilidad y por su facilidad para mimetizar cualquier reproducción, se convirtió en una escultura cercana al pueblo y a sus ritos, representando temas ligados a la devoción popular o a una iconografía tradicional festera. Su uso supuso también un continuo desgaste y repetidas restauraciones y adaptaciones, lo que le dio un carácter de *escultura viva*. En palabras de Arias Martínez (Actas I jornada Escultura Ligeras, 2017), el sentido de perpetuidad que llevo en otras disciplinas al uso de lo inorgánico para buscar la permanencia, no se continuó en el caso de la escultura devocional, donde primó una intención de uso y proximidad. Por este motivo no es extraño encontrar imágenes primitivas que hayan sufrido diferentes transformaciones para ser adaptadas a los gustos de la época. Durante siglos la escultura ligera fue considerada como un auténtico arte. Un arte pobre en el que se cimentaron artistas de la importancia de Donatello o Bernini. Los más grandes escultores del Renacimiento y del Barroco crecieron y trabajaron con este material produciendo a veces auténticas obras maestras (Ilustraciones 5 y 6), dando testimonio de un material versátil, dúctil y flexible al gesto e intención del artista. Permitiendo soluciones sorprendentes, experimentales e innovadoras no solo en el ámbito de lo efímero.



Ilustración 5. G. L. Bernini. Modelo del Alma Condenada. Cartapesta.1619. Ilustración 6. Cabeza de mujer (maniquí) sec. XVI, Museo Bardini, Firenze, h. cm 35 cartapesta.

La escultura ligera en España se consolidó en el siglo XVI⁷, aunque la técnica del papelón se fusionó con las antiguas tradiciones prehispánicas de la elaboración de dioses con pasta de caña de maíz⁸. Según Arquillo Torres (2010), durante su estancia en la Nueva España, la estética de unas piezas livianas creadas con madera de pino, amaranto, caña de maíz o papel amate, llamó la atención de los frailes franciscanos. Éstos no sólo las utilizaron para el proceso de evangelización, también enviaron algunas muestras a Europa, por lo que la técnica fue adoptada posteriormente en la imaginería del Viejo Continente.

Debido a que el arte ha estado muy relacionado con el poder y a un uso propagandístico, la mayoría de las obras denominadas esculturas ligeras que se conservan hoy son de carácter religioso. Estas imágenes se destinaban a las celebraciones procesionales por su fácil transporte. Debido a este motivo y, por ser más económicas, tuvieron una gran difusión en el medio rural. A pesar de esto, las esculturas ligeras se fueron sustituyendo poco a poco por otras llamadas Santos de vestir o Imágenes de candelero, esculturas de madera ahuecadas más resistentes a su manipulación durante las actividades procesionales y a la humedad de los templos (Cañizares Flores 2013). La Ilustración 7 muestra algunos de los daños estructurales que pueden sufrir estas esculturas a causa de los diversos golpes y vibraciones. Las partes más expuestas a los traumatismos, como lo son las extremidades y partes volumétricas, presentan amputaciones, desprendimientos, grietas y hundimientos.

⁶ Seguramente mediante la técnica del apretón.

⁷ Encontramos dos ejemplos tempranos de escultura ligera en España en la escultura de papelón de la Virgen de los Desamparados de Valencia y en la imagen de San Miguel Arcángel también en Valencia, ambas del siglo S.XV.

⁸ Son especialmente destacables las esculturas realizadas en el estado de Michoacán (México) donde lo que constituye un grupo específico de escultura llamada "novohispanica" (Arquillo Torres, 2010).



Ilustración 7: Rostro de la Virgen de los Desamparados tras el traslado al comienzo de la Guerra Civil para su custodia. Los golpes sufridos durante el mismo hicieron que la mascarilla de yeso saltase dejando a la vista el rostro primigenio de cartón (Actas I jornada Escultura Ligera, 2017).

LA ACTUALIDAD DE LA ESCULTURA LIGERA.

Más allá de las piezas del pesebre mencionadas por Paolo Biscottini (La scultura in artapesta 2008), ejemplos como los grandes carros del Carnaval de Viareggio (Ilustración 8), los gigantes, cabezudos, dragones y otras bestias típicos de las fiestas mayores de muchas localidades de Aragón y Catalunya (Ilustración 9), o los impresionantes monumentos falleros levantados en la Comunidad Valenciana (Ilustración 10 y 11), nos hacen aceptar el hecho de que siga existiendo una escultura ligera que continua con la tradición heredada de una imaginería popular festiva. Los grandes carros del Carnaval de Viareggio, nacido en 1873, como una celebración de disfraces entre la alta burguesía, recogen la herencia del ingenio de Brunelleschi y aún más de los colosales aparatos barrocos firmados por Bernini. La puesta en escena de estas gigantes construcciones cuenta con grandes ingenios mecánicos y todo tipo de efectos especiales para dar notoriedad a su cabalgata.

En España, uno de los ejemplos más importantes que encontramos de este tipo de arte lo tenemos en la tradición del cartón piedra en la imaginería festiva valenciana que se inserta en las tradicionales fiestas de las fallas desde el siglo XVIII y que llega hasta nuestros días. En diciembre del pasado año, el Comité de la Unesco aprobó la entrada de la fiesta de las Fallas en la Lista Representativa de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad valorando una "creatividad colectiva" que "salvaguarda las artes y oficios tradicionales" (Levante, 2017).





Ilustración 8. EL orco y la bailarina, carro ganador en el Carnaval de Vinareggio en el 2015. Ilustración 9. Desfile de gigantes en la plaza del Vino. 1920-40. Autor desconocido. Fondo Ayuntamiento de Girona. Ilustración 10. Proyecto de la comisión de la falla Cuba-Literato Azorín. Valencia 2016. Ilustración 11. Monumento fallero ganador del primer premio sección especial de las Fallas. Valencia 2016.

En la actualidad, las Fallas son monumentos satíricos realizados con materiales combustibles ligeros que se montan en las plazas y en los principales cruces de calles para exponerse al público durante varios días y ser quemados en la noche del 19 de marzo, día de la festividad de San José. De los primeros materiales utilizados en la elaboración de ninots, como lo fueron la cera para las máscaras y manos y el cartón y la madera para los armazones de los cuerpos, se pasó a otros más rentables como el corcho blanco⁹, que sustituyó al cartón de los moldes y del modelado, así como uso de la cera en los detalles. Esto remarca el hecho de que la aparición de nuevos materiales como el plástico o las resinas sintéticas, ha hecho que otros utilizados antiguamente cayeran poco a poco en desuso.

La temporalidad de las fallas o la de los carros de carnaval comulga con las palabras de Paolo Biscottini (*La scultura in artapesta* 2008), cuando afirma que existe la convicción común de que la cartapesta, y con ella la escultura ligera figurativa a la que va asociada, está principalmente ligada a un ámbito popular-devocional, donde ambos dos polos pueden llegar incluso a fundirse. Es esta realidad la que la alejaba de la dimensión artística ya que durante siglos se ha identificado técnica y material a los montajes efímeros y al populismo.

LA NUEVA ESCULTURA LIGERA FIGURATIVA.

El hecho de que podamos hablar hoy en día de una nueva escultura ligera figurativa lejos de la tradición heredada, no se explicaría sin aceptar el cambio surgido en la nueva estética contemporánea de la escultura del siglo XX que, al rivalizar con las normas y a las reglas de toda su tradición, pierde no sólo el pedestal y su carácter conmemorativo, sino incluso lo que le era más específico: su materialidad (Cereceda 1999). Ésta, como el uso de los llamados materiales nobles, pasa a un segundo plano y con ellos el deseo de permanencia.

Esta no permanencia nos acerca al llamado *arte de acción* tan presente en estos dos últimos siglos, cuya estética se engloba dentro de un *arte efímero* concebido para un consumo instantáneo. Las diferentes modalidades que van desde el *happening* o la *performance*, hasta el *environment* o la *instalación*, ponen de relevancia lo que para Martínez Muñoz (2001) es el cambio del valor de lo inmutable como uno de los presupuestos en la formulación del arte. Esta acepción tradicional se sustituye entonces por el concepto de lo efímero, más adecuado a una sociedad en perpetuo cambio.

Dentro de esta nueva realidad la escultura ligera reaparece con fuerza en los discursos artísticos. La estética contemporánea revaloriza el mestizaje de los lenguajes expresivos permitiendo con ello una reinterpretación del término escultura ligera valorándose las características que en otro tiempo hicieran de sus piezas un género menor. Las Ilustraciones 12 y 13 recogen algunas de las propuestas que configuran el nuevo ideario figurativo artístico alejado de la tradición.

⁹ Espuma de poliestireno expandido.



Ilustración 12. Anna-Wili Highfield. Caballo 2016. Ilustración 13. Li Hongbo. Mujer flexible 2010. Escultura flexible de papel de abeja.

Entre las diferencias más destacables que encontramos dentro de la categoría de esta nueva escultura figurativa cabe señalar que, esta nueva escultura ligera pierde su funcionalidad populista, evangelizadora o propagandística, para entrar de lleno en el ámbito de lo artístico donde se experimenta acerca de sus capacidades estéticas. No se busca la utilidad o funcionalidad de la obra sino expresividad del material que ya no trata de ocultarse tras un acabado cromático. La nueva escultura ligera no trata de ocultar la naturaleza de sus materiales. Los antiguos *artificios del arte*, antes tan valorados por llevar de forma magistral al espectador a la fascinación del engaño, se muestran descaradamente en el arte actual que los incorpora como parte de su lenguaje expresivo. La obra de papel maché de Kiki Smith (Ilustración 14) es un ejemplo de ello. Las suyas son figuras de cera – porque el cuerpo puede derretirse – o de papel maché – porque la piel se desgarrar y fácilmente se rompe...- no son esculturas rígidas, pareciéndose más al cuerpo vulnerable en el que vivimos (Barba 2016).

Otra diferencia se origina debido a la nueva estética de proponen el gran número de materiales ligeros que oferta el mercado tras el desarrollo de la industria y que mantienen los criterios de uso que ya en otros tiempos hicieron de la madera, la tela, el papel o la caña de maíz los materiales elegidos para hacer de la escultura un arte vivo. Curiosamente, el papel maché es considerado por algunos autores como el precursor del plástico, ya que este material también ofreció a los más pobres la oportunidad de poseer objetos comunes que, de otro material, hubieran sido inalcanzables para ellos (La scultura in carta pesta, 2008).



Ilustración 14. Kiki Smith. Hard soft bodies 1992. Papel y papel maché.

Si tomamos las palabras de Albaladejo (2002) que afirman que los materiales de la escultura son los materiales de la vida y éstos no son otros que los pertenecientes al ajuar cotidiano, podemos aventurarnos a pensar que, en un mundo globalizado de consumo, donde las personas se transforman a su vez en bienes de uso, los materiales y la estética del arte más vanguardista, nos encaminarán hacia la concienciación de este hecho, siendo el momento propicio para buscar modelos artísticos más sostenibles. Facilitando una comunicación más cercana y vital con el arte.

FUENTES REFERENCIALES.

Actas I jornada Escultura Ligera. Valencia 24 y 25 de marzo de 2017. Subdirección General del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació. IVC+R, CulturArt Generalitat. (Eds.) Ajuntament de València. Regidora de patrimoni cultural i recursos culturals, 2017. ISBN 978-84-9089-056-1

ARQUILLO TORRES, Joaquín Morales Méndez, Enrique. La industrialización de las esculturas religiosas en la nueva España: Cristos de caña de maíz [en línea]. Universidad de Sevilla [ref. de 6-10-2015]. Disponible en Web: http://www.todopatrimonio.com/pdf/cicop2010/96_Actas_Cicop2010.pdf

BARBA, Sandra. *Contra la tradición de las artes visuales, Kiki Smith le da cabida al cuerpo torturado de las mujeres* [en línea]. Letras libres 19 Julio 2016 [ref. de 31-3-2017]. Disponible en Web: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/contra-la-tradicion-las-artes-visuales-kiki-smith-le-da-cabida-al-cuerpo-torturado-las-mujeres>

CANIZARES FLORES, Lourdes. *Antecedentes históricos en la investigación de las esculturas ligeras en cartapesta y papelón. Conservación, restauración y puesta en valor del Cristo Crucificado de la ermita de Santa Ana. Caudete, Albacete* [en línea]. Directora M^a Antonia Zalbidea Muñoz, Director José Manuel Simón Cortés. CRBC, UPV [ref. de 24-3-2017]. Disponible en Web: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/37591/Antecedentes%20hist%C3%B3ricos%20en%20la%20investigaci%C3%B3n%20de%20las%20esculturas%20ligeras%20en%20cartapesta%20y%20papel%C3%B3n.%20Lo.pdf?sequence=1>

CERECEDA, Miguel, CASTRO FLOREZ, Fernando. *Hacia un nuevo clasicismo: veinte años de escultura española*. Generalitat Valenciana, 1999.

CUOMO M. Teresa, RAGUSA Caterina. *Esplendore d Arte della carapista*. 2002. ISBN: 8880864149

Especialistas revisarán las técnicas ligeras de la escultura virreinal [en línea]. INAH Cultura 8-6-2016. [ref. de 14-3-2017]. Disponible en web: <http://www.inah.gob.mx/es/boletines/5323-especialistas-revisaran-las-tecnicas-ligeras-de-la-escultura-virreinal>

GARCÍA GONZÁLEZ, María Dolores. *“Acerca del papel y su potencial como configurador plástico”*. Directora: Olga Ampuero Canellas. Universidad de San Carlos, Departamento de escultura. Valencia 2016.

Las Fallas ya son Patrimonio de la Humanidad de la Unesco. Levante. El mercantil Valenciano 1-12-2016 [ref. de 31-3-2017]. Disponible en Web: <http://www.levante-emv.com/fallas/2016/11/30/fallas-patrimonio-humanidad-unesco/1498820.html>

La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio. Museo Diocesano di Milano. Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2008.

MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia. *Arte y arquitectura del s. XX. La institucionalización de las vanguardias Volumen II* [en línea]. S.L. Literatura y ciencia 2001 [ref. de 24-3-2017]. Disponible en Web: <https://books.google.es/books?id=V4jtXyk3LW0C&pg=PA88&lpg=PA88&dq=Amalia+Mart%C3%ADnez+Mu%C3%B1oz+%C2%ABel+valor+de+lo+inmutable%E2%80%9D&source=bl&ots=XKDQ88rdRE&sig=EAymalyw8MIOQCSJlqHi93D3jE&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewixwZfXufXSAhWBIsAKHad1CwkQ6AEIHDA#v=onepage&q=Amalia%20Mart%C3%ADnez%20Mu%C3%B1oz%20%C2%ABel%20valor%20de%20lo%20inmutable%E2%80%9D&f=false>

MÁS I BARBERÁ, Xavier. *Métodos de sustitución. “La réplica escultórica” Procedimientos de sustitución como intervención de conservación preventiva*. Master oficial en conservación y restauración de bienes culturales. Programa oficial de posgrado: ciencia y restauración del patrimonio histórico-artístico especialidad en conservación y restauración de escultura y materiales arqueológicos. Universidad Politécnica de Valencia. 2012.

MERINO, Esther. *Escenarios de poder*. La arquitectura del espectáculo [en línea]. Departamento de Historia del Arte II. Creative Commons 25-2-2016 [ref. de 14-3-2017]. Disponible en Web: <https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-81074/ESCENARIOS%20DE%20PODER%20III.%20LA%20NUEVA%20FIESTA%20PROFANA%20Y%20LA%20ARQUITECTURA%20DEL%20ESPECTO%20C3%81CULO2.pdf>

VASARI, Rodolfo. *Non solo cartapesta: al Museo diocesano di Milano* [en línea]. Cultura&Tempo libero. Il sole 24 hore 11-1-2008 [ref. de 24-3-2017]. Disponible en Web: <http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnline4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2008/01/mostra-scultura-cartapesta-ronzani.shtml?uuid=03bcada2-bfa2-11dc-92dc->

Ilustraciones.

Ilustración 1. Codice Atlantico di Leonardo Da Vinci. Diseños del estreno de la gran obra de Leonardo. Imagen obtenida de: <http://gratta-mi.blogspot.com.es/2010/03/milano-il-codice-atlantico-di-leonardo.html>

Ilustraciones 2, 3 y 4. "Cabeza, manos y pies" Cartapesta pintada. Lecce, Pinacoteca d'Arte Francesana. Imágenes obtenidas de *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio*. Museo Diocesano di Milano. Silvana Editoriale 2008.

Ilustración 5. G. L. Bernini. Modelo del Alma Condenada. Cartapesta. 1619. Imagen obtenida de: http://www.artelabonline.com/articoli/view_article.php?id=1100

Ilustración 6. Cabeza de mujer (maniquí) sec. XVI, Museo Bardini, Firenze, h. cm 35 cartapesta. Imagen obtenida de: http://www.artelabonline.com/articoli/view_article.php?id=1100

Ilustración 7: Rostro de la Virgen de los Desamparados tras el traslado al comienzo de la Guerra Civil para su custodia. Imagen obtenida de: <http://www.religionenlibertad.com/1936-catedral-fue-incendiada-siete-puntos-saqueo-fue-50916.htm>

Ilustraciones 8. "EL orco y la bailarina", carro ganador en el Carnaval de Vinareggio en el 2015. Imagen obtenida de: <http://iltirreno.gelocal.it/livorno/cronaca/2015/03/01/news/l-orco-e-la-ballerina-al-carnevale-vince-l-italia-che-ha-paura-1.10957600>

Ilustración 9. Desfile de gigantes en la plaza del Vino. 1920-40. Autor desconocido. Fondo Ayuntamiento de Girona. Imagen obtenida de: http://www.pedresdegirona.com/reportatges/farandula_expo_1.htm

Ilustración 10. Proyecto de la comisión de la falla Cuba-Literato Azorín. Valencia 2016. Imagen obtenida de: <http://www.adzucats.com/la-federacion-de-seccion-especial-expone-con-estrecha-competencia-en-nuevo-centro-los-proyectos-de-las-fallas-de-2016/>

Ilustración 11: Monumento fallero ganador del primer premio sección especial de las Fallas. Valencia 2016. Imagen obtenida de: <http://tiempolibreyturismo.blogspot.com.es/2016/03/fallas-de-valencia-2016-falla-cuba.html>

Ilustración 12. Anna-Wili Highfield. Caballo 2016. Imagen obtenida de: <http://www.annawilihighfield.com/works/2017/1/29/wrb7bxnoy33m0p8kfhcqzwmoyguue9>

Ilustración 13. Hongbo, Li. Mujer flexible "flexibles esculturas de papel de abeja. Medidas variables 2010. Imagen obtenida de: <http://www.designboom.com/art/flexible-honeycomb-paper-sculptures-by-li-hongbo/>

Ilustración 14. Kiki Smith. Hard soft bodies 1992. Papel y papel maché. Imagen obtenida de: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/contra-la-tradicion-las-artes-visuales-kiki-smith-le-da-cabida-al-cuerpo-torturado-las-mujeres>

Garrido Izaguirre, Eva María.

Docente Investigador, Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, Arte y Patrimonio Cultural.

Estética indígena y glocalización: agencias recursivas.

Indigenous aesthetics and glocalization: recursive agencies.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Arte Indígena, Glocalización, Agencia, México, Purépecha.

KEY WORDS:

Indigenous Art, Glocalization, Agency, Mexico, Purépecha.

RESUMEN.

En esta ponencia se abordará el caso de la producción estética de Ocumicho, una comunidad indígena perteneciente a la etnia purépecha, en México. Las esculturas en barro policromado creadas, fundamentalmente por mujeres, son el resultado de procesos creativos y de circulación que permiten analizar las recursividades que se activan a partir de la agencia de distintos actores, sean estos las creadoras, las políticas públicas nacionales, los coleccionistas, museos, artistas de otras disciplinas, académicos o las propias obras de arte y sus particularidades estéticas.

A partir de la antropología del arte se analizarán los cruces y efectos de una arte local que ha influido en la obra de artistas como Eduardo Galeano, que se encuentra en galerías y museos nacionales e internacionales, una producción que es catalogada como arte, arte popular o artesanía, categorizaciones que la ubican en un estado liminal que corresponde a la realidad histórica y social de sus creadoras: mujeres, en condiciones de pobreza e indígenas que modelan la historia local de su comunidad y sus rituales al tiempo que acontecimientos globales y nacionales bajo la articulación de un personaje; el diablo, que les ha dado fama internacional.

ABSTRACT.

This paper is about the aesthetic production of Ocumicho, an indigenous community belonging to the Purépecha ethnic group, in Mexico. The polychromatic mud sculptures, created mainly by women, are the result of creative and circulation processes that allow the analysis of the recursions that are activated from the agency of different actors, whether creators, national public policies, collectors, Museums, artists from other disciplines, academics or the works of art and their aesthetic particularities.

From the anthropology of art will analyze the crosses and effects of a local art that has influenced the work of artists such as Eduardo Galeano, found in galleries and national and international museums, a production that is cataloged as art, folk art Or handicrafts, categorizations that place it in a liminal state that corresponds to the historical and social reality of its creators: women, under conditions of poverty and indigenous people who model the local history of their community and their rituals while global events and national The articulation of a character; The devil, who has given them international fame.

CONTENIDO.

Los diablitos de Ocumicho.

Eduardo Galeano.

“Como las arpilleras chilenas, nacen de mano de mujer los diablitos de barro del pueblo mexicano de Ocumicho. Los diablitos hacen el amor, de a dos o de a muchos, y asisten a la escuela, conducen motos y aviones, se cuelan en el arca de Noé, se esconden entre los rayos del sol amante de la luna y se meten, disfrazándose de recién nacidos, en los pesebres de Navidad. Acechan los diablitos bajo la mesa de la última Cena, mientras Jesucristo, clavado en la cruz, come pescados del lago de Pátzcuaro junto a sus apóstoles indios. Comiendo, Jesucristo ríe de oreja a oreja, como si hubiera descubierto que este mundo puede ser redimido por el placer más que por el dolor.

En casas sombrías, sin ventanas, las alfareras de Ocumicho modelan estas figuras luminosas. Hacen un arte libre las mujeres atadas a los hijos incesantes, prisioneras de maridos que se emborrachan y las golpean. Condenadas a la sumisión, destinadas a la tristeza, ellas crean cada día una nueva rebelión, una alegría nueva”. (Galeano, 1998:122)

En esta páginas se abordará el caso de la producción estética de Ocumicho, una comunidad indígena, perteneciente a la etnia purépecha, en el estado Mexicano de Michoacán. Este pueblo es conocido a nivel internacional por un tipo de esculturas en barro policromado, creadas fundamentalmente por mujeres, cuyo corpus incluye obras que representan fielmente las celebraciones comunitarias, rememoran tiempos pasado, a modo de monumentos a la memoria colectiva, interpretan el acontecer mundial, las escenas del mercado local o remiten a cuentos. Estas obras son el resultado de procesos creativos y de circulación que permiten analizar las recursividades que se activan a partir de la agencia de distintos actores, sean estos las creadoras, las políticas públicas nacionales, los coleccionistas, museos, artistas de otras disciplinas, académicos o las propias obras de arte y sus particularidades estéticas. En este texto prestaremos especial atención a la agencia “del mecenas” y de las obras como extensiones de la agencia de sus creadoras, tomando como referencia los planteamientos de Alfred Gell (1998).



Zenaída Rafael Julián, Premio Nacional de La cerámica, Integrante del grupo que recibió el Premio Nacional de las Ciencias y las Artes¹.



Título: Tianguis artesanal,
Autora: Zenaída Rafael Julián, 2013.

¹ Las fotografías incluidas en el texto son de la autoría de Eva María Garrido Izaguirre, con excepción de aquellas extraídas de textos

La producción artesanal que caracteriza esta comunidad se encuentra en internet, en tiendas, museos y galerías de México y del extranjero, es una comunidad que habita entre lo local y lo global, que está poblada por familias de migrantes y que recibe de forma habitual turistas, antropólogos y visitantes que pertenecen a otras culturas. Hablar de Ocumicho es hacerlo de una comunidad en la que la tradición y la modernidad conviven de forma relativamente cómoda y en la que la producción estética se mueve en territorios propios y ajenos.

¿Qué producción artesanal se realiza en Ocumicho? se hacen distintos tipos de artesanías: máscaras rituales, cera escamada² para los arreglos ceremoniales de imágenes religiosas; delantales y blusas bordadas que caracterizan la indumentaria tradicional de las mujeres del pueblo y un número amplio de familias alfareras, esta producción la que nos ocupará en las páginas siguientes.

En este pueblo, conviven dos tipos de alfarería policromada³:



Por un lado encontramos “juguetes” hechos con moldes referidos por West desde los años cuarenta en su *Geografía cultural de la moderna área tarasca* (2013 [1948]): silbatos y alcancías con forma de ganado, muñecas o animales varios que también son ofrenda cuando se colocan en una tumba para el día de difuntos o pieza propiciatoria cuando es bendecida por san Lucas para proteger el ganado, piezas que se venden en una amplia red de mercados regionales y que se adapta a los gustos, usos y funciones propios de la cultura purépecha.

Llevando las figuras de ganado de Ocumicho frente a San Lucas para bendecirlas, Zacán, 2014.

Por otro lado tenemos una producción con temáticas muy diversas que de forma genérica es conocida como “diablos” y cuyo mercado, eminentemente urbano, ha marcado tendencias estéticas y creativas a través de una serie de políticas públicas que desde los años 60 promovieron un “arte para turistas” del que se han apropiado las mujeres del pueblo, dando como resultado una producción que se auto exige la innovación constante. El resultado son piezas decorativas de barro modelado con un amplio repertorio de temas e imágenes, como vírgenes, escenas de la vida cotidiana del pueblo y de la ciudad, representaciones de rituales tradicionales, animales monstruosos, sirenas, soles, interpretaciones de la vida política del país y del mundo, máscaras repletas de animales rastrosos, escenas eróticas o últimas cenas de diablos... un repertorio inagotable que se engloba bajo el rubro de “Los diablos de Ocumicho”, actualmente reconocida como marca colectiva.



Ultima cena de Diablos.

Esta reflexión se centra en el análisis de los procesos de circulación de las obras, la identificación de dos de sus agentes principales agentes y sus agencias a la hora de recolocar una producción local en la circulación global.

Al hablar de la circulación de las obras es necesario enmarcar a Ocumicho en un campo difuso y liminal que oscila entre lo artístico y lo artesanal. Las fronteras entre el arte occidental y otras artes del mundo, llamadas indígenas, populares, étnicas o subalternas, parecen diluirse en un momento de la historia en el que podemos ver exposiciones del “arte con apellidos” (Méndez, 1995) en museos como el Reina Sofía o el Louvre y cuando abundan los circuitos de turismo étnico o cultural.

² La cerería escamada consiste en vaciar una mezcla líquida de cera y parafina en moldes de madera de los que se obtienen formas que se adhieren como decoración a un cuerpo central.

³ Barro moldeado o modelado, quemado a baja temperatura en horno de leña y pintado con pintura vinílica de colores o pintura de aceite.

Parecería -como señalaba Hilton Kramer en una reseña del Metropolitano de Arte de Nueva York- que cada vez es más extendida “la disposición a ver las formas primitivas de cultura y experiencia como iguales en valor a las nuestras propias y en algunos sentidos hasta como superiores y más vitales [dejando de ser] posesión de una minoría de visionarios culturales y [alcanzando] un nuevo nivel como parte de la corriente central de la vida cultural” (Price, 1993: 50). Pero lo cierto es que esta admiración va cargada de concepciones que han sido revisadas magníficamente por diversos autores como Pierre Bourdieu (1998), Sally Price (1993), Lourdes Méndez (1995), Victoria Novelo (2002, 2013) o García Canclini (1990, 2002), arrojando luz sobre las bases históricas e ideológicas que minan la trama de los discursos y prácticas en las que se pone en juego el arte no occidental dentro de nuestra cultura.

“Los diablos de Ocumicho” han entrado en una dinámica particular del mercado del arte, como objetos que se compran por poco dinero para ocupar vitrinas de museos y estanterías de galerías del mundo, son obras que se conceptúan como “artísticas” pero siempre acompañadas de otros calificativos que las matizan y aproximan al concepto de “Arte Primitivo”.

La producción no occidental se agrupa en ésta u otras categorías similares que tienen que ver más con la actitud de los receptores expertos que con sus cualidades estéticas (Méndez, 1995: 47), las que incluso se ven afectadas por las ideas negativas asociadas a esos términos, como la de tosquedad o poco elaboradas. Lourdes Méndez nos hace notar en su texto cómo la antropología se ha esforzado en eliminar los sesgos etnocéntricos de categorías como la de “arte primitivo”, creando otras como “arte étnico”, “arte tribal”, “para turistas”, “de las sociedades poco evolucionadas” “artesanía artística” o “arte popular”, pero lo cierto es que ninguna de estas apostillas hace referencia al arte, sino más bien a la jerarquía que subyace en las diferentes categorías empleadas (Ibíd.: 47).

En los textos y testimonios referidos a la escultura de Ocumicho se afirma -y afirmo- que se trata de arte, pero recorriendo los matices de los discursos se percibe una incomodidad ante una afirmación tan rotunda y surgen precisiones que poco a poco van ubicando estas obras en una frontera que marca las jerarquías y que se construye a partir de las recursividades que se activan en el circular de la obras.

En estas páginas me interesará mirar el arte como un index, un signo que se articula en una matriz de relaciones en la que el mismo signo motiva la activación de interpretaciones, inferencias, experiencias etc. en los receptores, es decir, el arte se entenderá, en palabras de Gell “ como situación” más que como objeto.

1.- Políticas públicas y la agencia “del mecenas”.

Cuando preguntas en el pueblo desde cuando empezaron a hacerse estas piezas, la fecha se ubica hacia 1960 en las manos de Marcelino Vicente a quien se le atribuye, en una historia de corte mítico⁴, la autoría del primer diablo en barro. El auge en los sesenta de las obras de Marcelino Vicente coincide con la aparición de una institución: BANFOCO –Banco Nacional de Fomento Cooperativo- creado en 1961. El cruce de fechas no es casual, esta institución y posteriormente el FONART –Fondo Nacional para el Fomento Artesanal, a partir de 1974- son los actores políticos que activaron la circulación de las obras de Ocumicho en espacios urbanos, proceso en el que se gesta el concepto y la demanda de “los diablitos de Ocumicho”.

BANFOCO organiza la primera feria artesanal del estado de Michoacán, en Pátzcuaro, en 1963 y es ahí donde Marcelino Vicente llama la atención de los organizadores, quienes ese mismo año lo invitan a participar en la Feria del Hogar de la Ciudad de México y en la Feria Mundial de la Artesanía en Nueva York al año siguiente (Gouy-Gilbert, 1985, 1987), hechos que indican la voluntad institucional de promover las nuevas ideas y obras de Marcelino y su apuesta por un cambio en la alfarería artesanal de Ocumicho.

¿Cuál fue el alcance de la injerencia institucional? En 1995, en mi primera estancia de trabajo de campo, entrevisté a Louisa Reynoso, autora del libro titulado *Ocumicho* (1993) y una de las actrices principales en el proceso de apoyo institucional de “los diablitos” desde el FONART, su testimonio fue claro: “se hacen sirenas porque el FONART hizo un concurso del mar y uno de soles y lunas...”, y otro de máscaras y uno llamado “Ocumicho en el año 2000”, con carteles que desde un principio califican la producción como “Arte fantástico”. La síntesis de esa entrevista era que los temas y motivos representados en Ocumicho, surgieron a partir de los concursos temáticos del FONART y de las recomendaciones de sus asesores técnicos, prácticas generadas con la finalidad de motivar la imaginación y ampliar el corpus temático de la comunidad, una política institucional que desde principios de los años sesenta era aplicada por el BANFOCO en otras regiones artesanales, tal como lo refiere Stromberg (1976: 160) para el caso del papel amate de Xalitla en el estado de Guerrero, líneas de acción cuya estrategia la interpreto como una “desviación calculada” de la ruta de los objetos, en el sentido de Appadurai (1991).

⁴ En la comunidad las distintas versiones de la vida de Marcelino Vicente y el origen de los diablos, destacan su homosexualidad - que justifica en parte el que realizara una labora eminentemente femenina- su buen hacer en distintas actividades de mujeres como bordar y echar tortilla, su capacidad de representan fielmente en barro a cualquier persona que él quisiera y especialmente su encuentro con el diablo en una barranca, quien le dijo “tus diablos están feos, mírame para que los hagas bonitos”.



Ejemplo de concurso temático: “Noveno concurso de arte fantástico”, 1982, cartel en archivo de Louisa Reynoso, Centro de Documentación Daniel Rubín de la Borbolla.

Lo que estaba gestándose era la construcción de una nueva demanda, un arte para turistas, “nuevas formas de arte inventadas con propósitos comerciales” entre los que Graburn incluye la alfarería de Ocumicho (1976:117) y que Gouy-Gilbert (1985) interpreta como el nacimiento de un arte tradicional: “el diablo y los animales legendarios que lo acompañan dan sentido a la cerámica, haciendo de ella una cerámica tradicional (pues evoca una mitología indígena como la percibe el mundo occidental) por una parte, y por otra crea un “arte popular” gracias a la intervención de FONART” (Gouy-Gilbert, 1987: 32). El éxito obtenido por las piezas de Ocumicho posicionó a las creadoras y a los objetos en el terreno de la artesanía, el arte popular, arte primitivo, souvenir o arte a secas según fuera el público con el que interactuaban autoras y obras.

Los diablos de Ocumicho “nacen” localmente pero muy pronto “crecen” en un panorama internacional. Se presentan por vez primera en Nueva York en la Feria Mundial en 1963 (Idem:28) y desde entonces, hasta la actualidad, turistas y comercializadores de artesanía mexicana han llevado los diablos a las vitrinas de tiendas, salones de coleccionistas, museos y acervos particulares de una amplia lista de países.

En este trasiego de figuras e información hay que destacar dos hitos: la exposición *Les trois couleurs d’Ocumicho*, presentada en el centro cultural de México en París en 1990 y *Ocumicho: arrebato del encuentro*, exhibida en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México y en el Museo de arte Contemporáneo de Morelia en 1993. En estas dos colecciones las mujeres de Ocumicho que participaron en el proyecto interpretaron láminas, fotografías y dibujos de obras de arte y documentos históricos relativos a la Revolución francesa, en el primer caso, y a la conquista española de América en el segundo.

En este proyecto las artistas hicieron algo a lo que ya estaban acostumbradas: “interpretar al otro”, en este caso histórico, con datos un tanto escasos que se resumieron en exposiciones exitosas, más que por la fidelidad a los hechos históricos por el malentendido explícito en muchas de las piezas, un malentendido atractivo para aquellos que se ven reflejados en obras interpretadas por indígenas.

En ambos casos, tanto el de las políticas públicas como el de estas iniciativas museográficas, la “agencia del mecenas” es patente, en un caso, el primero, como parte de un proceso de invención de una tradición, y en el segundo como un marcador de las prácticas creativas de las alfareras.

Lo narrado hasta el momento es un ejemplo de glocalización. La información entre las artistas de Ocumicho y aquellos a los que se dirigen sus piezas es constante y se da a través de contactos favorecidos por los medios de comunicación, las nuevas tecnologías, el auge turístico de destinos exóticos y la facilidad de acceso a culturas ajenas. El acceso a esta información por parte de las artistas de Ocumicho se da fundamentalmente por la televisión gratuita, la radio, los vídeos e información de los familiares migrantes, el face book que manejan sus hijos y el contacto directo con antropólogos, turistas y compradores. Las piezas que elaboran resumen este compendio de información a modo de un registro en barro de lo local y lo global. Sus obras, adaptadas a una realidad de consumo global y a estéticas que se apartan parcialmente de las propias, son a su vez, extensiones de la agencia local de sus creadoras, sus técnicas tradicionales de elaboración, estéticas, fiestas, rituales, concepciones míticas e identitarias que se distribuyen globalmente.

2.- La agencia exotizante de las obras.



Izq.: Diablo en moto; Dcha. "Gallina" escena erótica cubierta con tapa en forma de gallina. Antonia Martínez, 2009.

Al revisar los textos de los catálogos de exposiciones de Ocumicho y el discurso de quienes gustamos de este tipo de objetos, se puede observar una serie de valoraciones que se reiteran, lo que nos permite categorizar los valores que el público y los expertos aprecian en las obras, a saber: la imaginación artística, la libertad de las artistas y el atrevimiento creativo.

Estos valores elevan a las creadoras a la categoría de artistas bajo parámetros similares a los del mito del genio occidental, una visión de la que se han apropiado muchas alfareras en su interlocución con "el otro". A estas apreciaciones se yuxtaponen otras, en las que la subalternidad de las creadoras de Ocumicho: mujeres, indígenas y pobres, le agrega valor a las piezas dentro de ciertos sectores; y a lo anterior se suman una serie de valoraciones que acercan las obras a la concepción del arte primitivo, es decir, de un arte que no ha alcanzado su madurez y del que se destaca su fealdad involuntaria y su inmediatez.

¿qué expresa el público que gusta de los ocumichos? Primera afirmación: es un arte libre o en palabras textuales: "Es el arte más libre que conozco" con esta afirmación se enfatiza una las banderas que enarbolan muchos de los que estudian, promueven o coleccionan ocumichos: la imaginación.

El observador de una escultura de Ocumicho se enfrenta a formas articuladas muchas veces con códigos ajenos, una incompreensión que ayuda a confirmar la idea de un mundo fantástico recreado por las artistas. Entre todas las imágenes hay un elemento identificable, el diablo que en palabras de una coleccionista es "*divertido, diferente, atrevido y es el autor intelectual de todas las travesuras de los humanos*"; de ahí su éxito, personaje que refuerza la idea de la libertad con que actúan las artistas e incorpora la transgresión que representa este icono.

El hecho de que mujeres indígenas introduzcan el diablo en sus obras, diablos que conviven con la modernidad en escenas humorísticas o eróticas, es concebido por el observador como una acción libertaria.

"[...] simboliza la necesidad de expresión de un espíritu soterrado por la censura de siglos y la urgencia de manifestar en barro el testimonio festivo, irreverente, lascivo y burdo, de un modo ajeno al postmodernismo y la contemporaneidad, que le devuelve al espectador, al contemplador, el acercamiento a un mito secular: el del ángel caído" (Héctor Anaya⁵).

Este párrafo, cargado de los tintes místicos que embadurnan lo exótico, nos acerca a otra de las ideas con que se asocia al artista contemporáneo, la del genio que actúa en sociedad a partir del "intervencionismo artístico", un ideal propio de romanticismo según el cual el artista puede reconciliar las fragmentaciones del mundo moderno expresándose en su obra con la libertad que el contexto reprime. Este concepto lo traemos a colación por lo que Ocumicho -se dice- tiene de "atrevido", de denunciante.

⁵ Cita de Héctor Anaya en el catálogo de una exposición de Ocumicho realizada en la galería Toltecayotl de México, D. F. (s.f.).

Se trata de esas piezas de banqueros representados como diablos encorbatados, “últimas cenas” de diablos, y “políticos-diablos”



custodiando las casillas de votaciones, todas son obras que se perciben como una crítica al sistema, esculturas libertarias que toman mayor potencia por las condiciones es que son creadas y que inspiran incluso las letras de Eduardo Galeano, quien describe a las alfareras como creadoras libres a pesar de la pobreza y el maltrato (Galeano, 1998:122).

La precariedad de la vida material y las problemáticas que rodean a las mujeres que modelan las piezas, se convierten en valores agregados a las mismas.

En paralelo, a la exaltación de los “diablos” como un arte imaginativo, libre y contestatario, se manifiestan otros apreciados que lo van ubicando en una visión cercana al arte primitivo. Dos en concreto

conforman una especie de “agencia exotizante”, me refiero al culto a lo feo y al gusto por lo impulsivo e irracional que se hace explícito en el discurso de galeristas, jurados de concursos, artistas e instituciones.

El resultado es un compendio de entendido que confirman la idea preexistente en el imaginario colectivo del indígena mexicano, ubicado en un tiempo “ancestral”, “mágico”, “fantástico”, un otro cuya imagen se evidencia en un arte con técnicas, estéticas y temáticas que reafirman la idea del público, al tiempo que sitúa a obras y artistas en un espacio liminal entre el arte y otras categorías difusas pero excluyentes.

3.- La agencia artística.

A lo largo de la historia del arte hemos sido testigos de las influencias de unos artistas en otros, de sus estilos y motivos. El llamado arte primitivo también ha sido agente de movimientos artísticos de principios del siglo XX, particularmente de un cubismo que encontró en el arte africano la matriz de su gestación. En el caso concreto de México, los años post revolucionarios reclamaban rasgos de identidad propios, marcadores de una idiosincrasia que se arraigó en el mundo rural e indígena del país nutriendo la iconografía de artistas como Rivera, Orozco, Siqueiros, Dr. Atl y Frida Khalo, Alfredo Zalce, Chávez Morado, entre muchos otros.

Al hablar de la agencia artística de las esculturas de Ocumicho, estoy pensando en la influencia que se puede reconocer en otros artistas, en cuya obra identificamos a Ocumicho como prototipo, evidencia de la potencia del arte que nos ocupa, presente en la pluma de Eduardo Galeano, en piezas teatrales, escultóricas y pictóricas de México y otros países del mundo.



Ejemplo de ello es la obra de José Valdés, un dibujo a tinta titulado “Ocumiceana”, pieza que se prolonga al marco, donde una leyenda versa lo siguiente: “Visión ocumesiánica a plena luz del día entre desvalidos semáforos y la complacencia del diablo del azar y la disturbancia lúdica y geológica. De San Pedro son los diablos arriba de la meseta. Las calacas de allá mismo Acontecida de Torreón Coahuila cualquier día de aquel año del 2008”.

“Ocumiceana”
José Valdez, 2008,
Tinta china s/papel,
Artralli Folkart,
Galería de Guanajuato.

Otros ejemplos son “Metiche de Ocumicho”, un óleo sobre tela de Héctor Navarro; “Los amantes” de Guillermo Cordero, óleo sobre tela de la serie “El mundo mágico de Ocumicho”; piezas teatrales como la titulada “Ocumicho”, presentada por la compañía “Pantomima”, en el festival del Mimo Contemporáneo de Canadá en 1985 bajo la dirección de Sigfrido Aguilar, en la que se adjetiva la producción de Ocumicho como “surrealista”; poesías como las de Eduardo Galeano y piezas de artistas de talla internacional como Hervé di Rosa con su acrílico sobre lienzo “Le Voyage dans le Michoacan”.



Mención particular amerita la obra del artista de Filadelfia Isaiah Zagar, pintor y escultor que transformó espacios públicos de la ciudad en obras de arte monumentales a partir de material de desecho, platos, botellas, cabezas de muñecas y sobre todo azulejos quebrados, dan forma a sus “jardines mágicos”, comparados por la crítica con Dalí, Picasso y Gaudí. Fue sorprendente para mí encontrar entre las paredes de sus jardines obras de Ocumicho incrustadas en un cuarto de baño, coronando un arco, un diablo aquí, una muñeca allá; las piezas no fueron quebradas, se mantuvieron intactas y ocuparon un lugar en la obra de este artista.

El viaje de estos diablos fue largo: desde Ocumicho a Filadelfia, piezas anónimas, que se integran como materia prima de otra obra en un rejuego en el que la idea del “arte por metamorfosis” (Maquet, 1999) adquiere otro cariz, el de una pieza de collage que se metamorfosea a partir de su imbricación en la creación de otro artista.

Piezas de Ocumicho integradas a “los Jardines Mágicos” de Isaiah Zagar, Filadelfia.

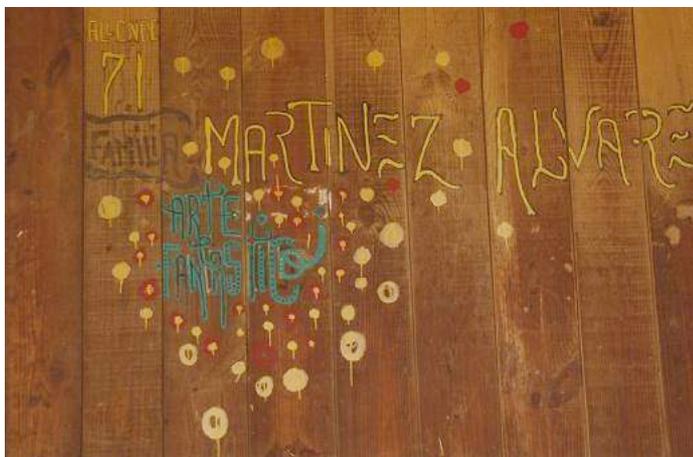
Un caso significativo es la obra de Ana Pellicer, artista mexicana residente en Michoacán. Su percepción sobre Ocumicho le llevó a incluir piezas de la comunidad en sus creaciones y a concebir una serie de creaciones inspiradas en las piezas de este pueblo, que en palabras de Pellicer tiene “una especie de surrealismo en la atmósfera, [...] es una producción de ensoñación, poética, de locura”. Esculturas como “Las puertas del Infierno” (1985) o “La libertad de Ocumicho” han recorrido exposiciones internacionales develando la agencia de las alfareras de Ocumicho fragmentadas en sus creaciones y la de otros artistas.



Izq.: “La Libertad de Ocumicho”, Ana Pellicer, 1990; Dcha.: Pieza de Ocumicho con caritas, prototipo de “La Libertad de Ocumicho” (Secretaría de Relaciones Exteriores, 1999).

Si recorremos el subtexto de las obras, los motivos seleccionados y del discurso de la crítica y los artistas, encontramos una serie de nominaciones que adjetivan a las obras, las trayectorias y los creadores: lúdico, visionario, mágico, onírico, surrealista, vital, libertario, femenino, extravagante, singular, extraño, colorido, artesanal, periférico; estos adjetivos también son compartidos por las artistas de Ocumicho y su arte, cuya agencia va más allá de la forma: las piezas de Ocumicho, como prototipos, arrastran consigo una serie de

connotaciones históricamente construidas que les son propias, la “agencia exotizante” que parece transferirse a las obras que en ellas se inspiran.



“Arte Fantástico”, anuncio que en palabras de Rutilia Martínez, fue escrito por unos amigos “gringos” en la fachada de la casa de la familia Martínez Álvarez.

La conclusión de este proceso es la reflexividad generada a partir del diálogo entre artistas, obras, instituciones, públicos y preceptos del arte occidental que el observador espera, tal es caso de la firma en la pieza, la unicidad de la obra de arte, la innovación constante y la imaginación libertaria; en Ocumicho se hacen obras para el consumo corriente y piezas “especiales”, estas últimas se crean con la premisa de la innovación y con la pretensión de ser única y en la mayoría se reconoce “la mano”, es decir, un estilo personal que a nivel comunitario equivale a la firma, rúbrica que fue incentivada institucionalmente y que encontramos en esculturas de los años setenta. La incursión de estos conceptos en el oficio hace que algunas mujeres como Antonia Martínez afirme: “yo soy artista, así dice una mi amiga: ‘tú eres artista’ y por eso que puedo hacer de cualquier figura, eso es artista”.

La alfarería de Ocumicho surge en un ámbito local ligada a técnicas y prácticas culturales indígenas; a partir de las políticas públicas de atención al sector artesanal se produce un cambio técnico, iconográfico y una desviación calculada en la ruta de estas mercancías, pensadas como arte para turistas con fines desarrollistas; la agencia de las obras en el público y de este en las alfareras se traduce en un bucle de interacciones recursivas que inciden en la autopercepción de las creadoras, llamadas artistas, artesanas o artistas populares según se ubiquen sus piezas en el suelo de un tianguis o en las páginas de un catálogo de arte; las obras, dependiendo del público que las evalúe contribuyen a reafirmar la idea del indígena y del arte primitivo al tiempo que demuestran su potencia inspirando obras de artistas del llamado “arte culto”.

La circulación de artistas y obras entre lo local y lo global provoca una serie de interacciones recursivas y reflexividades que se encuentran en la raíz de las formas, sin embargo, más allá de los discursos y nociones asentadas en los públicos de los Ocumicho, las historias de vida de sus creadoras son historias que reflejan un impulso creativo inagotable cuya motivación principal radica en lo que ellas denominan “la necesidad”, es suyo es un oficio, un trabajo intenso que da como resultado obras con una fuerza que ha captura a los públicos más diversos, cautivación que en poco han contribuido a superar sus realidades cotidianas marcadas por la triple exclusión al ser pobres, mujeres e indígenas, pero mujeres para las que el oficio ha sido una vía de empoderamiento y activa negociación con “el otro” y la cultura hegemónica.

Las tensiones entre la cultura hegemónica y las periféricas, subalternas o populares, ha sido ampliamente analizada por García Canclini, quien critica la conceptualización de “lo popular” como entidad subordinada, pasiva y refleja, sin negar las asimetrías en las relaciones de poder subyacentes entre la cultura hegemónica y las periféricas, que lo son fundamentalmente por razones étnicas y de clase, pero no total ni pasivamente.

“Así como el análisis de las artes cultas requiere librarse de la pretensión de autonomía absoluta del campo y los objetos, el examen de las culturas populares exige deshacerse del supuesto de que su espacio propio son comunidades indígenas autosuficientes, aisladas de los agentes modernos que hoy los constituyen tanto como sus tradiciones: las industrias culturales, el turismo, las relaciones económicas y políticas con el mercado nacional y transnacional de bienes simbólicos” (García, 1990:227).

FUENTES REFERENCIALES.

- Appadurai, Arjun (1991) "Las mercancías y la política de valor", en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas*. Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. 17-87.
- Bourdieu, Pierre (1998) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid.
- Galeano, Eduardo (1998) *Amares*. Alianza editorial, Madrid.
- García Canclini, Néstor (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México.
- _____ (2002 [1982]) *Culturas Populares en el capitalismo*. Grijalbo, México.
- Gell, Alfred (1998) *Art and Agency. An anthropological theory*. Clarendon Press, Oxford University Press, Great Britain.
- Gouy-Gilbert, Cécile (1985) "El nacimiento de un arte tradicional", en *Relaciones*, n°23, México, pp. 93-104.
- _____ (1987) *Ocumicho y Patamban. Dos maneras de ser artesano*. Collection Etudes Mésoaméricaines 11-10. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México.
- Maquet, Jacques (1999) *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Celeste ediciones, Madrid.
- Méndez, Lourdes (1995), *Antropología de la producción artística*. Síntesis, Madrid.
- Novelo Oppenheim, Victoria (2002) "Ser indio, artista y artesano en México", en *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, Vol. IX, n°25, sep-dic. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, pp.165-178.
- _____ (2013) "Lo bueno, lo malo, lo feo y lo bonito en los diablos de Ocumicho", en *Discurso Visual*. N°33, enero-junio. 2014, México, pp.64-72. Disponible en: <http://discursovisual.net/> (consulta 23/05/2014).
- Price, Sally (1993) *Arte primitivo en tierra civilizada*. Siglo XXI Editores, México.
- SRE, Secretaría de Relaciones Exteriores (1999) *Voces visuales de México. Visual voices of México*, Catálogo. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museum of Latin American Art, Secretaría de Relaciones Exteriores, Washington D.C.
- Stromberg, Gobi (1979) "The amate bark-paper painting of Xalitla", en Nelson H. H. Graburn (ed.), *Ethnic and tourist arts. Cultural expressions from the fourth world*. University of California Press, Berkeley, pp. 149-162.
- Reynoso, Louisa (1983) *Ocumicho*. Secretaría de Educación Pública, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, México.
- West, Robert (2013 [1948]) *Geografía cultural de la moderna área tarasca*, Luis Lorenzo Esparza (traductor). El Colegio de Michoacán, Zamora.

Gil-Fournier Martínez, Abelardo.

Doctorando practice-based, University of Southampton, Winchester School of Art, Archaeologies of Media and Technology.

La tierra está en el aire. Imagen y colonización interior.

Soil is in the air. Image and inner colonisation.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Superficies, medianaturaleza, agricultura, fotografía aérea, bioinfraestructura.

KEY WORDS:

Surfaces, medianature, agriculture, aerial photography, bioinfrastructure.

RESUMEN.

Un proceso de colonización es entendido habitualmente como un movimiento de dentro a fuera, como una extensión porosa de las fronteras. Colonización es sin embargo un concepto que ha sido también empleado para referirse a procesos hacia adentro, de transformación de dominios propios. En la historia reciente de España, el Instituto Nacional de Colonización operó entre los años 1939-1973 una conversión del paisaje rural en numerosas zonas de la Península. A través de canalizaciones, desecaciones y construcción de pueblos y embalses, facilitó la explotación del territorio en términos productivos, abriendo el paisaje a nuevas prácticas agrícolas y tecnológicas.

Este despliegue de infraestructuras coincidió con los vuelos que dieron paso al primer registro ortofotográfico completo del Estado. La transformación del paisaje tuvo lugar entonces junto a una nueva forma de mediación, la de la visión aérea. La extensión simultánea de estas dos superficies, la de un terreno reorientado a la producción y la de su impresión fotográfica desde el aire, permite entender esta doble interacción de la luz con la tierra en términos de lo que el teórico de los media Jussi Parikka ha denominado medianaturalezas. Una doble relación en la que, por un lado, la visión aérea ejerce su "poder para transformar, redefinir e hibridizar naciones, territorios y culturas" - en palabras de la teórica de los media Lisa Parks-, y en la que por otro lado la visión aparece como expresión misma de una relación material con la superficie; citando a Ryan Bishop: "si algo es visible, tocable, entonces es de facto una superficie y dependiente de otra entidad, otro suelo como soporte, no visible o inteligible."

Esta comunicación presenta la Colonización Interior como una genealogía material de la visualidad contemporánea, fijando así a la producción de imágenes hoy una historia de trabajos forzados y de explotación del medio ambiente.

ABSTRACT.

A colonisation process is usually understood as a movement from the inside to the outside, as a porous extension of the frontiers. Colonisation has been however a notion adopted to designate also some inner processes of transformation of the own domains. In the recent history of Spain, the National Institute of Colonisation operated between 1939-1973 a transformation of the rural landscape in several regions of the Spanish territory. Through the engineering of large-scale water infrastructures, draining, levelling and the construction of settler towns, it opened landscape to new agricultural practices and technologies, giving rise to an exploitation of the land resources.

This unfolding of infrastructures coincided with the first series of aerial orthophotographic pictures mapping the whole Spanish territory. This transformation of the landscape happened then together with a new form of mediation, that of aerial vision. The simultaneous spread of these two surfaces –the terrains oriented to production and their photographic prints in the air- allow us to understand this dual interaction between light and earth in relation to the notion of medianatures proposed by media theorist Jussi Parikka. A double relation where, on the one side, aerial vision exerts its "power to transform, redefine and hybridize nations, territories and cultures in a most material way" -as media theorist Lisa Parks has stated-, and where on the other hand, vision appears as the outcome of a material relation with the surface; citing cultural theorist Ryan Bishop: "If something is visible, touchable, it is de facto a surface, and thus reliant upon some other entity, some other ground, not visible or graspable for its support."

This paper presents the Spanish Inner Colonisation in terms of a material genealogy of the contemporary visual regime, attaching thus to the production of images today a history of forced labour and environmental exploitation.

CONTENIDO.

Superficie e imagen

En 1936 el realizador norteamericano Pare Lorentz estrenó *The Plow that Broke the Plains* [El arado que rompió las Llanuras], un documental sobre las devastadoras tormentas de polvo que cubrieron de arena las Grandes Llanuras del medio-oeste norteamericano durante la década de 1930. Si bien la aridez meteorológica y la tendencia a la erosión caracterizan esta franja continental –dominada por fuertes vientos y bajas precipitaciones-, una capa ininterrumpida de pastos la cubría en toda su extensión. Este revestimiento vegetal de gramíneas era la base alimenticia de la cadena trófica animal –que incluía a las célebres poblaciones de grandes rumiantes-, e impedía a su vez la erosión del viento dada la longitud de sus raíces, encargadas de coser literalmente la tierra a los niveles más profundos del suelo (Gordon 2010).

La puesta en producción de las Llanuras por parte de colonos venidos de todo el mundo es el objeto del documental de Lorentz: "En 1933 las antiguas praderas se habían convertido en los nuevos campos de trigo. Cien millones de hectáreas... doscientos millones de hectáreas... ¡más trigo!" (Lorentz 1936). El hundimiento de los precios del cereal, la especulación con la tierra, la extensión de las redes de ferrocarril y el desarrollo de nuevas herramientas agrícolas espolearon la transformación a gran escala del paisaje de las Llanuras. En paralelo a estas dinámicas, y operando en contacto directo con la tierra, el arado había experimentado numerosas mejoras y variaciones en su diseño, debido en parte a la dureza de los suelos y las raíces (Giedion 1970, p.142). Con ayuda del tractor, en particular, el arado de disco se convirtió en la solución más rápida y preferida por los agricultores norteamericanos. Una de sus características, sin embargo, era que su forma de remover fragmentaba la tierra en granos muy finos (Gordon 2006, p.710). Esta pulverización se unió en la segunda década de los años 30 a una sequía prolongada que deshidrató los suelos y a la ausencia de raíces con las que retenerlos. Los fuertes vientos hicieron el resto y la tierra echó a volar.

El documental hace especial hincapié en este punto. En la película, las nubes de polvo levantadas en las parcelas se transforman en la colección de tormentas de arena conocida como la *Dust Bowl*, literalmente "el cuenco de polvo" que convirtió los cultivos en desiertos. Gracias a la película, además, la tierra pasó a "estar en el aire" en un sentido medial también. El documental de Pare Lorentz, junto al trabajo de figuras como Dorothea Lange o Marion Post Wolcott durante las campañas promovidas por la Farm Security Administration, forma parte de hecho del nuevo circuito de visibilidad en el que el suelo aparece en primer plano, más allá de su papel corriente de fondo inmutable. La tierra se vuelve imagen a través de unas nubes de polvo, evocando la teoría material de la imagen de Lucrecio, donde las imágenes son emitidas como superficies materiales, de forma análoga a la muda de una serpiente que vuela por el viento (Lucrecio 1999). Una correspondencia entre imagen y materialidad que ha sido recientemente retomada por Giuliana Bruno para introducir su noción de superficie como aquella condición compartida por tejidos, pantallas, fachadas o paisajes: "prefiero hablar de superficies en lugar de imágenes: para experimentar cómo lo visual se manifiesta materialmente en la superficie de las cosas, donde el tiempo deviene un espacio material" (Bruno 2014, p.3). Una abstracción que "es esencialmente un discurso sobre materialidad, y sobre las posibilidades de sus formas de existencia en la era digital, virtual" (Bruno 2014, p.126). En un momento en el que "datos, sonidos e imágenes ... rebasan las fronteras de los canales de datos y se manifiestan materialmente" más allá de las pantallas (Steyerl 2013), las superficies de Bruno resaltan la condición post-digital no ya de la imagen, sino de sus posibles soportes. Esto es, el soporte material del "omnipresente efecto pantalla ambiental en el que ahora vivimos" (Bruno 2014, p.102).

En lo que sigue veremos cómo esta noción de superficie ayuda entender la interacción que se produjo entre la tierra y la visión de la tierra en el contexto de otra puesta en producción del territorio, en este caso la conocida como colonización interior llevada a cabo por el Instituto Nacional de la Colonización [INC] durante la dictadura de Franco entre 1939 y 1973. A través de canalizaciones, desecaciones y construcción de pueblos, con la ayuda de los embalses construidos en paralelo y gracias también a la presencia de mano de obra barata proporcionada por el programa de Rendición de Penas por el Trabajo, el INC decretó la explotación productiva del territorio, abriendo el paisaje a nuevas prácticas agrícolas y tecnológicas. Significativamente, este despliegue de operaciones

coincidió además con los vuelos que dieron paso al primer registro orto-fotográfico completo del Estado. Esto es, la transformación del paisaje tuvo lugar entonces junto a una nueva forma de mediación, la de la visión aérea. La extensión simultánea de estas dos superficies, la de un terreno reorientado a la extracción de la capacidad generativa del suelo y la de su impresión fotográfica desde el aire, permite entender esta doble interacción de la luz con la tierra en términos de lo que Jussi Parikka ha denominado medianaturalezas (Parikka 2013). Una doble relación en la que, por un lado, la visión aérea ejerce su "poder para transformar, redefinir e hibridar naciones, territorios y culturas" - en palabras de Lisa Parks (2005, p.70)-, y en la que por otro lado la visión aparece como expresión misma de una relación material con la superficie.

Medianaturalezas

La creación de las confederaciones hidrográficas en 1926, durante la dictadura de Primo de Rivera, marca el despegue en España de una nueva forma de mediación con el territorio. Frente a otras posibles demarcaciones político-geográficas, la cuenca de los ríos y sus aguas conectadas fueron la unidad territorial elegida para organizar la gestión de los recursos hídricos desde una perspectiva integral. Tras su puesta en marcha, una única institución supervisaba todos los posibles usos de las aguas fluviales, tales como la irrigación, el transporte o la energía. La ley de 1926 exigía cartografías completas y precisas de los territorios bajo su control, con el suficiente detalle como para mostrar también su división en parcelas. Como los materiales que existían en ese momento eran inadecuados, con el fin de adquirir rápidamente estos mapas fueron contratados los servicios ofrecidos por una compañía privada promotora y pionera de la fotografía aérea (Fernández 1998). El primer foto-mosaico oficial del territorio desde el aire fue tomado en esta época, y el uso de aviones para producir documentos cartográficos se extendió hasta completar catastros y otras tareas (Fernández 2016). A partir de ese momento, el número de hectáreas de tierra fotografiadas desde el cielo comenzó a crecer de forma sostenida, hasta que la guerra civil lo pausó todo.

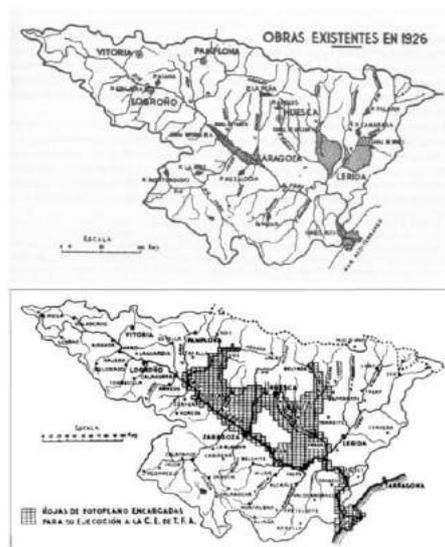


Ilustración 1 Arriba: obras ejecutadas durante 1926 en la Confederación hidrográfica del Ebro (Villanueva y Lead 1990); abajo: superficie cubierta por orto-fotografías en 1929 (Fernández 1998)

Años después, terminada la segunda guerra mundial, el US Army Map Service continuó el mapeado, completando dos archivos orto-fotográficos del territorio completo del Estado, uno en 1945 y otro en 1956 (Quirós y Fernández 1997). Estos eran ya los años de la colonización interior. Una actividad colonizadora que consistía esencialmente en la preparación de los suelos –incluyendo la nivelación y la construcción de bancales-, la excavación de canales e implantación de sistemas de irrigación y el movimiento y asentamiento de población para trabajar la tierra. Estas acometidas se agrupaban en enormes superficies de territorio llamadas “zonas regables”, vastas extensiones de terreno que, a los ojos de los satélites hoy, equipados con filtros NVDI de actividad vegetal, se hacen visibles en toda su magnitud en forma de grandes manchas verdes [ilustración 2].

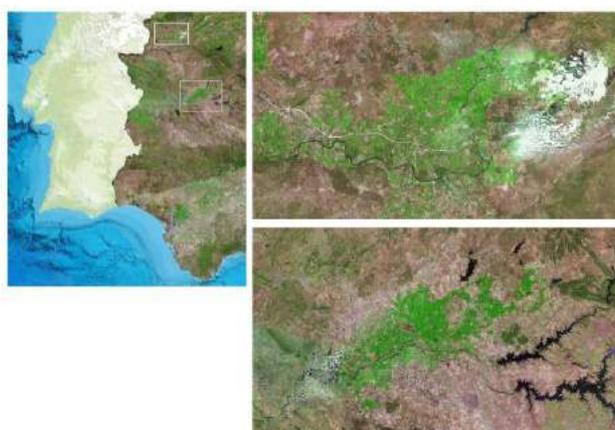


Ilustración 2 Imágenes de satélite de dos zonas regables –Alagón y Guadiana- (2014) Fuente: Instituto Geográfico Nacional

La misma tierra entonces que, por un lado, estaba siendo medida y parcelada era, por el otro, fotografiada imagen a imagen por flotas de aviones. Eran, en cierto sentido, dos recubrimientos que crecían a la vez: la superficie de cientos de miles de hectáreas de suelo yermo transformada en áreas verdes de cultivos productivos y la cuadrícula organizada de imágenes tomadas desde los aviones. Esta colonización tanto desde el aire como sobre los suelos puede analizarse en términos de medianaturaleza (Parikka 2013), donde escalas planetarias como la de la biosfera se miden con prácticas tecnológicas e industriales como estas explotaciones agrícolas. Estas medianaturalezas caracterizan aquellos procesos de aprehensión de agencias no-humanas – tales como la producción vegetal- como (y desde) entidades mediales (Parikka 2015). Un tipo de aprehensión como la que ocurre en el encuentro del suelo con la luz, que da lugar a la vez a una producción agrícola y a una mediación visual que la coordina y monitoriza.



Ilustración 3 Imágenes del sitio web de Agribotix, empresa especializada en productos de agricultura de precisión.

Es desde esta perspectiva que la agricultura contemporánea puede entenderse como una práctica visual. En este sentido encontramos los inventarios de plantaciones, donde algoritmos de visión computacional leen imágenes aéreas con el fin de contabilizar los árboles de una propiedad (Ke y Quackenbush 2008); o la llamada “agricultura de precisión”, donde lecturas de humedad y plagas a partir imágenes obtenidas desde drones o aeroplanos son sincronizadas con medidas específicas de agua y pesticidas pulverizadas por los sistemas de irrigación (Herring 2001) [ilustración 3]. Una ecología de prácticas en la tierra y en el aire que vincula el suelo con imágenes aéreas; prácticas que tienen que ver con la capacidad bioquímica de la tierra de almacenar y transformar la energía solar en una cubierta de mercancías verdes. El territorio se transforma en una película de color verde comercializable gracias a un circuito que, a largo plazo, y a través de procesos como la salinización o la eutrofización, termina impactando de vuelta a los suelos, ríos y océanos.

Los condenados de la pantalla

"La vista aérea de los nuevos poblados, como puede verse en fotografías de la época, los muestra como pueblos que habían sido edificadas para ser fotografiados desde el aire. Su construcción, partiendo desde cero, facilitaba este diseño. Parecería que eran pueblos de juguete. Esto facilitaba esa tendencia al escaparate que subsistía dentro de la mentalidad del Régimen. Esta es la descripción que hacía Francisco de los Ríos: «En estos años, en aquellos inhóspitos parajes, han surgido bellos y limpios pueblos, creciendo miles de árboles, las desnudas tierras blancas se han pintado con el verde esplendoroso de los

alfalfares en el contraluz del atardecer; a la aridez, ha sucedido la lozanía; a la desesperación, la esperanza; al resentimiento, la belleza moral»" (Alares 2010)

Pensar la noción de superficie-pantalla desde la historia de las transformaciones del suelo le confiere a ciertos episodios un valor singular en esta discusión. Como los procesos de fijación de la población, característicos de la colonización. A la hora de transformar los yermos en las áreas verdes vistas por los satélites era necesaria mucha mano de obra, y esto desencadenó grandes desplazamientos de población. Algunos de estos estuvieron relacionados con desalojos por anegación por pantanos¹; otros, la mayoría, con procesos de selección entre una población forzada al exilio económico en un país devastado tras la guerra (Gaviria, Naredo y Serna 1978, p. 352). En uno y otro caso, el régimen de Franco concedía a las familias elegidas ser concesionarias de un nuevo hogar y una parcela y formar parte de la mano de obra empleada en el cultivo de los suelos. Con el fin de mantener cierta cohesión social, estas migraciones controladas trataban de reubicar en un mismo poblado a los colonos provenientes de una misma población de origen. Las migraciones fueron entonces en gran medida transferencias de población de un pueblo a otro, líneas de relación en el mapa invisibles a las imágenes aéreas. En tanto que las personas desplazadas, en último término, eran las responsables de cultivar y producir las zonas verdes, sus movimientos pueden ser leídos en términos visuales como los de una coloración: como el de píxeles que van a ser verdes y que viajan de un pueblo a otro, a través de cables en el territorio, disimulados o invisibilizados.

Allí donde no existía nada salvo tierras improductivas, nuevos poblados tuvieron que ser construidos para acoger a los trabajadores. Estos fueron concebidos como experimentos urbanísticos, conocidos y apreciados en la actualidad por su particular arquitectura: una vanguardia de arquitectos españoles pudo construir los aproximadamente 300 nuevos poblados y las 30000 viviendas (Delgado 2013, p. 233), ex nihilo, y diseñarlos desde un punto de vista social y racionalista. Pese a las ideas proyectadas en los diseños, el urbanismo abstracto y serializado no mitigó el sentimiento de pérdida entre sus pobladores. Los colonos llegaban a ciudades sin memoria, que ofrecían solamente un futuro previamente diseñado. Las casas y las parcelas además no eran de su propiedad: durante 20 a 40 años tenían que pagar la vivienda y las inversiones proporcionadas por el Instituto, que era, mientras duraba la concesión, el dueño legal (Gaviria, Naredo y Serna 1978, p. 246).

Suyo era sin embargo un entorno transformado en un sistema de producción. Una de las críticas más completas a las acciones del INC, el libro *Extremadura saqueada* –un volumen de economía ecológica editado por Mario Gaviria, José Manuel Naredo y Juan Serna-, compara la organización de los asentamientos humanos en las zonas regables con una máquina de trabajo arcaica tal y como la describió Lewis Mumford: “máquina de trabajo en cuanto que si bien estaba compuesta por partes humanas vivas, éstas estaban tan rígidamente articuladas que los individuos quedaban reducidos a ‘cosas’ a encajar en un mecanismo burocrático prefijado” (Gaviria, Naredo y Serna 1978, p. 18). En su seno, la vida de los colonos ocurría en un entorno controlado: tras el proceso de selección, estos recibían una formación y eran después sometidos a una constante monitorización, tanto en términos de producción como de conformidad con la doctrina religiosa y moral del régimen. El control disciplinario impregnaba todos los momentos y espacios de la vida: viviendas individuales separadas; una burocracia encargada de gestionar desde los detalles domésticos hasta la productividad de los campos; hasta 10 tipos distintos de policías y guardas dependientes de administraciones públicas; o la posibilidad de expulsión en cualquier momento por un inspector del INC en caso de “no cumplir con las obligaciones normales” (Gaviria, Naredo y Serna 1978, p. 357).

Además de la explotación de los colonos, la pantalla verde de Franco invisibilizó gran parte de la mano de obra que perforó el suelo y levantó sus infraestructuras. Y es que la colonización no pudo tener lugar sin una política paralela de desarrollo de infraestructuras hidráulicas. La puesta en regadío implicó la construcción de embalses y la excavación de grandes canales y redes de acequias. En un Estado pauperizado tras la guerra y aislado internacionalmente, estas obras necesitaron emplear a prisioneros de guerra y otros reclusos en lo que ha sido llamado el trabajo esclavo durante el franquismo. Mediante el programa de Redención de Penas por el Trabajo, toda una plataforma de batallones de trabajadores, destacamentos penales y colonias penitenciarias fue puesta al servicio - entre otros- del INC y de las empresas constructoras del momento (Gutiérrez et al. 2014). Poblados de colonización y colonias penitenciarias aparecieron en consecuencia como la cara visible y la invisible de un mismo proceso de explotación de recursos humanos y naturales que transformó superficie física del Estado. A finales de los años 50, ambos programas pasaron a ser duramente criticados por instituciones internacionales. El uso de reclusos como fuerza de trabajo terminó en 1962 y, una década después, la actividad del INC cesó completamente. La liberalización del campo reemplazó paulatinamente al Estado intervencionista y totalitario, y con ella se abrió paso la gran industria agroalimentaria. A su encuentro, un territorio ya reformado, con infraestructuras y suelos acondicionados, dispuesto como una extensa memoria material de un pasado de colonización y trabajo esclavo.

Bioinfraestructura y producción de la imagen

Frente a la noción de suelo como recurso o infraestructura natural aislada, la noción de “bioinfraestructura” acuñada por Maria Puig de la Bellacasa (2014) plantea un acercamiento al suelo en tanto que naturaleza-cultura en continua transformación e interacción con

¹ Sirvan de ejemplo los desplazamientos de los habitantes de los pueblos anegados por el embalse de Valdecañas a los poblados de colonización del Valle del Tiétar, los del Porma a Tierra de Campos, o los de Oliegos por el embalse de Villameca a Foncastín.

la actividad humana y no humana a su alrededor, material y cultural. El suelo es infraestructura, argumenta Puig de la Bellacasa, pues comparte “la cualidad de normalidad invisible de las infraestructuras en funcionamiento que se vuelven visibles cuando algo se rompe” (Puig de la Bellacasa 2014, p. 34), tal y como pone de manifiesto la película documental de Pare Lorentz. Pero es más que eso: remite a un espacio de relaciones entre las comunidades que lo habitan y hacen uso de él, en tanto en cuanto “transporta la memoria material de la Tierra y la de sus criaturas” (Puig de la Bellacasa 2014, p. 28).

Una memoria material que se transforma en imagen al ser vista desde el aire, donde, en palabras de la artista Jananne el-Ani a propósito de su serie *Shadow Sites* sobre arqueología aérea, “el paisaje mismo actúa como una placa fotográfica” (Withers 2014). Una superficie entonces, en términos de Giuliana Bruno, que es “materia entrelazada a través de la que las impresiones son transportadas a los sentidos”, y que es a su vez “un ambiente vivo de expresión, transmisión y almacenamiento” (Bruno 2014, p. 5). El suelo almacena y genera nueva vida, en un intercambio continuo con la luz que es transformada a la vez en imágenes -gracias a la foto-sensibilidad- y en vegetación -gracias a la foto-síntesis-. Una superficie que fue colonizada, por aire y por tierra, por una economía de extracción que, en sus sistemáticas operaciones de confinamiento y monitorización, transformó a sus habitantes, humanos y no humanos, en recursos y soporte. Una colonización que, finalmente, contribuyó no sólo a la aparición de un nuevo paisaje, sino a otra formación también: “una que prepara la imagen, en tanto que textura, para su construcción e intercambio como información, en la nueva política económica donde la información es producto y mercancía” (Cubitt 2014, p. 107).

FUENTES REFERENCIALES.

ALARES, G. 2010. El vivero eterno de la esencia española. Colonización y discurso agrarista en la España de Franco. En: Sabio, A. (ed.). *Colonos, territorio y Estado. Los pueblos del agua de Bardenas*, Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 57-80

BISHOP, R. 2011. Project ‘Transparent Earth’ and the Autoscropy of Aerial Targeting The Visual Geopolitics of the Underground. *Theory, Culture & Society*. 28 (7–8), 270–286.

BRUNO, G. 2014. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago ; London: The University of Chicago Press.

CUBITT, S. 2014. *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

DELGADO, E. 2013. *Imagen y memoria: fondos del archivo fotográfico del Instituto Nacional de Colonización, 1939-1973*. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones.

FERNÁNDEZ GARCÍA, F. 2015. Fotografía aérea histórica e historia de la fotografía aérea en España. *Ería*. 98 (98), 217–240.

FERNÁNDEZ GARCÍA, F. 1998. Las primeras aplicaciones civiles de la fotografía aérea en España: el Catastro y las Confederaciones Hidrográficas. *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*. (46), 117–130.

GAVIRIA, M. et al. 1978. *Extremadura saqueada: recursos naturales y autonomía regional*. Barcelona: Ruedo Ibérico.

GIEDION, S. 1970. *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*. New York: Oxford University Press.

GORDON, L. 2010. *Dorothea Lange: A Life Beyond Limits*. New York: W. W. Norton & Company.

GORDON, L. 2006. Dorothea Lange: The Photographer as Agricultural Sociologist. *Journal of American History*. 93 (3), 698–727.

GUTIÉRREZ, J. L. et al. 2004. *El canal de los presos, 1940-1962: Trabajos forzados: de la represión política a la explotación económica*. Barcelona: Editorial Crítica.

HERRING, D. 2001. *Precision Farming: Feature Articles* [online]. [Consulta 19 June 2016]. Disponible en: <http://earthobservatory.nasa.gov/Features/PrecisionFarming/>

KE, Y. & QUACKENBUSH, L. J. 2008. ‘Comparison of individual tree crown detection and delineation methods’, in 2008 Portland, Oregon

LORENTZ, P. 1936. *The Plow that Broke the Plains*. [Consulta 13 Marzo 2017] Disponible en: <http://archive.org/details/gov.fdr.352.2a.1>

LUCRECIO CARO, T. 1999. *De la naturaleza de las cosas : poema en seis cantos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Consulta 27 Marzo 2017] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm29s5>.

PARIKKA, J. 2015. *A Geology of Media*. Minneapolis; London: Univ Of Minnesota Press.

PARIKKA, J. 2013. Media zoology and waste management: Animal energies and medianatures. *NECSUS European Journal of Media Studies*. 3 (Autumn). [Consulta 27 September 2016]. Disponible en: <http://www.necsus-ejms.org/media-zoology-and-waste-management-animal-energies-and-medianatures/>.

PARKS, L. 2005. *Cultures in Orbit: Satellites and the Televisual*. Durham: Duke University Press Books.

PUIG DE LA BELLACASA, M. 2014. Encountering Bioinfrastructure: Ecological Struggles and the Sciences of Soil. *Social Epistemology*. 28 (1), 26–40.

QUIRÓS LINARES, F. & FERNÁNDEZ GARCÍA, F. 1997. El vuelo fotográfico de la 'Serie A'. *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*. (43), 190–198.

VILLANUEVA PAREDES, A. & LEAL MALDONADO (eds.) 1990. *Historia y evolucion de la colonizacion agraria en España*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

WITHERS, R. 2014. *The Aesthetics of Disappearance: Conversation with Jananne Al-Ani*. [Consulta 4 Mayo 2016] Disponible en: <http://www.rachelwithers.com/the-aesthetics-of-disappearance-conversation-with-jananne-al-ani/>

Perez, Karine.

*Profesora, Universidade Federal de Santa Maria (Rio Grande do Sul/Brasil),
Departamento de Artes Visuais.*

*“Habitações”: reflexiones acerca de una serie fotográfica
autoral.*

*“Habitações”: reflections about an authorial photographic
series.*

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

“Habitações”, fotografía, microterritorios subjetivos, encubrimientos, cuerpo.

KEY WORD.

“Habitações”, photography, subjective micro-territories, cover-ups, body.

RESUMEN.

Este artículo trata de "Habitações", serie fotográfica resultante de investigación práctico-teórico de Doctorado en Artes Visuales, en la *Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)*, bajo la dirección de Sandra Rey. La serie tuvo inicio durante una pasantía en la *Universitat Politècnica de València (España)*, dirigida por Josepa López Poquet. Su continuación sucedió motivada por cambio de domicilio y reverberaciones causadas por viajes. El proceso artístico consistió en autofotografiarme en los ambientes domésticos de estancia temporal, pretendiendo explorar las posibilidades expresivas de estos espacios, y de sus objetos, en contacto con el cuerpo. Establecí modos operativos repetitivos y obsesivos, que siguen el mismo procedimiento, pero en temporalidades y lugares diferentes. Refiérome al hecho del cuerpo presentarse, en todas las imágenes, acostado y cubierto de objetos vegetales y/o textiles, sugiriendo, en algunos momentos, formas de un paisaje. Todas las obras están tituladas con nombres de lugares reales o imaginarios. Pero las palabras contenidas en los títulos y los imágenes ofrecidos a la mirada no se corresponden, posibilitando asociaciones subjetivas que obedecen solamente a leyes de la imaginación, pues lo que esta retratado es mi cuerpo cubierto de sábanas, edredones, mantas y objetos textiles diversos, adheridos a la piel. La elección de esos materiales implica la apropiación de superficies industrializadas, ya cargadas de información, sintomáticas de una homogeneización de los espacios e identidades, propia de la cultura globalizada. Luego, la serie impone indagaciones acerca de la superficie y las apariencias físicas de las cosas visibles; tensiona un universo de materiales simples, casi insignificantes por su recurrencia y trivialidad en las residencias. El desafío es buscar la diferencia en la repetición, la heterogeneidad en la homogeneidad, la ipseidad en la mismidad, lo subjetivo en el objetivo, la singularización en la estandarización. A partir de ahí, es posible extraer material para creación artística.

ABSTRACT

This article is about "Habitações", photographic series resulting from a doctoral research in Visual Arts, in the *Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brazil)*, advised by Sandra Rey. The series began during an internship at the *Universitat Politècnica de València (Spain)*, co-oriented by Josepa López Poquet. Its continuation occurred motivated by change of residence and reverberations caused by trips. The artistic process consisted in self-portrait me in domestic environments of temporary stay, trying to explore the expressive possibilities of these spaces and their objects, in contact with the body. I established repetitive and obsessive modes of operation, following the same procedure, but in different

temporalities and places. I refer to the fact that the body appears, in all images, lying down and covered with vegetables and/or textiles objects, suggesting, sometimes, forms of a landscape. All the works are entitled with names of real or imaginary places. But the words contained in the titles and the images offered to the look do not match each other, making possible subjective associations that follow only the laws of the imagination, because what is portrayed is my body covered with sheets, duvets, mantles and various textile objects, adhered to the skin. The choice of these materials implies the appropriation of industrialized surfaces, already crowded with information, symptomatic of a homogenization of these spaces and identities, typical of the globalized culture. Then, the series imposes questions about the surface and the physical appearances of the visible things; it tensions a universe of simple materials, almost insignificant, by its recurrence and triviality in the residences. The challenge is to search the difference in repetition, heterogeneity in the homogeneity, ipseity in the sameness, the subjective in the objective, the singularization in the standardization. Therefore, it is possible to extract material for artistic creation.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

"Habitacões" es una serie de autorretratos fotográficos, compuesta de dípticos y trípticos impresos con pigmento mineral en papel *Premium Luster Photo Paper*, 260 g / m². Las imágenes que componen la serie y el proceso artístico personal constituyen el objeto de análisis, foco de reflexiones práctico-teóricas desarrollados en este artículo, que proceden de la tesis doctoral "Habitacões": *autorretratos como microterritórios subjetivos*, defendida en diciembre de 2016, en el Programa de Postgrado en Artes Visuales en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS - Brasil), bajo la dirección de Sandra Rey. El trayecto de la investigación se llevó a cabo en períodos de vida marcados por desplazamientos personales y espaciales, ya que la serie tuvo inicio durante una pasantía en la Universitat Politècnica de València (UPV - España), dirigida por Josepa López Poquet y financiada pelo "PDSE/CAPES"¹. Su continuación sucedió después de regresar de esta experiencia, motivada por cambio de domicilio y reverberaciones causadas por viajes.

El Diccionario Houaiss² de la lengua portuguesa conceptualiza "habitação" como lugar donde se vive, morada. Cerezo³ (2014) comprende que el acto de habitar está vinculado a habituarse, generar hábitos, siendo el ambiente doméstico un espacio de construcción, ya que creamos este espacio y somos producidos por él. Ya el salir de casa, los desplazamientos, los viajes, las migraciones y los cambios de domicilio, de ciudad o de país, a menudo causan zonas de desestabilización, causadoras de conflictos identitarios, ya que se vive entre uno allá (pasado) y un acá (presente), uniendo lugares distantes y diversos. Esto implica una sensación de no pertenecer a ningún lugar y a todos al mismo tiempo, evidenciando las ambigüedades de habitar un nuevo ambiente, aún extraño.

En el caso de una experiencia temporal en el extranjero, como fue el caso de mi pasantía en la UPV, me he distanciado físicamente de los espacios íntimos, me lancé al riesgo, al inesperado, abriéndome a transformaciones. He encontrado nuevos lugares, sujetos, culturas, idiomas y acentos. Todo esto, a pesar de generar un extrañamiento inicial, dejó marcas identitarias, mnemónica y corporales. Con base en estos procesos experimentados, la serie "Habitacões" tiene como tema las reverberaciones causadas por los viajes y el retorno de ellos. Pero diferentemente de la idea común de fotógrafo viajante, que a menudo se propone a la búsqueda de lo exótico, en esta serie, objetivo promover una ocupación sensible de los ambientes domésticos temporales por los cuales transitó. Tales ambientes se refieren a los espacios privados, abarcando "habitações" donde vivo o viví, casas de familiares próximos (consideradas extensiones de mi morada) y espacios de paso, tales como hoteles y albergues donde me quedé en viajes.

Trato de reinventar esos ambientes ocupados, al relacionarlos con el cuerpo humano. Así, estoy interesada en la comprensión de la casa, de las "habitações" como un territorio. Esta idea es planteada por Brandão⁴ (2002) e implica un sentirse en casa, alejado de la idea de ser propietario de un lugar, de tenerlo registrado judicialmente. Pensar la casa como territorio, según la autora, abarca la práctica, la experiencia de los espacios. Por lo tanto, para discurrir acerca de "Habitacões", utilizo el concepto de microterritorios subjetivos, en el sentido de ocupar y apropiarme, temporalmente, de espacios domésticos para experimentarlos y crear pequeños territorios en su interior. Esto implica la exploración de objetos y espacios banales de la casa, para resignificar momentos de recogimiento y movimientos cotidianos rutineros, como el acto de acostarse, vislumbrando formas subjetivas de estar y vivir en estos ambientes privados, para la invención de microterritorios subjetivos, o sea, ínfimos mundos imaginarios materializados en los trabajos.

¹ Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Fundação del Ministério da Educação (MEC), Governo Federal do Brasil.

² HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 389.

³ CERESO, Álvaro Galmés. *Morar: arte y experiência de la condición doméstica*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2014.

⁴ BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Este tipo de producción fotográfica, que incluye lo doméstico, lo micro, lo íntimo y lo familiar, potencializa interacciones del campo artístico con la esfera de la vida diaria, reconfigurándola en el interior de las imágenes, debido a las relaciones de sentido que se establecen entre los elementos visuales y textuales constituyentes del trabajo. Así, en el contexto de una investigación académica, me arriesgo a adentrar en el campo de los afectos y de la vida cotidiana. Esta proximidad entre arte y vida ha sido una de las vertientes en la esfera artística, intensificándose en los procesos y discursos articulados en el arte contemporáneo. En diálogo con esta vertiente, la serie "*Habitacões*" engloba imágenes de tenor intimista, que reconfiguran gestos banales y familiares de la vida cotidiana, adoptándoles como motivación inicial; tensiona un universo de materiales simples, casi insignificantes por su recurrencia y trivialidad en los hogares. El procedimiento artístico consistió en autorretratarme en los ambientes domésticos de estancia temporal, buscando integrar el cuerpo a los elementos existentes en el entorno, con la incorporación de características visuales de estos lugares, especialmente las cromáticas superpuestas a la epidermis, lo que denomino fusiones.

El término fusión se considera como "[...] *união decorrente de combinação ou interpenetração de seres e coisas*" (Houaiss⁵, 2008). Yo lo uso como una reunión de elementos, mezcla, en un intento de confundir el cuerpo y el entorno, acercándome de la idea de mimetismo, tal como fue pensado por Deleuze y Guattari⁶ (1995), que consideran a este fenómeno (presente en animales, insectos y plantas miméticas) como un devenir de convertirse en otro, aunque sea momentáneamente. En "*Habitacões*", el otro no se separa del "yo", sólo de su mismidad; reconfigura el "yo" desde el contacto con la alteridad que ocurre en este devenir-otro, posibilitado por los mimetismos. Eso porque, en la producción de la serie, me interesan: un devenir-vegetal, un devenir-cosa, un devenir-paisaje, un devenir-lugar, un devenir-imperceptible. Este devenir-imperceptible ocurre porque las estampas que encubren el cuerpo son similares a las del ambiente circundante y a las de los vegetales usados. El cuerpo trata de mimetizarse a los tejidos y a los vegetales (Ilustración 1), abriéndose a devenires latentes, sin la necesidad de exposición de la fisionomía. Así que no me interesa la fotografía en el sentido de la representación de la semejanza física y fisonómica, porque creo en la perspectiva de ser posible representar la subjetividad y la singularidad de un individuo a través de otros elementos personales y ficticios, encubriendo la cara.



Ilustración 1 – Karine Perez, "*Jardines de Ruzafa*" (2016). 57x88,5 cm (cada imagen).

Como se ha mencionado, tengo la intención de generar fusiones en la visualidad de la obra, mediante la superposición y el encubrimiento de objetos vegetales y/o tejidos sobre el cuerpo, confundiéndolo con el escenario de fondo. Sin embargo, soy consciente de que la fusión visual total de los elementos de hecho no se produce, causando un efecto metafórico en la foto. La fotografía puede ser vislumbrada como una fusión de elementos, una reunión de los espacios habitados, de los microterritorios subjetivos producidos, traspasados a una superficie bidimensional. Por lo tanto, la fusión, el mimetismo, se producen en la fotografía. Pero, no sólo se producen fusiones, sino tensiones entre el cuerpo y los componentes representados en contacto con él. En este sentido, se establece el siguiente problema de investigación: ¿en qué medida las fusiones y los tensionamientos entre el cuerpo humano y los elementos domésticos pueden generar microterritorios subjetivos en las imágenes fotográficas?

SISTEMATIZANDO EL PROCESO DE TRABAJO: MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS.

En general, partí de los siguientes procedimientos para la creación de los trabajos que componen la serie "*Habitacões*":

- 1) Composición de escenas para la tomada fotográfica, integrando a mi cuerpo elementos de los ambientes domésticos habitados. Después de varios experimentos, adopté como regla compositiva imágenes del cuerpo en reposo, reclinado y cubierto.

⁵ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 365.

⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2.ed. São Paulo: Ed.34, 1995. 1 v.

- 2) Producción de fotos digitales, poniendo la cámara en un trípode, ajustando el encuadramiento y posicionándome en la composición. El disparo del obturador ocurre a través de control remoto, permitiéndome cubrirme con los objetos usados.
- 3) Creación de la base de datos fotográfica-digital, selección y tratamiento de las fotografías en laboratorio digital (cuándo necesario).
- 4) Impresión de pruebas (imágenes en un tamaño reducido – aproximadamente 10x15 cm).
- 5) Definición de las combinaciones y secuencialidades entre las fotos, por yuxtaposición. Son compuestos dípticos y trípticos, experimentados con las pruebas (10x15 cm). El criterio para la elección de las composiciones son la posibilidad de establecer continuidad visual y formal entre las líneas y colores de las diferentes fotografías utilizadas en un mismo trabajo.
- 6) Investigación sobre los modos de exposición de las imágenes, que implican la experimentación de soportes y formas de colgarlas. Establecí las impresiones con pigmento mineral en papel *Premium Luster Photo Paper*, 260 g/m², hechas por un laboratorio especializado. Las imágenes fueron llevadas a una molduraría que las puso en tableros enmaderados y las puso un esparcidor de madera, lo que separa las fotos de la pared, dándoles un mayor énfasis, por no recibir marco.
- 7) Definición de los títulos de cada obra, de acuerdo con asociaciones subjetivas entre las fotos y los lugares que pertenecen a la memoria personal o al imaginario, refiriéndose a lugares situados en las ciudades donde se hicieron las imágenes, o no.

He intentado narrar, de manera ordenada, los procedimientos y pasos metodológicos de la investigación. Sin embargo, por pasaren por acciones experimentales, no siempre ocurren exactamente en el orden descrito, pero también de forma concomitante.

REFLEXIONES SOBRE LA SERIE “HABITAÇÕES”.

En el proceso, obedezco a procedimientos establecidos por mí, relativos a modos operativos repetitivos, obsesivos e insistentes, siguiendo la misma ruta, pero en tiempos y lugares diferentes. Me refiero al hecho de que el cuerpo está presente en todos los trabajos acostado y cubierto con objetos textiles, con estampas similares al entorno. Esta estandarización en el modo de presentación de la imagen puede ser comparada con la práctica del coleccionismo, como si las fotografías hicieran parte de una especie de diario personal, relativo a lugares donde he vivido, combinando intimidad y nostalgia. Entrecruzan la fugacidad del momento con residuos suspendidos de memoria y ficción. En este sentido, el espectador se convierte en cómplice de este diario, que propone un juego entre el manifiesto y el secreto, la confesión y el engaño, apuntando reflexiones sobre la expansión de las fronteras entre público y privado, arte y vida.

La serie a veces alude a la nostalgia, al lúdico o al extrañamiento, pues los lugares donde las fotos se producen no se muestran en las imágenes, siendo posible vislumbrar sólo sábanas, edredones, colchas, mantas y los más diversos objetos textiles de la casa, adheridos a la piel humana (Ilustración 2). La elección de estos materiales implica la apropiación de los patrones clichés dentro de las residencias, que son superficies industrializadas, ya cargadas de información y sintomáticas de una homogeneización de los espacios e identidades, propia de la cultura globalizada. En este sentido, “*Habitações*” puede apuntar indagaciones acerca de las superficies y las apariencias físicas de las cosas, porque la mayoría de los títulos de los trabajos sugiere lugares reales o imaginarios, en referencia a los lugares existentes en las ciudades donde se tomaron las fotografías, o no. Así, las palabras contenidas en los títulos y las imágenes que se ofrecen a la mirada no coinciden, ya que las “*habitações*” o microterritorios, titulados con nombres de lugares, sólo son cuerpos encubiertos, escenificados para la toma fotográfica.



Ilustración 2 – Karine Perez, “*La Lonja de la Seda 1*” (2016). 57x89 cm (cada imagen).

El interés por la fotografía ocurre por ella instituir una especie de suspensión temporal, detener momentos y actuar como un registro que posterga los fragmentos de la memoria personal, atenuando la fugacidad de las cosas. A través de la fotografía, los objetos rutineros de la vida cotidiana y los recuerdos son eternizados y reconfigurados, al ser relacionados con el cuerpo humano, revelando formas de vivencia sencillas y significativas. Paradójicamente, se supone que la fotografía permite la "retención" y la resignificación de su referente transmutado en imagen. Mi intención fue documentar acciones, escenificaciones, teatralizaciones y ficcionalizaciones, montadas para la cámara. Busque operar resignificaciones en el modo de presentación del cuerpo, más allá del énfasis en la apariencia física. Por lo tanto, la lógica de la disimulación también es evidente en las imágenes, a través de los encubrimientos del cuerpo y de su uso lúdico, junto con objetos de la casa (textiles y vegetales), tal como muestra la Ilustración 3.

La mayoría de las imágenes fueron hechas en una de las partes más íntimas de la casa: el dormitorio, más específicamente, en la cama. Según Bachelard (1993), el cerne de un dormitorio para la imaginación, es todo "[...] *espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos*", eso provoca una inmovilidad que puede irradiarse, ya que "[...] *é preciso designar o espaço da imobilidade fazendo dele o espaço do ser*".⁷ O sea, transformarse en el espacio al cual se habita, permitiendo que él nos habite. Eso es lo que intento hacer durante el proceso creativo.



Ilustración 3 – Karine Perez, "Jardin du Luxembourg" (2016). 57 x 88,5 cm (cada imagen).

El interés en el uso de tejidos sucedió por ser ellos elementos que se destacan en los cómodos de una casa, debido a los colores y estampas aplicadas a ambientes a menudo monocromáticos, estandarizados y sin vida. Mismo que los patronajes textiles industrializados sean considerados clichés, denotan el gusto personal de aquello que le haya elegido para decorar su hogar. Además, los textiles de la casa llevan marcas de desgaste causadas por sus usuarios, sobre todo las ropas de cama, con los vestigios de los cuerpos que en ellas se acostan, moldeándose desde las formas humanas. Las ropas de cama reciben nuestra forma, nuestro sudor; pueden tener fisuras, manchas y olores, incorporados en su superficie. Son habitadas por nuestra presencia y, en el caso de la serie "Habitações", me habitan, aproximándose del que propone Stallybrass⁸ (2012) acerca del vestuario, entendiéndolo como un material íntimo del cuerpo, resistente a la historia de nuestra estructura frágil y efímera.

Esta característica textil de moldarse desde las formas humanas, puede hacer con que los tejidos se introduzcan, en mis trabajos, como una metáfora de la casa, como un microterritorio moldado por mis formas corporales, mediante una intimidad física ya que se adhieren a la piel. Al final, ¿a quién no le gustaría habitar un hogar ajustable a las proporciones del propio cuerpo? O, más bien, ¿a quién no le gustaría habitar una casa expansible, que crece en la misma medida de su habitante? Me refiero a la idea de habitar una casa adherida a la piel, susceptible a metamorfosearse y a romperse, a cualquier momento, como si fuera una ropa con medidas que ya no están adecuadas a nuestras formas. En este sentido, quizá la metáfora de la casa ideal sería la de la concha y del caracol, citado por Bachelard⁹ (1993), ya que este molusco tiene una "habitação" ambulante, que lleva consigo, sintiéndose siempre en casa, por más lejos que viaje. Además de esas metáforas de la casa, estoy interesada, también, en las relaciones de sentido que el enraizamiento de los vegetales pueden suscitar, cuando se relaciona con el cuerpo humano y en el significado metafórico del habitar, o sea, crear raíces en un lugar, fijarse, territorializarse.

⁷ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 145-146. (Publicación original de 1957, intitulada *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, Paris.)

⁸ STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CONSIDERACIONES FINALES.

Con la serie "*Habitacões*", traté de integrar el cuerpo a elementos existentes en los ambientes domésticos de estancia temporal, con la intención de fusionarlos. Pero, también se materializaron tensiones entre los componentes utilizados. Así, se enunció el siguiente problema de investigación: ¿en qué medida las fusiones y los tensionamientos entre el cuerpo humano y los elementos domésticos pueden generar microterritorios subjetivos en las imágenes fotográficas?

Los trabajos de la serie "*Habitacões*" pueden ser vistos como microterritorios subjetivos, si llevamos en cuenta un concepto de territorio no restringido a un área geográfica o a una propiedad privada registrada judicialmente. Esta idea es pensada con base en Deleuze y Guattari¹⁰ (2012). Los autores consideran que cualquier acto puede convertirse en un territorio, desde que afecte los medios y los ritmos de las cosas o de los seres vivos; desde que les permita un devenir expresivo, lo que implica cualidades como el color, olor, postura o sonido. La producción de territorios se acompaña de desterritorializaciones, que pronto presumen reterritorializaciones¹¹, o sea, nuevas entradas en el territorio, aunque afectadas por tensionamientos.

En tiempos de desterritorializaciones corporales e identitarias, el sujeto (que cambia de país, ciudad o residencia) inventa dispositivos simbólicos para su supervivencia, mismo transitando de una "*habitação*" temporal a otra. En mi caso, estos dispositivos se refieren a la creación de microterritorios, pequeños mundos imaginarios, montados para la foto. En ellos, es evidente el intento de establecer relaciones de comunión con el ambiente, no siempre integradoras y pacíficas, provocando fusiones y tensionamientos entre los elementos. Por lo tanto, las relaciones de pertenencia o no, los constantes procesos de desterritorializaciones y reterritorializaciones identitarias y corporales se hacen presentes en las imágenes.

En "*Habitacões*", me valgo de un devenir expresivo latente en el color, de sus "cualidades expresivas"¹², para operar fusiones entre el cuerpo y el entorno, tratando de mimetizarme a él, por el uso de los textiles con colores o estampas similares. Desde esta perspectiva, el color funciona en el trabajo como un "*fator territorializante*"¹³ un factor de territorialización, de identificación entre el cuerpo y el ambiente. La postura es otra cualidad expresiva que actúa como un factor territorializante, pues he puesto en trabajo el gesto banal y cotidiano de acostarme, practicado diariamente por todas las personas, independiente de lugar, ciudad o país donde se encuentren. He explorado e intentado agotar las posibilidades de esta postura, poniendo el cuerpo en conjunto con los ambientes domésticos de estancia temporal vivenciados, apropiándome e intentando recomponerlos de manera diferente de lo habitual, creando acciones que existen sólo para la toma fotográfica. Por lo tanto, mediante el uso de las cualidades expresivas latentes en el color y en los gestos corporales, afecto el medio y el ritmo normal de cómo ocurren las cosas en la vida cotidiana. Así, las fusiones y los tensionamientos corporales planteados en los trabajos, se originan de acciones expresivas realizadas en el ámbito doméstico, en el curso monótono y trivial de la vida cotidiana, resignificando y reterritorializando estas acciones.

El proceso creativo de "*Habitacões*" incluye acciones físicas y conceptuales, tales como ambientaciones, apropiaciones, encubrimientos, escenificaciones, acto fotográfico y tratamiento digital. Estas acciones son una forma no sólo de habitar los ambientes físicos, pero de habitar las imágenes, creando microterritorios que potencializan la producción de subjetividades singulares, a través de fusiones y tensiones; de territorializaciones, desterritorializaciones y reterritorializaciones. Así, la serie impone preguntas sobre la superficie y las apariencias físicas de las cosas visibles. El acceso a los significados más profundos de estas cosas nos escapa constantemente, frente a los estereotipos visuales y a la acumulación de imágenes difundidas por los medios de comunicación. Quién sabe, por eso, sea de interés explorar las formas repetitivas, dado que la intención es agotar sus formas de manera obsesiva, tratando de encontrar la diferencia y la singularidad, en las estandarizaciones, ya que somos guiados por códigos que intentan someternos a patrones socioculturales y a moldarnos todos iguales, como efecto de una sociedad globalizada, la cual no podemos escapar, por estarnos inseridos en ella.

La idea de pensar los trabajos como microterritorios no les propone lecturas sitiadas a las cuatro paredes interiores de las "*habitações*" que les dieron origen, pues cada uno puede configurarse como un microterritorio al espectador, en la medida en que fueren vistos como un microcosmo independiente de su creador, dotado de cualidades expresivas propias que podrán afectar a otros sujetos, causándoles intensidades, a través de otras conexiones. Así, demarco territorios, pero también los desterritorializo, señalando otros lugares posibles, sólo a través de la imaginación. De esta manera, las obras tensionan la realidad, lo imaginario y lo simbólico. Tratan de establecer relaciones con el mundo, pues su perspectiva no es un cerramiento en el microterritorio doméstico; es abrir hendeduras, posibles por la mirada del otro.

¹⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2.ed. São Paulo: Ed.34, 2012. 4 v.

¹¹ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

FUENTES REFERENCIALES.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CEREZO, Álvaro Galmés. *Morar: arte y experiencia de la condición doméstica*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2.ed. São Paulo: Ed.34, 1995. 1 v.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2.ed. São Paulo: Ed.34, 2012. 4 v.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HOUAISS, Ant nio; VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

Gómez Haro, Leonardo.

Profesor Contratado Doctor. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de Escultura. Grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia.

Parodia y humor en la era de la posverdad.

Parody and humour in the post-truth era.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Posverdad, ironía, parodia, humor, sátira.

KEY WORDS:

Post-Truth, irony, parody, humour, satire.

RESUMEN.

Una consecuencia imprevista de la globalización ha sido la aparición de un término que, dada su proliferación en los media, ha llegado a ser considerado la palabra del año en 2016. Nos referimos al neologismo Post-verdad, definido por el Diccionario Oxford como la circunstancia en que los hechos objetivos tienen menos influencia en formar la opinión pública que las apelaciones a la emoción y las creencias personales. Y resulta inquietante que hayan tenido que sucederse una serie de envíos virales enturbiando la campaña presidencial en los EEUU con información falsa, para que el gremio periodístico empiece a reconocer que su pérdida de credibilidad quizás se deba a que la verdad de los hechos no ha sido siempre su prioridad.

Paradójicamente, el mundo del arte, entendido como un campo cultural al que se le presupone cierta suspensión de la credulidad, se caracteriza, desde hace tiempo, por su prevención hacia esa supuesta objetividad de los media hoy en entredicho.

El presente comunicado quisiera hacer una reflexión sobre estas cuestiones, no a través del discurso serio, sino desde el punto de vista del humor en sus diferentes formas, ya que el cuestionamiento sistemático de estereotipos, noticias sesgadas, publicidad fraudulenta, o de la verdad no sometida a examen, es lo habitual en la práctica artística que conlleva un grado de humor o de ironía. Nuestra hipótesis de trabajo es que cualquier teoría, para poder ser verificada, debe someterse a prueba. Y como nos recuerda Jankelevitch que pensaba Diógenes, el mejor modo de comprobar cuánta verdad hay en una verdad era reducirla al ridículo y ver cuánta broma aguanta. Porque, lo que no aguanta una broma es falso, y, en ese sentido, parodiar una teoría significa realizar con ella el experimento de los experimentos.

ABSTRACT.

An unexpected event of the globalization it is the appearance of a term considered the word of the year in 2016. We talk about the neologism Post-truth, defined by Oxford Dictionary as circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief. The trouble is that it has been necessary a serial of viral and false sends during the presidential campaign in the USA to make the journalists aware of their lack of credibility.

Paradoxically, the world of Art, understood like a cultural field where suspension of disbelief is the rule, is characterized by the suspicion about that supposed media objectivity.

The present statement wants to reflect about this topic, from the humour point of view in its different ways, as the systematic questioning of stereotypes, biased news, fraudulent advertisement, or the non checked truth, is the usual way in the artistic practice that involves irony and humour. Our hypothesis it is that any theory to be verified, needs to be proved. Jankelevitch and Diogenes remind us that the best way to prove how many truth there is in a Truth is to reduced it to ridiculous, and seeing how many jokes it is able to take. Because as far as something that doesn't take a joke is false, the parody of a theory is to do with it the check of the checks.

CONTENIDO.

PARODIA Y HUMOR EN LA ERA DE LA POST-VERDAD.

Por Platón sabemos que, desde antiguo, la Belleza estuvo íntimamente relacionada con el Bien y con la Verdad. Y así siguió durante siglos hasta que Kant, preocupado por establecer los límites del conocimiento, situó al arte en una esfera propia, la del gusto estético (en referencia al sentimiento), para distinguirlo de las otras dos direcciones posibles de la conciencia: la facultad de conocer (ciencia) y la de desear (moral, ética).

Aún para Baudelaire (1996, 231), en los albores de la Modernidad, y consciente de esas distinciones, el arte era un dispositivo que nos permitía escapar de la realidad, y por eso escribió que, en materia artística, el gusto exclusivo por lo Verdadero, "tan noble cuando está limitado a sus legítimas aplicaciones", oprime el gusto de lo Bello, hasta el punto de que, "donde no habría que ver más que lo Bello, nuestro público sólo busca lo Verdadero". Como dice Josep M^a Català (2009, 66), sería fácil calificar a Baudelaire de reaccionario por defender esa vía escapista del arte frente a un avance técnico como el de la fotografía (pues a ella aludía aquel texto), "destinado a imponerse y a crear un poderoso imaginario que determinaría gran parte de la sensibilidad del siglo XX". Sería fácil pero también injusto, ya que también cabe pensar que Baudelaire estaba avisando de que ese camino, para un público que sólo "quiere que se le asombre con medios ajenos al arte", entrañaba sus peligros, y la posibilidad de una obturación de la sensibilidad artística en favor de la simple constatación visual de lo obvio no era el menor de ellos.

Y es que, como también sabemos, cuando las distintas vanguardias comenzaron a cuestionar las reglas que la autonomía del arte puso en juego, se inició un lento desplazamiento desde el centro de esa esfera propia hacia sus fronteras, y el desdibujar sus límites fue, a partir de entonces, una de las principales tareas que los artistas más radicales llevaron a cabo para intentar fundir el arte con la vida. Pero ocurre que ese impulso de politizar lo estético, seguido de forma muy minoritaria desde las posiciones más avanzadas de las sociedades democráticas, fue contestado con una estetización de la política, de forma masiva, por todos los totalitarismo que se impusieron en Europa a lo largo del siglo XX. Y no sólo mediante el diseño de elegantes uniformes militares y un retorno a los ideales de belleza clásicos, sino también por medio de falsedades que se ofrecían como sustitutas de la historia real, o mediante la desaparición de ciertos nombres de documentos oficiales y libros de historia. Si esto ocurrió fue porque, según advertía Hannah Arendt (2017, 68), el totalitarismo se produce por la pérdida paulatina de realidad que subyace a la distinción entre hechos y ficción, ya que el impulso autoritario arrincona cualquier punto de anclaje con el mundo común, para sustituirlo por sus fantasías e imaginaciones. El resultado de esa constante sustitución de la verdad de hecho por las mentiras, decía Arendt, "no es que las mentiras sean aceptadas en adelante como verdades, (...) sino más bien que el sentido por el que nos orientamos en el mundo real (...) queda destruido".

El presente comunicado quisiera reflexionar sobre la vigencia de todas esas cuestiones a la luz del término "*Post-truth*", declarado como la palabra del año en 2016 por el Oxford Dictionary, y definido en esa misma publicación como la circunstancia en que "los hechos objetivos tienen menos influencia en formar la opinión pública que las apelaciones a la emoción y las creencias personales". Aunque dicho término ya hubiera aparecido en un artículo de David Roberts para una revista electrónica en 2010, o empleado por Jayson Harsin para acuñar el término "régimen de posverdad" en 2015, el que su uso se extendiera durante la campaña presidencial de los Estados Unidos y la del Brexit, en el Reino Unido, indica que ese uso concierne, principalmente, al gremio periodístico, una profesión obligada de suyo a atenerse a los hechos para ser veraz, y por tanto creíble. Sin embargo, y aunque la difusión instantánea de noticias haya acelerado nuestro conocimiento de lo que sucede en el mundo globalizado, la sustitución del rigor informativo y el análisis cualificado por la diseminación de datos no contrastados nos hace sospechar que esa palabra, en boca hoy de tantos creadores de opinión, y más allá de señalar la crisis de credibilidad del sector periodístico, lo que pone en evidencia es que el mundo se ha vuelto, si cabe, más ininteligible que nunca. Porque lo que ha cambiado no es que hoy la gente apenas tenga la información fiable necesaria para saber si lo que le cuentan los medios o circula en la red es cierto o no. Eso siempre fue así, y según recordaba Arendt, más si cabe en los regímenes totalitarios. Lo que ha cambiado es que estamos transitando de una cultura cuyo soporte era el papel a otra en la que lo es la imagen, y para un público que, como decía Baudelaire, sólo "quiere que se le asombre con medios ajenos al arte", lo importante no es ya lo cierto sino la apariencia de certeza. Y como la televisión yuxtapone elementos inconexos que hacen muy difícil un discurso ordenado y lógico, y según estudios recientes cada vez hacemos menos uso del *zapping*, dado que el

audiovisual se consume ahora en multipantalla, la veracidad de lo narrado se deposita en el poder de seducción del presentador. En consecuencia, la posibilidad automática de fraccionar lo ya de por sí fragmentado de antemano ha hecho, según concluye Luis Martínez (2016), que nuestra existencia quede subsumida en unidades mínimas de entendimiento que en realidad lo son de sentimiento, puesto que lo que hacemos no es ya pensar, sino sentir, en una “constante sucesión de deseos sin realidad, y de impulsos sin ideas”.

Por otro lado, y aunque las redes sociales den la impresión de una mayor transparencia, la continua necesidad de generar noticias en tiempo real provoca inevitables contradicciones, produciendo igual confusión. A ese respecto decía Noam Chomsky (Kamen, 2017, 7) que el Estado, en las sociedades democráticas, no pueden controlar los comportamientos mediante la fuerza. Lo que sí puede es controlar el pensamiento. Y una manera de controlar lo que la gente piensa es hacerle creer que hay un debate en curso, pero asegurándose de que ese debate se mantenga dentro de los márgenes de una estrechez bien raquítica. Así, aunque creamos que podemos hablar de todo, de hecho sólo hablamos de lo encauzado en los cauces predeterminados. He aquí, pues, que, si Internet no filtra, ni el usuario criba, desde cualquier hogar se estén alimentando debates sobre cosas que no han sucedido nunca y que no se sabe quién habrá podido inventar.

Más allá de esto, el problema de la posverdad, según decía Montaigne, es que “si la mentira no tuviera más que una cara, como le ocurre a la verdad, sabríamos mucho mejor donde estamos, porque podríamos dar por cierto lo contrario de lo que el embustero nos dice”. La novedad es que el actual desprestigio de la verdad, al venir precedido por el desengaño de las mil caras de las mentiras previas, ha conducido a las sociedades actuales, como también auguraba Arendt (ibid.), a una peculiar clase de cinismo: “el absoluto rechazo a creer en la veracidad de cualquier cosa, por muy bien fundada que esté esa verdad”. No obstante, que exista una crisis de la verdad no impide que necesitemos de algún tipo de certezas para tocar suelo. Y ello, aún sabiendo que a ese desprestigio también ha contribuido el desprecio hacia la verdad de los políticos de profesión. Y esto, porque, según Arendt advertía, “la veracidad jamás ha sido incluida entre las virtudes políticas”, ya que, de hecho, quien dice la verdad “apenas puede contribuir a ese cambio del mundo y de las circunstancias” que persigue el hombre de acción. Lo cual también ocurre, dicho sea de paso, desde Platón, para el cual, y como sabemos también, la tarea del filósofo no concluía cuando éste salía de la caverna y, cegado por el sol, poco a poco recuperaba la visión y se encontraba con la realidad de las cosas. Su tarea concluía, a despecho de que el sacar de la ignorancia a sus congéneres le pudiera costar la vida, una vez regresaba a la caverna para contar lo que había visto a los que permanecían entre tinieblas.

Lo importante aquí, pues, es cómo se cuentan esas cosas del ahí afuera. Y convendría recordar, a ese propósito, que la percepción no supone necesariamente una sensación activa, ya que percibir un sonido no es lo mismo que escucharlo, si no se le presta atención. Y tampoco la percepción es conciencia de las cosas, sino interpretación, según asegura David Le Breton (2009, 13), puesto que los significados que se adosan a las percepciones sensoriales surgen, ante todo, de una orientación cultural (interiorizada por la educación o la costumbre). La prueba es que un mismo bosque no es igual para los enamorados que para el cazador furtivo o para un ornitólogo. Así, si cualquier socialización es una restricción de la sensorialidad posible, la experiencia antropológica es, según Le Breton, una manera de desprenderse de las familiaridades perceptivas para volver a asir otras modalidades de acercamiento que nos ayuden a despojarnos de antiguos esquemas de inteligibilidad para inaugurar una ampliación de la mirada.

Para pesimistas como Schopenhauer o Nietzsche, y frente a los tozudos hechos de la realidad, lo que nos queda entonces es el arte de saber contar lo percibido sin acudir a metáforas gastadas. De ese modo, decir que una vieja tisana “sabe a procesión”, o que una sopa “sabe a rincón”, como hacía Gabriel García Márquez, es un ejercicio de pura precisión, un atajo sinestésico que expresa con eficacia algo tan indescriptible como un sabor, según nos recuerda Víctor Borrego (Salas Vilar, 2015, 37), en alusión a las cualidades poéticas de la sinestesia: “o lo que es lo mismo, su idoneidad como modo de descripción del mundo, pues lo poético implica, sobre todo, un uso realista del lenguaje en el sentido de buscar una mayor aproximación entre las palabras y las cosas”.

O, dicho de otro modo: contra la manipulación mediática y la tergiversación ideológica generalizada el único antídoto es saber contrastar las falsedades que se dicen con otras versiones de lo dicho que llevemos incorporadas a nuestro bagaje cultural. Y aunque no tengamos claro que a estas alturas el mundo necesite de más risas, y que quizás hasta le sobren unas cuantas que parecen enlatadas, lo que tal vez sí falten son más sonrisas que, a la manera socrática, duden de todo para ayudarnos a conocernos mejor a nosotros mismos (o, cuanto menos, al punto ciego de nuestra propia ignorancia).

Y si el problema de la posverdad es que apela a la emoción y las creencias personales antes que a la verdad de los hechos, ¿acaso eso no nos recuerda a cuando Aristóteles postulaba en su Poética que se debe preferir una mentira creíble a una verdad increíble? Ahora bien, Aristóteles decía esto en relación con la verosimilitud de una fábula, es decir, que hablaba de esa zona de la ficción donde, según Coleridge, impera el convenio de la “suspensión voluntaria de la incredulidad”. Justo lo contrario que propugnaba Bertolt Brecht, precisamente para evitar la catarsis, en esa otra forma de teatro que genera el llamado “efecto de distanciamiento” (o “de extrañamiento”), a fin de impedir que el espectador, al sumergirse en la trama argumental, acabase identificándose con los personajes, olvidando la posibilidad de activar su sentido crítico sobre la realidad representada. Y lo curioso es que la búsqueda de ese efecto de distanciamiento emocional llevó a Brecht a interesarse por técnicas bien conocidas de los espectáculos cómicos populares, como eran el que los actores se dirigieran directamente al público, la interrupción de la acción con canciones, la exageración, o la anticipación de lo que a continuación fuera a pasar.

Así, hay quien dijo que si lo grotesco es una manera de ser, el humor es un modo de ver. Y si lo que importa, en cuestiones artísticas al menos, es cómo el arte describe el mundo, bien hará en prestar atención, quién desee espolear la pasividad del público, a aquellas prácticas que han dado cobertura a formas experimentales de juego revolucionario (en la estela del situacionismo, o las acciones promovidas por los *provos* o los *yippies*), así como a las tendencias de los seguidores de Bajtin y sus teorías sobre el carnaval como máxima expresión de una tradición popular que intercala episodios de liberación en un régimen de opresión y exclusión. También deberían prestar atención, quienes investiguen la relación del público con la cultura de nuestro tiempo, a propuestas que bien podrían enmarcarse en la vía abierta para romper con el «cinismo convencionalista» de los ochenta y noventa, según sugería Hal Foster. Nos referimos a los proyectos de ciertos artistas contemporáneos, etnógrafos de vocación, o con inquietudes antropológicas o sociológicas, y a su particular querencia por hacer visible una realidad que permanecía oculta. Y a quién le interese particularmente la sátira debería fijarse en colectivos como RTMark, especializados en financiar sabotajes estéticos en un ámbito fronterizo entre la legalidad y la ilegalidad, o las acciones emprendidas por alguno de sus miembros en The Yes Men, especializados en infiltrarse en empresas multinacionales mediante lo que ellos llaman «corrección de identidades», esto es, haciéndose pasar por portavoces de dichas corporaciones para obtener cobertura mediática en su denuncia de las prácticas abusivas de las mismas. Entiéndase que aquí se usa la mentira como herramienta de trabajo, evidentemente. Como hace Joan Fontcuberta con sus series fotográficas o, salvando las distancias, Alison Jackson con sus fakes de gente famosa. O lo mismo que hace Luther Blissett, una personalidad ficticia creada colectivamente por el grupo de activistas que están detrás del *Manual de guerrilla de la comunicación* (2006), un compendio de prácticas de acción en el espacio urbano cuya intención es, al igual que hace Rogelio López Cuenca con su obra, poner en evidencia el uso del lenguaje que se hace desde el poder, descifrándolo y articulándolo de forma efectiva para concienciar a la gente de «la gramática cultural de los dominantes». Una crítica de la ideología que parece haber entendido bien que el humor ayuda a superar el miedo que los medios nos imponen (a la recesión económica, al paro, a los inmigrantes, al terrorismo, etc.), con una risa distinta a la sonrisa sin alegría del cinismo.

Y como el poder (y ya decía Foucault que poderes hay muchos), sólo funciona mediante un discurso serio y cerrado, con soluciones únicas y verdades inequívocas, lo que más le suele inquietar es la risa y la indefinición porque no sabe cómo tratarlas. Por eso la risa salvaje que baila sobre el volcán siempre fue perseguida. Pero hagamos aquí un inciso. Porque si bien Bajtin tenía razón al ver en el carnaval medieval un impulso profundo hacia la liberación y la subversión, los bajtianos de hoy tal vez se equivoquen al considerar el carnaval como una liberación real. Y es que, como Umberto Eco se encargó de recordarnos (1998, 17), el disfrute del carnaval debe obedecer a la parodia de reglas y rituales por fuerza conocidos y respetados. Por eso, de igual modo que allá donde todo el tiempo es carnaval ya no habría nada que transgredir, una carnalización no autorizada en la vida real se interpretará siempre como una revolución. Y como toda revolución tiene su subsiguiente restauración a fin de instalar un nuevo modelo social -pues de lo contrario no hablaríamos de revoluciones, sino de motines o disturbios sociales transitorios-, no hay una connotación ni positiva ni negativa en este cuadro que describe mecanismos sociales. La madurez consiste en reconocerlo, concluía Eco, no sin humor. Cuidado, pues, con las teorías impregnadas de connotaciones positivas sobre el poder transgresor del carnaval. Porque, si, como decía Jean Paul Richter, el humor consiste básicamente en la inversión de lo sublime, hay que advertir que tal tarea no deja de ser delicada, puesto que de lo sublime a lo ridículo sólo hay un paso, y a veces dar ese paso puede suponer que al final no encontremos otra cosa que un montón de escombros. Por eso, hay que advertir que el humor no denuncia tanto la imposibilidad de lo sublime como el dictado empobrecido de las falsas apariencias. Lo que no es poco. Porque en la era de la posverdad, de estas últimas parece que no vamos a andar escasos.

FUENTES REFERENCIALES.

Arendt, H. *Verdad y política* (1968). En *Verdad y mentira en la política*. Página indómita, Barcelona, 2017

Baudelaire, Ch. *El público moderno y la fotografía*. En *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor, Madrid, 1996

Català, J. M. *Límites de lo risible: ética y estética del documental humorístico*. En *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Oroz, Elena y de Pedro Amatoria, Gonzalo eds. Ocho y Medio Libros de Cine-Ayuntamiento de Madrid, 2009

Chomsky, N. Citado por Kamen, H. en *Fake news o la política del engaño*. El Mundo, 20/01/2017

Eco, U. *Los marcos de la "libertad" cómica*. En *¡Carnaval!* Ivanov, V.V. y Rector, Mónica. Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1998

Le Breton, D. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2009

Gómez Haro, Leonardo.

Parodia y humor en la era de la post-verdad.

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5849>

Martínez, L. *Nos comimos el mando de la tele*. El Mundo, 26/09/2016. En
<http://www.elmundo.es/television/2016/09/26/57e6c2eee2704e57468b4655.html>

Salas Vilar, Josefa. Entrevista a Víctor Borrego. En *Sinestesia y arte. Hacia la autoinvestigación creativa*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2015

González Martínez, Felip.

Doctor en Bellas Artes, Universitat Politècnica de València. Investigador del Proyecto I+D ref. HAR2014-58869-P del Ministerio de Economía y Competitividad.

Protoacciones artísticas en la Valencia del primer franquismo (1939-1959): prácticas locales bajo el desconocimiento global.

Proto-action arts in the Valencia of the first part of Franco's dictatorship (1939-1959): local practices under the global ignorance.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVES:

Performance, happening, arte de acción, primer franquismo, arte valenciano.

KEY WORDS:

Performance, happening, action art, the first part of Franco's dictatorship, Valencia art.

RESUMEN.

Esta intervención se centra, en sacar a la luz y dotar un valor plástico aquellas acciones artísticas que, materializadas por artistas y agrupaciones de arte, orbitaron en la Valencia del primer franquismo (1939-1959). Acciones que, independientemente de su naturaleza y singularidad, deberían formar parte de la historia universal de la performance, desde el filtro de la intrahistoria artística de la ciudad de Valencia.

Se pretende rescatar y analizar todas las posibles experiencias prácticas del mundo de la acción artística que, debido a su indefinición formal y desconocimiento conceptual, no fueron percibidas, artísticamente hablando, a los ojos de los artistas, la crítica de arte y la historia del arte. En este contexto, se ha de recuperar y enfatizar las propias acciones artísticas *per se* del conjunto de propuestas, que participaron en los inicios del arte moderno valenciano. De forma más descriptiva, se tratarían de gestos, actitudes, sucesos y situaciones desarrollados en contextos activistas de rebeldía, en las aulas o cercanías de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, en exposiciones o eventos públicos, en tertulias artísticas y literarias, etc. Y, en general, se trataron de acciones más azarosas y aventureras que, debido al estancamiento cultural autárquico del franquismo, poco tuvieron que ver con la tradición performática de los artistas futuristas, dadaístas o constructivistas.

Finalmente, es necesario entender, enfatizar y, a su vez, reivindicar la idiosincrasia y el valor plástico de cada acción artística, enmarcados dentro de la marginalidad local de la ciudad de Valencia, del aislamiento cultural nacional de los años 40 y 50, y de la coincidencia de premisas en las performances y los happenings desarrollados en los Estados Unidos de América, Europa y Japón.

ABSTRACT.

This article focuses on bringing to light and providing those actions with artistic value that were realized by artists and groups located in Valencia during the first stage of the Franco regime (1939-1959). Actions independently of their nature and singularity should be part of the universal history of performance and internal artistic history of the city of Valencia.

The aim is to recover and analyze all possible practical experiences in the world of action art that, due to their formal non-definition and conceptual ignorance, were not perceived of as artistic by artists, art criticism and history of art. In this context, it is necessary to recover and stress action art per se in relation to the set of proposals central to the beginnings of Valencian modern art. In a more descriptive way, these artistic practices were gestures, attitudes, events and situations developed in rebel activist contexts, in the classrooms of the School of Fine Arts of San Carlos and its vicinity, in art exhibitions or public events, in artistic social circles, etc. In general, these actions were more of an eventual and adventurous nature due to the autarchic cultural stagnation of the Franco regime and had little to do with the tradition of performances of futurist, dadaist or constructivist artists.

Finally, it is necessary to understand, emphasise, as well as claim the idiosyncrasy and artistic value of each instance of action art in the context of the local marginality of the city of Valencia, the national cultural isolation between the 1940s and 1950s, and the coincidence of premises for actions and events developed in the United States of America, Europe and Japan.

CONTENIDO.

Protoacciones artísticas en la Valencia del primer franquismo (1939-1959): prácticas locales bajo el desconocimiento global.

Introducción.

Mi intervención en este congreso se centra en sacar a la luz y reivindicar aquellas situaciones y gestos artísticos acaecidos en el contexto cultural y sociopolítico de la Valencia del primer franquismo (1939-1959). Se entiende por situación o gesto artístico, como aquellas prácticas artísticas no convencionales que, por un lado, se desprende de los cánones tradicionales del lenguaje y del formato material del dibujo, el grabado, la pintura o la escultura, y, por otro lado, potencia el estado efímero de las acciones (más cercanas a la "autopresentación" o gesto corporal de los artistas que a sus formas de "representación" artística) que se suceden y desarrollan en un espacio transitorio y en un tiempo efímero. En otras palabras, se hace referencia a aquellas experiencias protoperformativas y a la práctica azarosa de los protohappenings (una denominación porque que antecede a la idea posterior de *happening* creada por el artista Fluxus Allan Kaprow en 1959), al ser materializadas por los mismos artistas y agrupaciones de arte que vislumbraron la vuelta, pero reinterpretada con nuevos ojos, del arte de preguerra y la gestación de los primeros indicios del arte moderno, conectando así con el arte europeo occidental. Prácticas artísticas que, independientemente de su naturaleza, registro y singularidad, deberían formar parte de la historia universal del arte en acción español, desde el filtro de la intrahistoria artística de la ciudad de Valencia.

Desarrollo.

La cronología propuesta en esta comunicación, se adentra, de forma arqueológica, en los años del primer franquismo (1939 y 1959). Una controvertida época, donde el advenimiento de la dictadura de Franco, "a sangre y fuego", se ganó el respeto, el miedo y la obediencia adepta al Caudillo. En materia artística, la consolidación cultural del *establishment* franquista, especialmente en un primer periodo (entre 1939 y 1945), se tradujo en una permisiva convivencia entre las diferentes ortodoxias oficiales, que fueron desde un lenguaje más militante con el nacionalcatolicismo y las posturas falangistas¹, pasando por el continuismo del frío academicismo y el insípido realismo decimonónico, la repetitiva pintura de género, o bien las diferentes visiones regionales; hasta llegar a la tolerancia del *aggiornamento orsiano*, que representó un faro hacia un arte más expresivo, vivo e innovador, materializado en las conocidas *Exposiciones antológicas* y las muestras del *Salón de los once*.

En medio del anodino y asfixiante ambiente oficialista, latía entre los hijos de la generación de la guerra (desde mediados de los años 40), un contundente hartazgo desafiante hacia las tradicionales enseñanzas artísticas, la cultura de la censura, el fanatismo religioso de estampitas, y el mundo de los concursos y exposiciones nacionales. Dicha desolación cultural fue paliada por la gestación de un incipiente caldo de cultivo, que canalizó la queja y el descontento general, a través de la proliferación de agrupaciones de arte (*Los Siete*, *Dau al Set*, *LADAC*, *Pórtico*, *Los indalianos*, etc.), la adhesión y fomento de lenguajes más novedosos en exposiciones puntuales y periódicas (Círculos de Arte Experimental y Salones de Octubre en Barcelona), el intercambio de ideas artísticas y filosóficas en cursos de arte (*Escuela de Altamira*), la organización de actividades culturales transversales –recitales de poesía, conferencias o audiciones de música–, la interconexión entre profesionales de las diferentes disciplinas humanísticas, la difusión del pensamiento estético en revistas y monografías de artistas, etc. En consecuencia, el conjunto de estas propuestas plásticas ayudó a traspasar la frontera del miedo, a recuperar el arte moderno de preguerra, a conectar con el arte más innovador europeo y, fundamentalmente, a conformar el futuro del arte moderno peninsular en una suerte de giro lingüístico no figurativo en la década de los años 50. Estos nuevos horizontes en

¹ La convivencia de los diferentes programas culturales oficiales, se podrán analizar mejor en la obra de Llorente Hernández, Á. 1995. *Arte e ideología en el franquismo*. Madrid: Visor.

forma de abstracción lírica, informalista y geométrica, a partir del año 1957, supuso la normalización oficial del arte moderno y el predominio, un tanto dogmático, de los lenguajes normativistas en exposiciones, publicaciones y discursos artísticos.

En el contexto valenciano, en el seno de las emergentes iniciativas individuales de un Manolo Gil o de un Eusebio Sempere y de las propuestas colectivas de las agrupaciones *Z*, *Los Siete* y, más tarde, *Parpalló*, *Rotgla Obert* y la plataforma del *Movimiento del Arte del Mediterráneo*, se gestaron una serie de acciones artísticas significativas, desde los imprevisibles marcos de las aulas, las cafeterías, las exposiciones, los grupos, etc. Acciones, gestos, situaciones, acontecimientos o sucesos artísticos que, desde el desconocimiento conceptual, la primacía de los formatos plásticos tradicionales y su escaso testimonio documental, se ha podido constatar la conversión de la queja en forma de protesta y rebeldía, el intercambio de ideas entre contertulianos de café y vino, las propias dinámicas operativas del trabajo en grupo, el componente azaroso y espontáneo, el efecto sorpresa, y el principio teatral de la improvisación, detonante activo de las acciones artísticas.



Alumnos quemando los caballetes en uno de los pozos de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 1948. Dibujo inédito de Juan Genovés, diciembre del 2016².

Desde mediados de los años 40, los alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos manifestaron su hartazgo contra el arraigado conservadorismo académico y el abusivo sorollismo, a través de enfrentamientos estéticos entre alumnos y profesores, la adhesión rebelde de ennegrecer y embetunar, voluntariamente, sus composiciones pictóricas, y la participación en una memorable acción de protesta, a propósito de la visita del Director General de Bellas Artes, el Marqués de Lozoya, hacia el año 1948 en la escuela. El pintor Juan Genovés, entonces alumno e iniciador del grupo de *Los Siete*, explica en varias entrevistas, que normalmente las instalaciones de la escuela se encontraban en un estado deplorable y la falta de recursos económicos, obligaba que se careciera de modelos a pintar, siendo los propios alumnos los que hacían de modelo entre sí. No obstante, ante la visita del Marqués de Lozoya, de forma repentina, se limpiaron las infraestructuras de la escuela y se colocaron nuevos caballetes en las aulas. Ante esta sorprendente situación, muchos alumnos orquestaron un verdadero happening de protesta, que consistió en ensuciar los patios, de lanzar los caballetes viejos dentro de un pozo (de uno de los dos claustros), donde fueron luego quemados. A continuación, se pasará a citar textualmente lo sucedido por el artista Juan Genovés con estas palabras³:

“Llegó un día que se llenó el aula de caballetes nuevos. Los que teníamos eran una porquería, inestables y sin peso, casi inútiles, se pintaron las aulas, se limpiaron los suelos, las puestas y tiempos después nos enteramos de la visita, con el dinero que se ahorraron de los modelos. Asearon la Escuela que era un asco para enseñar al Sr. Marqués de Lozoya.”

Retomando las controvertidas disputas entre alumnos y profesores, se ha de señalar las discusiones del pintor Manolo Gil con los profesores de la escuela, sobre todo con el Catedrático de Colorido, el profesor Salvador Tuset, sobre la caducidad del academicismo y

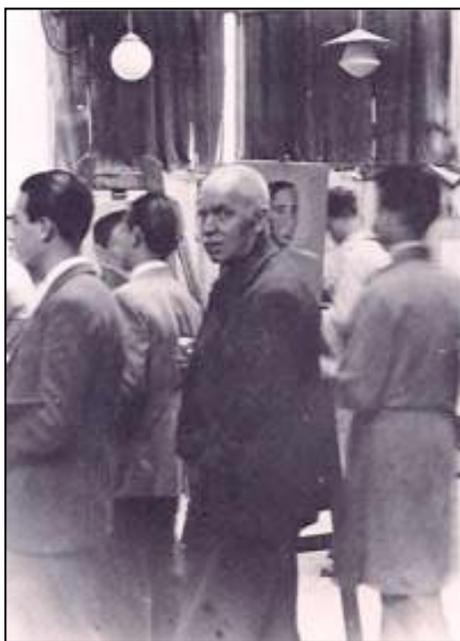
² Dibujo incluido en la entrevista inédita realizada al pintor Juan Genovés, titulada *Entrevista a Juan Genovés sobre el período de formación y la época de Los Siete*, enviada el 22 de octubre del 2016 y contestada, vía email, el 4 de diciembre del 2016. Dibujo inédito cedido a un servidor para fines orientados a la investigación.

³ *Ídem*.

la perpetuación estéril del sorollismo. Muchos otros alumnos coetáneos a Gil, consideraban al catedrático como una buena persona, pero paternalista y corto de miras. En palabras de Vicente Gómez García y luego de Juan Genovés, a su cátedra se la conocía como el “tontódromo”⁴, donde en ocasiones, ante sus propuestas coloristas, algunos de sus alumnos se decantaron, a modo de acción contracolorista, utilizar solo la paleta del color negro, que era más propia del tenebrismo o de las pinturas negras de Goya, a la que Tuset reaccionaba que estaban “mal de la vista”, para cualquiera que pintara solo con blanco y negro en Valencia:

“Nosotros vivimos en una región de mucha luz y mucho color, y por lo mismo no podemos prescindir de ambas cosas, so pena de incurrir en falta grave como pintor. Pintar en blanco y negro en esta región es el absurdo más grande del mundo. Al que pinta negro ¿Ud. lo ve así? Vd. Está muy mal de la vista”⁵.

Para concluir el párrafo, existe otra anécdota de otro profesor, en este caso del entonces director de la escuela, el profesor Sanchis Yago, a quién se le hizo una acción de protesta anónima, que consistió en añadir el nombre del citado director detrás de la calle que rezaba con el nombre del *Cabrito*. Una acción estratégica, ya que se encontraba en las inmediaciones de la escuela y, a su vez, desafiante, ya que canalizaba la disconformidad del alumnado, al modo de arte callejero, como un clandestino gesto de protesta.



Tuset en la clase de colorido de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos (Valencia, 1949)⁶. Esta clase era denominada “tontódromo”, donde algunos de sus alumnos hicieron una acción contracolorista de pintar solo en negro.

En cuanto al ámbito de las tertulias artísticas, en esta época, muchas cafeterías y tabernas fueron irrumpidas por grupos de contertulianos en la ciudad de Valencia, como fueron las tertulias de *Los vesperales* realizadas en una casa particular en el barrio de Patraix, las sesiones del grupo Z en la tasca *Casa Pedro*, las charlas artísticas de la agrupación *Los Siete* en el café la *Lonja* y la cafetería *Lara*, y el popular grupo de contertulianos de Manuel Real Alarcón. De todas las tertulias nombradas, se rescatará las tertulias coordinadas por Real Alarcón, entre los años 1948 i 1957, materializadas en el café Fénix y les cafeterías Lara y Monterrey. Las aventuras de estos contertulianos fueren narradas en el libro *Historia de los Libres de Oro de las tertulias de pintores y escultores valencianos*, a lo largo de tres volúmenes que el autor iba llevando durante los veinte años de existencia de las tertulias, conjuntamente con los diferentes materiales para trabajar.

⁴ La primera vez que escuché la expresión de “tontódromo” fue en boca de Vicente Gómez, a propósito de una inédita entrevista con el pintor Gómez en su domicilio de Valencia, el día 16 de mayo del 2009. Más tarde, en otra entrevista realizada a Genovés, en su apartamento de El Perellonet (septiembre de 2016), Genovés aclaraba que el “tontódromo” hace referencia a la cátedra del profesor Salvador Tuset, porque exaltaba el empleo de los colores fuertes, desde una empalagosa vehemencia y paternalismo hacia los alumnos.

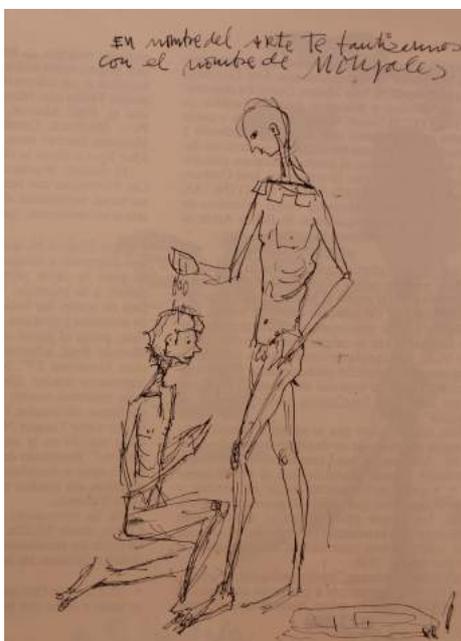
⁵ Citado por KURTZ MUÑOZ, J.A. 1978. *El pintor Salvador Tuset*. València: Intitució Alfons el Magnànim; Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, p. 151.

⁶ *Ídem*. Imagen LXVII.

Cada libro es el fruto de una literatura testimonial que recogía ideas, disputas y experiencias de las diferentes etapas de estos encuentros. Al mismo tiempo, estos libros ayudaron a no dejar perder los dibujos y pinturas de los artistas, que al principio se solían concebir en espontáneas servilletas de cafetería. La manera de concebir los retratos de los asistentes, se les podría considerar como un tipo de acción artística, dado a su agilidad ejecutiva y alto grado de espontaneidad resolutive. Son obras que, al modo de las actuales pruebas de pintura rápida, desafiaron con genialidad y destreza cualquier contrariedad temporal, espacial, o bien de planificación previa. En este aspecto, se destaca la gran hazaña ejecutada por el pintor Michavila, también miembro activo de *Los Siete*, quién resolvió, de forma favorable, los doce retratos de los asistentes de entonces. Una hazaña que se le identificaría como un auténtico gesto performativo, porque reunía los ingredientes de la transitoriedad del momento, la agilidad gestual, el esfuerzo de un breve programa resolutive y un alto grado de espontaneidad. Manuel Real Alarcón relató la hazaña de Michavila del siguiente modo⁷:

“La hazaña larga, sin par, magna, jamás batallada en estos Libros de Oro, la realiza Michavila, en la tertulia del 13 abril 56, dibujando los retratos de todos los asistentes (...)”

En la misma línea anterior, el mismo artista de antes, instaba a sus compañeros a realizar obras abstractas en tres minutos. De nuevo, se trata de otro gesto performativo que apostaba por la plasmación y elaboración de un lenguaje plástico menos tradicional, porque pretendía medir las destrezas técnicas de cada componente y visualizar los ágiles procesos creativos, en base de un gesto más azaroso, desenfadado, y, en definitiva, expresivo.



Bautismo de Monjalés, ilustración para el *I Libro de Oro*, ubicada en la página 203⁸.

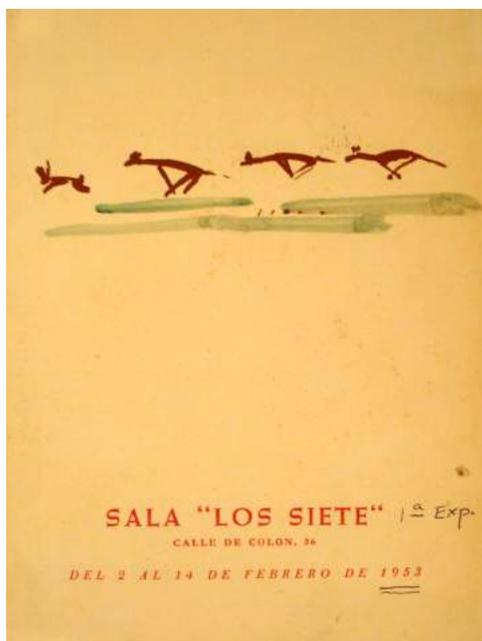
Y concluyendo el mundo de las tertulias de Alarcón, se debe de destacar, como hecho extraordinario, la especie de happening bautismal que hicieron los compañeros de tertulias al artista José Soler Vidal, en lo sucesivo conocido como Monjalés, el día 20 de abril de 1950 en la cafetería Monterrey. Este bautismo simbólico fue ilustrado por el propio artista, en la página 203 del *I Libro de Oro*. Se puede apreciar un arlequín bautizando al artista y arriba del todo se podía leer “En el nombre del Arte te bautizamos con el nombre de Monjalés”.

Cambiando de tercio, dentro del ámbito de los grupos artísticos, resulta muy acertado nombrar a la agrupación de *Los Siete* que, orbitando entre los años 1948 y 1954 en la ciudad del Turia, dio los primeros pasos para despertar el somnoliento ambiente oficial y para inyectar nuevas propuestas plásticas y culturales, a través de exposiciones, tertulias de arte, conferencias, audiciones de música, etc. La excepcionalidad de esta agrupación, residiría en la manera de confeccionar los catálogos de mano, porque, a pesar de su reproducción mecánica en una imprenta, siempre se dejó un espacio en el anverso para que cada componente lo personalizara

⁷ Texto extraído de REAL ALARCÓN, M. 1985. *Historia de los libros de Oro de las Tertulias de pintores y escultores valencianos*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, p.116.

⁸ Representa la acción simbólica de cambiar el nombre de José Soler por su nombre artístico de Monjalés. Ilustración extraída del libro REAL ALARCÓN, Cit., p. 37.

manualmente. Para este propósito, se organizaban sesiones de trabajo conjuntas en casa de un artista, con el fin de pintar manualmente – ya sea en acuarela o tinta china-, sus ilustraciones. La temática gráfica de cada invitación venía sugerida por un artista, ya que de forma rotativa, el artista de turno, decía en voz alta un concepto. Por tanto, los motivos representados, en las 300 o 500 invitaciones de cada inauguración, eran producto de una azarosa acción colectiva que, de un modo ágil y efímero, los artistas hablarían sobre el propio proceso gestual y gesto artístico de cada ilustración⁹.



Catálogo de mano para la exposición del grupo de *Los Siete* en Sala Colón, Valencia, del 2 al 14 de febrero de 1953¹⁰.

Otro aspecto a tener en cuenta sobre el citado grupo de *Los Siete*, hace referencia a la primera época expositiva en la tienda de muebles de la calle Colón número 38 de Valencia. Local que el tío de Juan Genovés, Vicente Genovés, prestó a la joven formación como sala de arte, durante la franja horaria de las 19 a las 21 horas. Ante las limitaciones espaciales, los artistas tuvieron que condicionar la sala, es decir, de pintar las paredes, colocar colgadores, etc. Para más inri, durante el tiempo que duraban las exposiciones, los artistas se vieron obligados, al modo de happening colectivo, normalmente con escaso público de amigos o ninguno, de guardar los muebles en la trastienda y, a su vez, acondicionar el espacio expositivo con un papel continuo en las paredes. Y, una vez finalizada la jornada, tenían que volver a colocar los muebles en su sitio y desmontar los cuadros, el papel continuo, etc. Un trabajo agotador que solía repetirse, entre los años 1950 y 1953, los días que transcurrían las exhibiciones.

Conclusiones.

Hasta aquí, se ha pretendido visualizar situaciones, eventos y acciones que, en función de su naturaleza artística, podrían constituirse como antecedentes rudimentarios y emergentes de las futuras acciones artísticas que, en forma de performance o happening, sucedieron en Japón con el grupo *Gutai* (1955), en los Estados Unidos con los estudiantes de Black Mountain College en su sede del Lago Eden (1941-1956) o la famosa obra *18 happenings en 6 partes* del artista Allan Kaprow (Reuben Gallery, Nueva York, 1959), las acciones de la plataforma Fluxus (1962), el “arte auto-destructivo” iniciado por Gustav Metzger en el *Destruction in Art Symposium* (Londres, 1966), o bien las provocaciones performativas de los alemanes Wolf Vostell o Josep Beuys. Prácticas rudimentarias que, sin tener consciencia semántica, experiencia procesual de las acciones y, mucho menos, consignas del mundo escénico y poético, han conseguido expresar realidades, sensaciones e ideas con mayor dinamismo, improvisación y experimentación gestual.

⁹ En la tesis doctoral de GONZÁLEZ MARTÍNEZ, F. 2015. *La incidència de l'agrupació artística d'Els Set (1948-1954) en les primeres petjades de l'art modern valencià del primer franquisme*. Valencia: Facultad de Bellas Artes, UPV, se analiza la naturaleza, los objetivos, las actividades culturales, las tertulias y la trascendencia artística de la formación valenciana, en el controvertido contexto cultural del primer franquismo, tanto a nivel local y peninsular.

¹⁰ Este catálogo forma parte del archivo de la pintora Ángeles Ballester. Información extraída de una entrevista inédita con Ángeles Ballester, 22/12/09, Valencia.

Finalmente, se trataron de acciones individuales o colectivas que, en base del azar, la diversión y la aventura, se interesaron en conquistar el espacio circundante, incidir en la cuarta dimensión (mediante el movimiento), conectar con un público improvisado, es decir, el testimonio casual de otros artistas, amigos, conocidos o contertulianos, y, en último lugar, hibridarse, de forma tímida, con otros registros de arte, que quedan pendientes de incorporarlos en la propia historia de la performance, tanto a nivel local como global.

FUENTES REFERENCIALES:

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, F. 2015. *La incidència de l'agrupació artística d'Els Set (1948-1954) en les primeres petjades de l'art modern valencià del primer franquisme*. Tesis doctoral. Valencia: Facultad de Bellas Artes, UPV.

KURTZ MUÑOZ, J. A. 1978. *El pintor Salvador Tuset*. Valencia: Intitució Alfons el Magnànim; Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia.

LLORENTE HERNÁNDEZ, A. 1995. *Arte e ideología en el franquismo*. Madrid: Visor.

MOLINA, M. "La performance española avant la lettre: del Ramonismo al Postismo (1915-1945)" En Tejo, Carlos (ed.) *Chámalle X. IV Jornadas de Arte de Acción*. 2008. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.

MUÑOZ IBÁÑEZ, M. (et al:). 1986. *Plástica valenciana contemporánea*. Valencia: Promociones culturales del País Valencià

REAL ALARCÓN, M. 1985. *Historia de los libros de Oro de las Tertulias de pintores y escultores valencianos*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

ROIG IZQUIERDO, A. 1982. *Art viu del nostre temps*. Valencia: Diputación de Valencia.

UREÑA, G. 1982. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid: Istmo.

Fuentes orales:

Entrevista a Juan Genovés enviada el 22 de octubre del 2016 y contestada, vía email, el 4 de diciembre de 2016.

Entrevista inédita con el pintor Vicente Gómez en su domicilio de Valencia, el día 16 de mayo de 2009.

Entrevista inédita con la pintora Ángeles Ballester, en su domicilio de Valencia, el día 22 de diciembre de 2009.

González-Carpio Alcaraz, David.

Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Miembro del Grupo de investigación "El cuerpo humano en el arte contemporáneo: imagen y sujeto." Adscrito al Departamento de Pintura.

Estructuras de lo ausente en la práctica plástica actual.

Estructures of the absteect in current visual artistic practice.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Liminal, sujeto-objeto, ocultación, otredad, deixes.

KEY WORDS:

Liminal, subject-object, otherness, concealment, deixes.

RESUMEN.

El antropólogo escocés Víctor Turner señala tres características principales en el concepto de *liminalidad*: ambigüedad, invisibilidad y carencia. Una indeterminación que influye en el sentido de identidad del objeto que aborda, disolviéndolo en cierta medida y, en muchas ocasiones, dando lugar a la desorientación.

Para este congreso presento el análisis de una serie de estructuras de creación plástica y visual donde el concepto de: liminalidad, cuerpo y espacio se relacionan conduciendo a una quebradiza y sutil materialización (dudosa) del producto artístico.

En esta ponencia analizo con diferentes ejemplos y referencias, los resortes del proceso creativo-plástico que generan, a través de la práctica artística, un cuerpo y un lugar infinitamente maleable y extraño, donde el mediador o signo representacional es emplazado por uno verdadero y propio, una subjetividad que indica la combinación de exclusiones, donde el no paisaje, la no arquitectura conforma la *deixes*, como denomina Rosalind Krauss, a esa serie de desplazamientos que conforman las estructuras axiomáticas de la propia reconstrucción parcial de un emplazamiento señalado, que es recreado mediante la propia experiencia como si fuese un espejo.

ABSTRACT.

The Scottish anthropologist Victor Turner points out three main characteristics in the concept of liminality: ambiguity, invisibility and lack. An indeterminacy that influences the sense of identity of the object it addresses, dissolving it to some extent and, in many cases, leading to disorientation.

For this congress I present the analysis of a series of structures of plastic and visual creation where the concept of: liminality, body and space are related leading to a frail and subtle (suspicious) materialization of the artistic product

In this paper I analyse, with different examples and references, the means of the creative-plastic process that generate, through the artistic practice, a body as well as an infinitely, malleable and strange place, where the mediator or representational sign is replace by a true and proper one, a subjectivity that indicates the combination of exclusions, where the non-landscape, non-architecture conforms the *deixes*, as Rosalind Krauss calls it, to that series of displacements that

generate the axiomatic structures of the partial reconstruction of a designated site, which is recreated through the own experience as if it was a mirror.

CONTENIDO.

Introducción

Una profunda preocupación marca mi camino como investigador y productor plástico: enfrentarme a la problemática que supone la representación del cuerpo en el contexto artístico actual. Esto ha supuesto la confluencia de intereses conceptuales y argumentales propios que se entrecruzan con una serie de procesos e indagaciones plásticas. Estas preocupaciones, basadas en la necesidad dialéctica de utilizar el espacio físico como un *yo* liminal, atienden a estrategias artísticas donde el cuerpo es entendido como medio de expresión y proyección de procesos.

Esta confluencia plantea un sujeto-objeto que pretende sacudir lo posible y lo imposible de un cuerpo artístico y mediático trasmutado en contenedor de significados. Un intento infructuoso por determinar el dentro y fuera, la presencia y ausencia, nos permite ver este discreto muro del *yo* derrochado, del otro contenido.

Estas estructuras de lo ausente actúan como soporte para que este espectador-intérprete vierta su propio contenido personal. Pero ya no como un espejo, desde la posmodernidad, hemos desplazado el reflejo especular por la transparencia de lo cristalino, como afirma Piedad Solans, “podríamos decir que si el modelo de identidad moderna apuntaba a una construcción del cuerpo físico, en la posmodernidad no hay sino “trasparencias”, “envolvencias”, ausencias: ausencias que se resuelven en presencias simuladas. Cuerpos muertos, ficciones de vida”¹.

1. Origen y desarrollo del concepto LIMINALIDAD

Si partimos de la definición etimológica de liminal, designaremos un concepto que determina el punto, límite o estadio de transición entre dos condiciones o etapas de un proceso. Es decir, aquello relacionado con el punto o umbral, más allá del cual, una sensación se vuelve demasiado débil para ser experimentada.

El concepto de liminalidad es acuñado en un primer momento por sociólogo francés Arnold Van Gennep y desarrollado ampliamente con posterioridad por el antropólogo escocés Víctor Turner en *La Selva de los símbolos*(#) (1980: 102-123).

Turner centra su atención en el periodo liminal dentro de los ritos de iniciación, y propone que es aplicable a los estudios de rituales que marcan el proceso de un estado a otro, aunque estos no estén ritualizados. No obstante, subraya una serie de elementos comunes a todos aquellos procesos liminales, y estos son: la ambigüedad, la invisibilidad y la carencia.

- El primero de los elementos: la ambigüedad, viene dado por la ausencia casi total de atributos durante todo el periodo liminal, tanto del estado pasado como del venidero.
- El segundo elemento: la invisibilidad, no es tanto física como estructural. Turner nos enseña que la mayoría de nosotros, como miembros de una sociedad, “solo vemos lo que esperamos ver, y lo que esperamos ver no es otra cosa que aquello para lo que estamos condicionados, una vez hemos aprendido las definiciones y clasificaciones de nuestra cultura”(#) (105-106). Centrando la importancia del estadio liminal como ese periodo de transición por encima de cualquier estado individual, en el que el sujeto sufre ese estado transicional, provocando la invisibilidad estructural del sujeto.
- Por último, la tercera de las características comunes en el proceso liminal es la carencia. Esta viene definida precisamente por la carencia de estatus, propiedad y distintivos externos, rango o situación; nada que pueda conducir a diferenciación estructural con el resto de las personas de su grupo social. La diferencia precisamente está en la carencia misma de todo lo que ordinariamente sirve para distinguirlo en dicha sociedad.

Estos tres elementos subrayan como periodo liminal a ese estadio indefinido que nos sitúa entre lo uno y lo otro, es decir, “lo que no es ni una cosa ni otra, y al mismo tiempo es ambas.”²

¹ SOLANS, Piedad, *Cuerpo y pantalla en el arte contemporáneo*, Revista Lápiz, nº291/292/293, 2017, p. 163.

² TURNER, Víctor, *La selva de los símbolos*, Madrid: Siglo XXI, 1980, p110

2. Aplicación de lo LIMINAL

La comprensión de estos elementos de indefinición, cambio y mutación que el concepto liminal contiene, pueden darnos claves para entender ciertas estructuras de creación plástica y visual actuales. Estructuras, donde el cuerpo es el campo de batalla, el cual, como ya hemos mencionado antes, será medio de expresión y proyección de procesos artísticos.

Hablar de liminalidad, cuerpo y espacios limítrofes suponen establecer necesariamente un dentro y un fuera, imponernos una frontera. Sin embargo, en esas fronteras es donde surgen los espacios indeterminados, donde lo visible se hace oculto debido a la esencia misma del concepto, condenando al objeto artístico a un antagonismo radical. El profesor de filosofía contemporánea Pier Aldo Rovatti nos dice:

*“Interno y externo son palabras racionales, tan racionales que nadie duda que sean un dentro y un fuera. Bien mirado, toda la historia del pensamiento humano –todos los instrumentos de comprensión de los que disponemos- es deudora de esta distinción razonable. Pero si observamos mejor, los papeles llegan a confundirse”.*³

Al tomar como ejemplo nuestro cuerpo, Rovatti se cuestiona si el cuerpo es un dentro o es, quizás, también un fuera, si pertenece a nosotros o al mundo exterior. Rovatti concluye que por mucho que nos esforcemos, no lograremos trazar una línea clara y concisa, es más, nos insta a que observemos más atentamente y cuestionarnos si quizás el problema real sea el de intentar trazar una frontera.

Esta paradójica posición del ser interno y externo nos fuerza a adentrarnos en un espacio donde los límites son difusos, reflejos y transparencias que carecen de profundidad, y que actuarían como introspectivas en el espacio. De aquí la construcción disímil que supone asistir a un proceso donde la combinación de exclusiones, a la que hacía referencia Rosalind Krauss⁴, se materializa en un producto artístico que es completado a través de los ojos del usuario que experimenta ese objeto.

Lo liminal aplicado a esta serie de cuestiones no afecta únicamente al ámbito de lo conceptual, sino, más si cabe, se imbrica con el hecho de la ejecución plástica y visual. Tanto si esta es producto de una amplia indagación plástica y matérica, como si es resultado de arduos procesos de experimentación en la captura de imagen, a través de procesos fotosensibles.

Los dos ámbitos, el conceptual y ejecución plástica, convergen y se retroalimentan, llegando incluso a establecer una relación de necesidad.

Para entender el concepto de lo liminal aplicado a las estructuras de creación plástica y visual, y, aunque mi campo de investigación engloba una serie de creadores más amplio, vamos a estudiar dos casos paradigmáticos de los cuales me sirvo para apuntalar lo anteriormente desgranado: Francis Bacon y Antoine D’Agata.

3. Lo LIMINAL en Bacon y D’Agata.

Acercarnos a la obra de Francis Bacon supone establecer una mirada a un cuerpo que es traspasable. Según John Berger:

*“La falta de alternativas que entraña su visión de la condición humana se refleja en la falta de un desarrollo temático en su obra. Durante treinta años toda su evolución se ha centrado en el aspecto técnico de enfocar lo peor cada vez con mayor precisión.”*⁵

Esta obstinada preocupación por la representación del cuerpo, no hace otra cosa que conferir una coherencia aplastante a su obra. Sus cuadros muestran un desafío a los límites de lo representable. El cuerpo del hombre deja de ser observado como la guarda donde se encuentra el refugio, para reflejar un cuerpo espeso, denso, derramado en huecas evanescencias de tacto inaprensible.

Esta nueva configuración del cuerpo como huella, pone en cuestionamiento la idea del yo. Por ello, establece esa superficie fantasmal, desdibujada: “Bacon cuestiona la identidad y los valores que se consideraban conformadores del hombre, el cuerpo es deconstruido y sus fronteras traspasadas o superadas.”⁶

³ ROVATTI, Pier A. La locura en pocas palabras. En Cartografías del Cuerpo. Murcia: CENDEAC, 2004, p. 134

⁴ Vid. KRAUSS, Rosalind E. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos, La escultura en el campo expandido. Madrid: Alianza, 1996. pp. 289-303.

⁵ BERGER, John. Mirar, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, pp. 116-117

⁶ CORTÉS, José Miguel G. Orden y caos, *Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 195

Técnicamente la línea en su obra está ahí, pero está tan fragmentada que no delimita ninguna forma concreta, el cuerpo se materializa en un espacio recortado, pero los miembros son retorcidos, fragmentados. No se sabe dónde acaba uno y donde empieza otro, la colocación de sus partes no corresponde con ninguna lógica racional.

El cuerpo humano desnudo entra en un estadio de conversión, y Bacon parece que ha sabido capturar ese proceso de mutación al que ese estado liminal nos interpela. Ese espacio indeterminado es donde el tiempo y espacio se difumina, se expande y se detiene. Como afirma Hans Ulrich Obrist:

“Podríamos decir que en términos de evolución el arte europeo, se enfocó en un principio en la representación, en el Modernismo se convierte en la interpretación y la deconstrucción. Ahora, actualmente, estamos en una fase completamente nueva en la que el arte nos otorga un espacio donde el ser humano, de alguna manera, puede concentrarse en su propio ser, una experiencia subjetiva del espacio-tiempo. En vez de asumirse este como el contexto para la percepción refinada de un objeto, el ser se convierte en objeto en sí. Yo pienso que esto es un nuevo paradigma dentro de la evolución del arte.”⁷

El afamado fotógrafo de la agencia Magnum, el marsellés **Antoine d'Agata**, es considerado como un explorador de los límites más fecundos de una narrativa visual. Como en las obras de Bacon, D'agata retuerce su objeto artístico rizando los límites de su cuerpo.

Las personas que aparecen en sus fotografías -él mismo en ocasiones- son a menudo figuras desdibujadas, movidas, sórdidos espectros en un escenario desolado:

“La abstracción de mis imágenes nació porque empecé a hacer con la cámara lo mismo que hacia sin cámara: vivir la noche y consumir sustancias que alteran la consciencia, prostitución [...] durante muchísimo tiempo hice fotos borrosas, en las que no se distingue apenas nada. Era algo que no podía controlar, con los años aprendí que aquel modo de fotografiar podía convertirse en un lenguaje estético que yo usaba para abrir espacios de percepción nuevos para mí.”⁸

Los seres humanos protagonistas en la obra de D'Agata se convierten en sujetos-objetos. Aparecen borrosos, a veces desfigurados, con ello, busca los estadios liminales, indefinidos, recorriendo el camino hacia lo abyecto.

Este nuevo encuentro de la imagen a través de su fragmentación es sustentado por su aparente indefinición, pero a la vez ese ser-objeto borroso situado ese espacio indefinido, no deja de llevar una pesada carga significativa, sugiriéndonos unos ambientes prohibidos y corruptos...

Nos habituamos así a ese cuerpo roto, encorvado, fracturado... De esta manera, D'Agata nos lleva a un mundo personal, cruel, roto; acercándonos a las estructuras de su propio proceso creativo a través de las miserias vividas.

Estas estructuras ocultas finalmente revelan lo indecible, lo innombrable no hace otra cosa que mostrar la relación que D'Agata guarda con la muerte, una limitación a la que se dirige y contra la que se alza.

“Mi trabajo no consiste en mirar el mundo, sino en buscar un modo de estar en el mundo... A menudo me encuentro con personas que ven mis imágenes y no las entienden, porque incluso en los lugares más oscuros y sórdidos hay espacio para la luz; pero mi visión del mundo es mucho más oscura, y en mis fotografías la luz no tiene cabida. Creo que ese espacio oscuro que yo veo en la gente, no es más que un reflejo de mí mismo.”⁹

Ambos discursos, Francis Bacon y Antoine D'Agata, muestran de manera muy clara en su obra, lo que ya apuntaba José Miguel G. Cortés: “la ambivalencia que resulta de la búsqueda del sí, y el deseo del otro.”¹⁰

Bacon tiene la idea de que la experiencia que el sujeto tiene de sí mismo está determinada por la posición de su cuerpo en el mundo, y por la perspectiva que tiene de él a través de los otros. Manifiesta un claro rechazo a la representación del cuerpo como globalidad, y considera que la mirada del otro -representada y encarnada en la imagen- está claramente fragmentada. Así, el cuerpo es desprovisto de fronteras, forma, entidad y subjetividad.

⁷ OBRIST, Hans Ulrich. *Antoy Gormley*. Catalogo exposición. México: Museo de Arte de Monterrey, 2008, p. 64.

⁸ Vid. FERRÉ, Nuria Gras, *Entrevista a Antoine D'Agata, [en línea] Nikonistas Diciembre 2008, disponible en http://www.nikonistas.com/digital/notices/entrevista_a_antoine_d_agata_2352.php#.WNWOASPhDEU*

⁹ ibídem.

¹⁰ CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 200.

Por otro lado, D'Agata, trabaja en una sola y única dirección, que es la de proyectar una mirada global, coherente, íntegra y justa sobre el mundo en el que vivimos a través de su mirada. Una yuxtaposición de fotografías de cuerpos borrosos y desdibujados en espacios que destilan ambientes sórdidos y prohibidos. Para ello, todas las instantáneas deben coexistir y habitar en un mismo espacio. Pues ellas son reflejo de una comunidad invisible y fragmentada, un mundo paralelo. Una obra tamizada por sus propias vivencias, que intenta ignorar la percepción que los demás tienen sobre ellas.



Ilustración 1: *Lying figure in Mirror* (Figura tumbada en espejo) 1971. Francis Bacon. Foto Museo de Bellas Artes Bilbao.



Ilustración 2: Nuevo Laredo, 2005. Antoine D'Agata. Fotografía tomada de la exposición *Anticorps*. La Termica. Noviembre 2016.

4. Conclusiones.

Mi intención final como investigador y, sobre todo como productor plástico, es la de procurar establecer un sistema de visión alternativo que potencie, a través del cuerpo, la comprensión de la realidad, donde el cuerpo se recupere derruido, fragmentado en una narrativa de la ocultación.

Para ello, transformo lo propio interno como subjetividad abyecta, creando una compleja construcción que el sujeto elabora de sí mismo en relación con su propia imagen y donde el espectador disgrega su identidad y espacio cartesiano. Reflexionando sobre la doble mirada, la de dentro y fuera de nosotros: un doble autorretrato isométrico.

Todo espacio de representación es un espacio ideológico que es justamente el que posibilita una determinada percepción. En ese espacio se narra la ficción sobre el que se apuntalan las ideologías y esto hace elevar a algo, al rango de imposible.

Con la posible aprehensión de un espacio y un cuerpo liminal evitamos su encuentro, y esto supone arriesgar el acercamiento con el sujeto artístico. Ante esta maraña nos preguntamos: ¿Es posible cuestionarse en la actualidad la materialidad del producto artístico si es contenedor de estas contradicciones conceptuales y objetuales que acaban por desmoronarlo?

En el caso de D'Agata ¿son los rincones más sórdidos de su propia experiencia vital, también su producto artístico? ¿Se podría decir que es él quien acaba siendo su propio producto artístico?

Quizá mi respuesta sea abogar por una estrategia que genere un espacio indeterminado o de tránsito para direccionarnos hacia un escenario concreto. En los casos desgranados aquí, nos dirigimos hacia una atmosfera deletérea, situando la parte más oscura que ese individuo-objeto despierta en nosotros. Ese sentimiento y sensación de oscuridad, de horror y desesperanza, son nuestros, únicamente nuestros.

Puede ser quizás la barrera que se establece y separa un concepto y otro la que se disipa y entre en un estado liminal que hacen confundir las propias fronteras a la hora de definir un concepto claro de lo que una práctica artística actual es o qué no es.

FUENTES REFERENCIALES.

BERGER, John. *Mirar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001. ISBN: 978-84-252-1856-9

CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997. ISBN: 978-84-339-0549-9

FERRÉ, Nñuria Gras, *Entrevista a Antoine D'Agata, [en línea] Entrevista en Nikonistas Diciembre 2008, disponible en http://www.nikonistas.com/digital/notices/entrevista_a_antoine_d_agata_2352.php#.WNWOASPhDEU*

KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos, La escultura en el campo expandido*. Madrid: Alianza, 1996. ISBN 13: 978-84-9104-134-4

ROVATTI, Pier A. *La locura en pocas palabras*. En *Cartografías del Cuerpo*. Murcia: CENDEAC, 2004. ISBN: 978-84-609-3020-4

SOLANS, Piedad, *Cuerpo y pantalla en el arte contemporáneo*, Madrid: Revista Lápiz, nº291/292/293, 2017.

TURNER, Victor, *La selva de los símbolos*, Madrid: Siglo XXI, 1980. ISBN: 978-84-323-0389-0

González-Diez, Miguel.

Filiación, en su caso: Personal Investigador en Formación, Universidad de Salamanca, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Medieval, Moderna, Contemporánea y de América.

Martín Asensio, Úrsula.

Filiación, en su caso: Profesor Ayudante Doctor, Universidad de Salamanca, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte – Bellas Artes.

De un trayecto por el socius, la psique y la “naturaleza” o De los nuevos modos de vida humanos.

A course through the socius, the psyche and “nature” or Of the new human ways of life.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Socius, psique, naturaleza, ecosofía, ecología.

KEY WORDS:

Socius, psyche, nature, ecosophy, ecology.

RESUMEN.

Dice Olafur Eliasson que “no estamos simplemente *en* el mundo; somos *del mundo*”. Y admitiendo este hecho se admite que las acciones humanas tienen consecuencias para el contexto local y global.

El proyecto *POUCH* de Umasensio, y comisariado por Miguel González-Diez, que se completa con su serie *En casa*, reivindica la práctica perceptiva como forma de exploración de otros modos de conocer el mundo y de sensibilizarse estéticamente con un equilibrio ecosistémico. La artista evidencia la naturaleza y el cuerpo como aquellos únicos lugares en los que es posible darse el *habitar*. El cuerpo sintiente sensible surge como un elemento desde el cual alcanzar cuestiones fundamentales en el ser humano como la identidad, la empatía, la alienación y la inestabilidad.

La Tierra vive un instante de desequilibrio ecológico que amenaza la vida sobre su superficie. Quizás se deba a que los *modos de vida humanos* afrontan en su avance un estado de fatiga continua. La cuestión es, tal como la plantea Félix Guattari, saber cómo “se va a vivir de aquí en adelante sobre este planeta [de manera sostenibles], en el contexto de la aceleración de las mutaciones técnico-científicas y del considerable crecimiento demográfico”. Guattari propone un conocimiento ecosófico proyectado a través de *tres registros ecológicos*: el de las relaciones sociales, el de la subjetividad humana y el del medio ambiente.

De este modo surgen nuevos sistemas de valorización alejados de las retribuciones financieras y del mercado basado en el beneficio, bajo los cuales [re]crear permanentemente la identidad del mundo, pensándose transversalmente las relaciones de naturaleza y cultura.

POUCH se articula en última instancia como un diálogo entre el pensamiento ecosófico y la práctica artística contemporánea desde un enfoque holístico, intercultural y laico, que supone una posible abertura para el individuo ensombrecido bajo las alienantes furias de los mercados capitalistas.

ABSTRACT.

Olafur Eliasson says that "we are not simply in the world; we are the world". And once we accept this fact, we admit that the human actions have consequences for the local and global context.

The project *POUCH* by Umasensio, curated by Miguel González-Diez, is concluded with the serie *En casa*. It reclaims the perceptive practice like the way of exploration of other methods of knowing the world and becoming sensitive aesthetically with an ecosystemic balance. The artist demonstrates the nature and the body like those only places where to inhabit. The feeling sensitive body emerges as an element from where one can reach fundamental questions in the human being like the identity, the empathy, the estrangement and the instability.

The Earth lives a moment of ecological imbalance which threatens life over its area. Perhaps this is due to the ways of human life confront an state of continuous fatigue in its advance. The question is, as Félix Guattari brings up, knowing how "we are going to leave from now on in this planet [sustainable], in the context of the acceleration of technical and scientific mutation and the considerable demographic development". Guattari suggests an ecosofic knowledge proyected through three ecologic records: the social relations, the human subjectivity and the environment.

In this manner they emerge new systems of valuation remote from the financial payments and the profit market. Under them the identity of the world is permanently [re]created, transversally thinking the relations between nature and culture.

POUCH is articulated finally like a dialogue between the ecosofic thinking and the contemporary artistic practice from a holistic, intercultural and lay, approach, which means a possible opening for the individual, shady under the alienating furies of capital markets.

CONTENIDO.

En una reflexión vinculada a lo que son sus procesos artísticos, el artista Olafur Eliasson decía que "no estamos simplemente *en* el mundo; somos *del mundo*" (Olafur, E. 2012, 15). Y aceptando este hecho se admite que las acciones humanas tienen consecuencias para el contexto local y global.

El proyecto *POUCH* (Ilustración 1) –de la voz inglesa, bolsa– de Umasensio, y comisariado por Miguel González-Diez, que se completa con su serie *En casa* (2014-2015), reivindica la práctica perceptiva como forma de exploración de otros modos de conocer el mundo y de sensibilizarse estéticamente con un equilibrio ecosistémico. La artista evidencia la naturaleza y el cuerpo como aquellos únicos lugares en los que es posible darse el *habitar*. El cuerpo sintiente sensible del que hablaba Maurice Merleau-Ponty surge como un elemento activo desde el cual alcanzar cuestiones fundamentales en el ser humano como la identidad, la empatía, la alienación y la inestabilidad.



Ilustración 1. Umasensio, *POUCH*, kayak de madera de haya, 2017.

La Tierra vive un instante de desequilibrio ecológico que amenaza la vida sobre su superficie. Quizás se deba a que los modos de vida humanos afrontan en su avance un estado de fatiga continua. La cuestión es, tal como la plantea Félix Guattari, saber cómo "se va a vivir de aquí en adelante sobre este planeta, en el contexto de la aceleración de las mutaciones técnico-científicas y del considerable crecimiento demográfico" (Guattari, F. 1996, 8-9).

Surgen entonces modos-otros de vincularse al mundo asociados a la revolución tecnológica que permitirán disponer de una cantidad de tiempo cada vez mayor. Pero, ¿con qué fin?, se pregunta Guattari. ¿Cómo revertir este excedente de tiempo? Quizás sirva para acercarse al *ser* a un nuevo posicionamiento con el *territorio*, creando nuevos "campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y deseo" (Guattari, F. 1996, 10) que le lleven, en mitad de una crisis ecosistémica global, hacia una búsqueda de un saber para habitar el planeta de manera sostenible. Se trata de un conocimiento ecosófico proyectado a través de tres tipos de *lentes intercambiables* que constituyen *tres registros ecológicos*: el de las relaciones sociales, el de la subjetividad humana y el del medio ambiente (Guattari, F. 1996, 8).

La ecosofía social tratará de "desarrollar prácticas específicas que tiendan a modificar y a reinventar formas de ser en el seno de la pareja, en el seno de la familia, del contexto urbano, del trabajo, etcétera. [...] Reconstruir literalmente el conjunto de las modalidades del ser-en-grupo" (Guattari, F. 1996, 19-20). Eso es, rehacer los vínculos humanos a todos los niveles del *socius*.

La ecosofía mental profundiza en la relación que el sujeto tiene con el cuerpo, lo que Guattari denomina *el fantasma*, "la finitud del tiempo, los *misterios* de la vida y de la muerte" (Guattari, F. 1996, 20). Tiene la obligación de "curar" los males acaecidos por la sociedad *mass media*.

La ecosofía medioambiental afronta la difícil tarea ya no sólo de defender la naturaleza, sino de preparar "una ofensiva para reparar el pulmón amazónico, para reflorar el Sahara" (Guattari, F. 1996, 75). Así la incipiente necesidad de crear "nuevas especies, vegetales y animales, pertenece ineluctablemente a nuestro horizonte y hace urgente no sólo la adopción de una ética ecosófica adaptada a esta situación a la vez terrorífica y fascinante, sino también una política focalizada en el destino de la humanidad" (Guattari, F. 1996, 75).



Ilustración 2. Umasensio, Manglares, 2015.

Se trata entonces de establecer nuevos sistemas de valorización alejados de las retribuciones financieras y del mercado basado en el beneficio, bajo los cuales [re]crear permanentemente la identidad del mundo. Y será a través de una nueva ecosofía, "a la vez práctica y especulativa, ético-política y estética" (Guattari, F. 1996, 76), que se acabará con los antiguos modos de vida humanos. Una suerte de movimiento que instaurará según Guattari, "instancias y dispositivos a la vez analíticos y productores de subjetividad. Subjetividad tanto individual como colectiva, que desborda por todas partes las circunscripciones individuadas, *acunadas*, cerradas sobre identificaciones y que se abre en todas direcciones hacia el *socius*, pero también hacia *Filum maquínicos*, universos de referencia técnico-científicos, mundos estéticos, e igualmente hacia nuevas aprehensiones *prepersonales* del tiempo, del cuerpo, del sexo..." (Guattari, F. 1996, 77). (Ilustración 2)

El fantasma guattariano surge en *POUCH* como una estructura de madera de un antiguo kayak levitando en el centro de la estancia, como un esqueleto –de incalculable valor arqueológico– que permite ver a través de él, al fondo, la serie *En casa* (Ilustración 3), esa en

la que Umasensio hace de su entorno más cercano, el río y sus orillas, su nuevo, e incluso único, hogar. Por necesidad. Habita en el kayak y *lo/se hace cuerpo*. Encuentra la esencia de hogar en ella misma. Pues no hay hogar más real que el propio cuerpo y la naturaleza en la que uno puede medirse. Un diálogo entre el pensamiento ecosófico y la práctica artística contemporánea desde un enfoque holístico, intercultural y laico, que supone una posible abertura para el individuo ensombrecido bajo las alienantes furias de los mercados capitalistas. Una suerte de *bolsa* en la que cobijarse y desde la que poder ganar una nueva perspectiva del mundo.

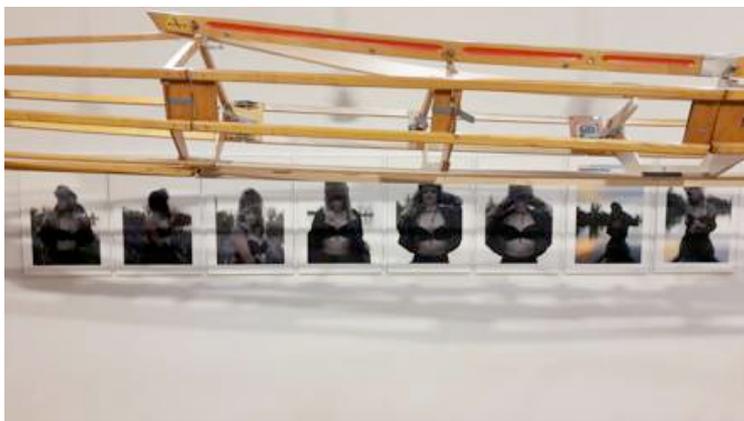


Ilustración 3. Umasensio, serie *En casa* y *POUCH*, 2015-2017.

Se trata de un kayak yacente, herido por los recuerdos de haber vivido en los tiempos de la Guerra Fría, de la caída de aquel muro que dividía a las dos Alemanias (1989). Umasensio retoma el viaje, *se hace cuerpo* en el trayecto, para así ser consciente de que los modos humanos de vincularse, con el cosmos y con los otros, terminan por posibilitar la existencia misma o bien por mutilarla en un intento que en ocasiones se antoja fallido. [Aún quedan esperanzas para Guattari]. Aun cabe pensar, que desde el interior del río la visión será otra, que montados en el kayak, en ocasiones inestable, –como ya hiciera Umasensio en su serie *En casa*–, uno pueda comprender que una nueva ecosofía es posible, y sobre todo necesaria.

El arte imita, o más bien, participaba de la naturaleza. Y lo hace, como dicen a dúo Gilles Deleuze y Guattari, “por procedimientos propios que llevan a cabo lo que la naturaleza no puede, o ya no puede hacer” (Deleuze, G. y Guattari, F. 2013, 12). Quizás lo que Umasensio viene a proponer sea una suerte de reflexión *ecoestética* capaz de repensar las relaciones establecidas por el ser humano con el entorno natural a través de las experiencias artísticas. Poner en valor esa capacidad que el arte tiene de trasladar a uno a un lugar-otro.

Es bien probable que la naturaleza se haya visto ya fatigada, desganada y frustrada en sus continuos intentos agónicos por decir basta. Pero el ser humano no escucha. Deambula sordo y ciego, a tientas, chocándose con otros y sin embargo negando que su cuerpo ha sido rozado. No hay un reconocimiento del otro, pero tampoco de sí mismo. Está completamente perdido en la inmensidad de la selva técnico-científica. Lo *humano* muere bajo su propia cúpula.

El *planeta enfermo*, del que hablara Guy Debord, vaticina el colapso de la civilización: la deuda ecológica contraída por el aumento del consumo de bienes naturales y la escasa regeneración de la naturaleza acrecienta cada vez más la brecha de los recursos del planeta – como es el caso del “oro azul” o el agua dulce–, sumado las políticas impuestas por un sistema capitalista hipertrofiado (Debord, G. 2006, 27). Las consecuencias devenidas de este modelo de vida se hacen cada vez más visibles –a pesar de la negativa de algunos gobiernos, véase el de los Estados Unidos de América presidido por Donald Trump, a aceptar la realidad del cambio climático– y conducen hacia una nueva era bajo la premisa del “sálvese quien pueda” si las actuaciones no comienzan a darse ya.

La cuestión para saber cómo habitar lo natural vendría a ser: ¿cómo habitar en el seno de lo metropolitano? De ahí se deriva la problemática de la relación con lo natural. Y mientras no se sepa dar respuesta a dicha cuestión, será inviable cualquier iniciativa pronta.

Y Guattari da un último consejo –o una advertencia según se quiera ver–: “Hoy menos que nunca puede separarse la naturaleza de la cultura, y que hay que aprender a pensar *transversalmente* las interacciones entre ecosistemas, mecosfera y Universo de referencia sociales e individuales” (Guattari, F. 1996, 33). Se relaciona con un modelo de eco-bio-tecno-cultu-esfera que lleve al ser humano hacia formas de vida extremadamente sencillas y singularmente productivas.

En suma, *POUCH* como lugar de encuentro para una práctica *eco/sófica/estética* que piense nuevos modos de habitar (Ilustración). La piragua como cuerpo que viaja. Como cuerpo en el que viajar. La piragua como viaje. Pues como dice Umasensio, "somos lo que comemos. El planeta cambia en función de lo que comemos. Y en gran medida, también, las personas nos dividimos en función de lo que podemos comer" (González, M. 2015).



Ilustración 4. Umasensio, *Cartografía POUCH, MUSAC, 2017*.

FUENTES REFERENCIALES.

Debord, G. 2006. *El planeta enfermo*. Madrid: Anagrama.
 Deleuze, G. y Guattari, F. 2013. *Rizoma*. Valencia: Pretextos.
 González, M. 2015. *Umasensio*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Universidad Autónoma de Madrid (UAM), Universidad Complutense de Madrid (UCM).
 Guattari, F. 1996. *Las tres ecologías*. Valencia: Pretextos.
 Olafur, E. 2012. *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gutiérrez Reyes, Cintia.

Artista plástica e investigadora pre – doctoral del departamento de historia del arte de la Universidad de Málaga, en el grupo I+D+I “Prácticas de subjetividad en las artes contemporáneas, recepción crítica y ficciones de la identidad desde la perspectiva de Género”, financiado por el Ministerio de Economía y competitividad.

La estética del silencio: Juan Muñoz y la esquizofonía.

The aesthetics of silence: Juan Muñoz and the schizophonia.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Silencio, posmodernidad, esquizofonía, panofonía, Juan Muñoz.

KEY WORDS:

Silence, postmodernism, schizophonia, panophonia, Juan Muñoz.

RESUMEN.

Esta ponencia tiene como objeto analizar el silencio como una categoría estética intrínseca de los planteamientos artísticos posmodernos. Atendiendo para ello a la poética de un discurso “rizomático”, en donde la obra, material o inmaterial no posee ya una única lectura, no hay una relación clara entre el significante y el significado por tanto, queda abierta la polisemia que invita al receptor a configurar su propia vía de acercamiento a la experiencia artística. Una experiencia que aparece como sistema que facilitará su reconocimiento en lo ajeno.

Frente a estas premisas se extiende una habitación vacía, como zona de meditación para una experiencia fáustica, o como afirma Calvino, “como dura prueba que culmina con la conquista del derecho a hablar”¹. Sin embargo, el diálogo que se establece está huérfano de cuerpo, y aparece una voz en la que nos distinguimos la fuente. Por ello, estableceremos qué tipos de silencio se vislumbran entre los planteamientos del arte actual: esquizofónico, panofónico o de conversión.

Nos acercaremos de forma específica a la obra de Juan Muñoz, como ejemplo garante de un tipo de silencio donde el extrañamiento se yergue como baluarte en el que se sostienen nuestros propios pensamientos.

Para concluir como dijo Cage, que el silencio se presenta con su propia ironía devastadora, «el silencio es contar con un espacio de tiempo vacío y dejar que actúe con su propiedad magnética»².

ABSTRACT.

This paper is intended to analyze the silence as an intrinsic aesthetic category postmodernist artistic approaches. Basis for this to poetic of a "rhizome" speech, where the work, material or immaterial no longer has a single reading, there is not a clear relationship between the signifier and the signified therefore it remains open polysemy that invites the recipient to set up your own way of approaching artistic experience. An experience that appears as a system that will facilitate its recognition in gossiping.

¹ CALVINO, Ítalo, *Si una noche de verano un viajero*, Madrid: Siruela, 1991, p.191.

² CAGE, John, *Silencio: conferencias y escritos*, Madrid: Ardora Editores, 2002, p.158.

Faced with these premises an empty room extends as meditation area for a Faustian experience, or as Calvin says, "as ordeal culminating in the conquest of the right to speak" [1]. However, the dialogue established body is orphaned, and a voice in which we distinguish the source appears. Therefore, we will establish what types of silence are emerging between the approaches of contemporary art: schizophonic, panophonic or conversion.

We will approach specifically to the work of Juan Muñoz, as an example guarantor of a kind of silence where the estrangement stands as a bulwark in our own thoughts are held. To conclude as Cage said, that silence comes with its own devastating irony, "the silence is to have an empty space time and let it work with its magnetic property" [2].

CONTENIDO.

Introducción.

En la vida, como en el arte es difícil decir cualquier cosa que suene eficaz sobre el silencio, quizá, como afirma Ludwig Wittgenstein, "de lo que no se puede hablar hay que callar"³. Sin embargo, es imposible no reconocer la importancia de un factor fundamental que ha atrapado la obra de arte desde sus comienzos. Esa cualidad intrínseca, en un principio, transformada en una categoría estética a partir de la posmodernidad que es el silencio, ha sido puesta en cuestionamiento, analizada y diseccionada por artistas, estetas e historiadores. Quizá lo más sensato sería callarnos, extraño lugar el discurso para pedir silencio.

El silencio así como la palabra puede asumir múltiples significados y como el discurso necesita un trabajo interpretativo para comprender su alcance en el arte. Crear una taxonomía del silencio supone establecer cuáles son los tipos de silencio que se suceden en la obra de arte a lo largo de la historia, basándose en los efectos que este produce en el espectador.

Desarrollo.

1.- Silencio: de cualidad inherente a categoría estética.

El silencio no siempre es fácilmente descifrable, y del mismo modo resulta difícilmente definible. Con el silencio experimentamos sentimientos, pensamientos, deseos y estados de ánimos. "Para el poeta, para el artista y para el místico, el silencio – escribe Wiesel – comporta aspectos diversos, zonas diversas que no coinciden. El silencio posee su propio esqueleto, su laberinto y contradicciones. El silencio del asesino no es aquel de la víctima, ni será el del espectador"⁴.

Por su impenetrable cualidad de ausencia, el silencio se diluye siempre transformándose según la época histórica, el autor, o desde la posmodernidad - del público. Por tanto, para comprender la diferencia sustancial que constituye la plurivocidad del silencio en la obra de arte, debemos establecer el sentido de este y las modificaciones que se produjeron en los últimos años del siglo XX, donde una serie de crisis va a confluír para transformar el silencio de elemento inherente a la obra de arte, a ser una categoría estética.

Son muchos los síntomas del silencio en la historia del arte, quizá para diferenciar ese hilo donde los caminos se bifurcan entre la obra de arte tradicional y el arte contemporáneo mencionaremos el pensamiento estético de Kant, donde la clave del arte es la finalidad sin fin. De este modo estamos distinguiendo entre un tipo de producción artística cuya finalidad respondía a usos utilitarios y rituales; y por otro un arte autónomo desvinculado de función servil alguna.

El primer tipo de producción artística había estado dominado por un sentido clásico y cristiano del mundo que se habían esforzado para ordenar la realidad bajo el régimen del lenguaje. El silencio describe Valéry y Rilke⁵ – era esa zona de meditación, como preparación para la maduración espiritual. Un estadio necesario para establecer con la obra de arte una visión limpia, propia del academicismo, donde el espectador abordaba el discurso artístico como el que observa un paisaje; olvidándose de sí mismo, sin simpatías, sin comprensión.

Las modificaciones que se produjeron en los últimos dos siglos - XIX y XX – trajeron una serie de acontecimientos que van a converger en una transformación del modo de pensar. El pasado siglo comenzaba de una manera trágica con el hundimiento del Titanic, en 1912 para llegar hasta la tragedia nuclear de Chernóbil en 1986. No era de extrañar que la aporía del lenguaje cayese en desgracia, "somos

³ WITTEGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus lógico – filosófico*, Madrid: Anaya, 2002, p.52.

⁴ WIESEL, Elie, *Contra la melancolía*, Madrid: Caparrós Editores, 1996, p.98.

⁵ En SONSAG, Susan, "La estética del silencio", en *Estilos radicales*, Barcelona: Alfaguara, 1996, p. 243.

una civilización - escribe Ionesco - desolada, de palabras fantasmas, consumadas, usurpadas. Las palabras crean confusiones. Cuanto más intentamos explicarnos, menos nos entendemos⁶. Quizá cuando el prestigio de la palabra disminuye el del silencio aumenta. De este modo, aparece una nueva categoría estética en el siglo XX, donde cada obra de arte va a citar lo ocurrido metonímicamente a través del silencio.

Sin embargo, no debemos entender el silencio como la nada, sino como afirma Susan Sontag “el artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente. El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento del diálogo”.

Así pues, “los múltiples recodos y caminos de este silencio-palabra por los que transita el arte, escribe Maite Méndez, nos permite contemplarlo como un laberinto”. Un laberinto lleno de meandros, donde nos encontramos en medio de un amplio vociferar, de una panofonía de silencios que son asumidas por un espectador capaz de leer este nuevo discurso artístico, un espectador emancipado.

La relación entre la obra de arte y el espectador ha sido siempre una relación de alteridad. Sin embargo, desde la posmodernidad este nuevo observador camina entre una obra de arte que bascula su finalidad, en un silencio que describe porqué hay que callar o que exalta que no hay nada que decir. Pero que, en definitiva, está transmitiendo un mensaje que va a ser traducido por un lector que completa la experiencia artística en función de su propia psique, de sus propios recuerdos. Un lector convertido, emancipado del dominio aniquilador de un discurso programado y establecido. Este nuevo lector, que advierte que aquello que no se dice, que no es rotundamente palpable es lo que le hace reconocerse en la imagen, no engulle información o contenido, sino que es cómplice activo de un secreto oculto.

Nuestra situación histórica está propiciando, desde hace décadas una nueva postura en el terreno artístico, donde la experiencia artística se convierte en mero soporte de pensamiento, una obra de arte que no evidencia sus intenciones, como una estrategia para su no agotamiento. Un “rizoma” donde el enlace entre el significante y el significado no es tan evidente y de este modo se aleja de los posicionamientos tradicionales. Demandando por tanto, del espectador una postura activa.

Este nuevo papel del espectador en la obra de arte contemporánea va a ser fundamental para el discurso de Juan Muñoz, basado en el silencio y la incapacidad de comunicación. Este autor, supone un ejemplo que posibilita la demostración de este reconocimiento en lo ajeno del nuevo espectador.

2.- El caso de Juan Muñoz: La promesa de oír; esquizofonía.

Parece que hubiera una lacónica dimensión en la obra de Juan Muñoz, un espacio fugaz donde sus esculturas se interpelan sin decir nada, como si la voz hubiera desaparecido. Hay muñecos ventrílocuos sin ventrílocuo, o escenarios donde no habita nadie. Estos monólogos sordos nos atraen, “*su silencio nos atrapa*”⁷.

En *The Tuning of the World*⁸, Murray Schafer anuncia que vivimos bajo unas condiciones que denominó con el término “esquizofonía”. Esta palabra, que pretende aunar ese sentimiento de disociación del habla, ha conseguido cierto éxito como nominador de la condición en el que la voz está disgregada de su fuente. Una disociación que, en el caso del ventrílocuo, llega a ser prácticamente endémica. Este *pathos*, en el que se expone, en cierto sentido, una muestra de sufrimiento, se representa de una forma hiriente en la obra de Juan Muñoz. Las voces originales son sugeridas y, sin un cuerpo que las acompañe, se reconocen como un acto de mutilación. Como afirma James Lingwood:

*“El muñeco ventrílocuo es, a menudo, el resorte del silencio, un cuerpo que nos ofrece la posibilidad de oír, pero sin una voz propia. En realidad, la voz que oímos es la nuestra, un eco que retumba reminiscencias de lo vivido, y que nunca llegará a ser por sí misma la voz del discurso original. Las piezas llegan a ser inhabitadas por otras voces y otras vidas, al son que crecen otras cosas nacen de ellas. Sin la alfombra, quizá nunca hubieran aparecido esos suelos”*⁹

Pero Juan Muñoz, va a elegir materiales inusuales para un escultor: la voz, la música y el sonido. Es por ello, que resulta fundamental el libro *A Cultural History of Ventriloquist*, escrito por Steven Connor¹⁰, donde podemos distinguir dos pensamientos para definir la voz, que se cruzan en la historia de la ventriloquia:

⁶ IONESCU, Eugene, *Diarios en migajas: Presente pasado, pasado presente*, Madrid: Páginas de Espuma, 2007, p.240.

⁷ LINGWOOD, James, Carátula del CD publicado en ocasión de la Documenta 11, Kassel, 2001.

⁸ SCHAFER, Murray, *The soundscape: our Sonic environment and the tuning of the world*, Rochester: Destiny Book, p. 47-52.

⁹ LINGWOOD, James, *Monologues & Dialogues*, Madrid: MNCARS, 1996, p. 37.

¹⁰ CONNOR, Steven, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquist*, Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 65.

- Uno de ellos es la voz separada por su fuente, a través de la disimulación, eco, emisión, amplificación o transcripción, que podemos identificar en la obra de Juan Muñoz, a través de sus escritos, y obras radiofónicas. En este tipo de obras la voz es conocida pero la fuente no está presente.

- Pero existe otra manera de hacer presente la voz. Para ella debemos remontarnos a la tradición en la que sentimos que existe una voz interior donde no hay nada. Esta voz propia que es proyectada a través del otro, aparece en su trabajo escultórico.

Así que podemos diferenciar entre la voz que llamaremos “disociativa” y aquella que denominamos de “alucinación”:

En el primer caso, se traduce en la obra narrativa y radiofónica de Juan Muñoz, la voz es proyectada a través de medios tecnológicos o escritos, es decir, hay algo más que la propia secuencia sonora. Es más, como afirma Bartolomeu Mari:

“Lejos de la unidad de espacio y tiempo a la que las condiciones de recepción de las obras de arte tradicionales están sujetas, la emisión radiofónica exagera la unidad de tiempo para destruir la unidad de espacio.(...) La radio (...) aumenta la paradoja”¹¹.

En el segundo caso, es decir, en la obra escultórica del madrileño, hay menos que la voz, el silencio de una presencia que como si de una estatua se tratara nos proyecta una voz interior; que sin dejar de hacernos preguntas, nos desafía con las respuestas de nuestro propio silencio.

La necesidad de recurrir a ese otro lado de la escultura, el del lenguaje, a través de la voz y la música suponen un punto de mira para la especulación sobre la relación entre autor y receptor. Juan Muñoz escribió:

“Me gustaría introducir un murmullo en una de mis esculturas, que se activara sólo por la noche, cuando se hubiera ido todo el mundo. Tenerlo funcionando toda la noche y que en el momento de abrir la puerta la pieza dejara de murmurar”¹².

Esto supone el encuentro con la obra concebida como un evento espacio-temporal. Una semblanza que cuestiona la expresión como valor fundamental del arte. Esta indagación se ve acentuada en obras como *Stuttering Pieces* de 1993. En esta pieza la presencia del objeto escultórico es acompañada por una grabación, que reproduce el tartamudeo de una voz en una determinación psicótica de hacer imposible el entendimiento. Reflejo de la obra de Beckett.

Por tanto, la obra de Juan Muñoz va a fomentar dos tipos de espectadores: el observador de piezas escultóricas que evoluciona más como un lector que como un espectador al reconstruir la obra en función de su propia subjetividad. Y el oyente de piezas radiofónicas que se va transformando en torno a entidades silenciosas e inmóviles, “refugios de la ficción; guarida alojada en la telefonía, el altavoz y el anonimato”¹³.

Un *shock* que se produce en una obra en la que no se puede ver lo descrito o en la que se recrea una interlocución entre dos personajes que parten de la misma fuente. Esto ocurre en la obra *Building for Music* de 1998, una pieza radiofónica, donde un narrador llamado Juan Muñoz, busca desesperadamente el *Concerthalle*, un edificio inexistente. Esta actuación fue concebida como propuesta del propio artista a la invitación de Valerie Smith a la *Sonsbeek 93*, exposición colectiva de esculturas en Arnhem (Holanda). Resulta sin lugar a dudas un hecho curioso, que la obra del artista simule una conversación con el arquitecto Johan Alten, un autor desdichado que nunca convenció a las autoridades municipales que encargaron este edificio que nunca existió.

Dicha obra recuerda a la disparatada historia de Charlie McCharthy, muñeco del gran ventríloquo Edgard Bergen y su principal personaje, quien durante muchos años (1937 a 1956) tuvo, junto a Edgar Berger una gran repercusión en la radio estadounidense con el programa, *The Chase and Sanborn Hour* (emitido los sábados en la NBC). Actuaron sin que muchos de los radioyentes supieran que el interlocutor era un muñeco.

Mencionar la historia de Charlie McCharthy no resulta anecdótico, dado que cuando Juan Muñoz emprende la búsqueda para realizar la imagen de un muñeco ventríloquo elige esta figura como modelo:

“Hice una copia perfecta de un muñeco ventríloquo, porque un ventríloquo es siempre un cuentista. Pero el muñeco sin el hombre también llega a ser un gran narrador. Se sienta esperando la voz. Él todavía no habla, pero su propia identidad lo dota de la capacidad de ser un gran contador de historias”.

¹¹ MAU, Bartolomeu, *Juan Muñoz, la voz sola*, Madrid: La Casa Encendida, 2005, p. 23.

¹² LINGWOOD, James, *Monologues & Dialogues*, Madrid: MNCARS, 1996, p. 37.

¹³ MAU, Bartolomeu, *Juan Muñoz, la voz sola*, Ob.Cit, p. 23.

Por tanto, hay una relación unívoca entre lo que vemos y lo que oímos. Un mismo sentimiento que impregna toda la obra de Muñoz. Una manipulación psicológica que realiza a través de sus esculturas, fundamentalmente de sus piezas con ventríloquo y que se ve enfatizada en las piezas de instrumentos.

En las series de instrumentos, especialmente en aquellas donde aparece el tambor sobre el escenario sin un músico que lo interprete, nosotros oímos el tambor retumbar, consecuencia del llamado efecto McGurk, por el cual los sonidos se repiten en nuestras mentes por el simple hecho de ver el objeto.

Es decir, establecemos un puente de unión sonoro en elementos silentes, y por el contrario ponemos rostro a voces que oímos desde el otro lado del transistor. Por tanto, las obras escultóricas y radiofónicas de Juan Muñoz se traslapan para intercambiar su propia naturaleza. Unidades que se estimulan y se influyen para potenciar el extrañamiento de un mismo discurso.

Conclusión.

La condición actual de los discursos artísticos, suponen un pluralismo valorativo. Un objeto artístico, que muestra la pérdida de esperanza en la palabra, y que paradójicamente se deja seducir por el abismo que las obvia: el silencio.

Incluso cuando programáticamente se entrega a la cadena lingüística, el silencio está problematizando sobre el mito del arte ¿quizá no está remitiendo al origen y por ende, cuestionando la posición del autor?

Cuando remitimos a la experiencia íntima y a un conocimiento tácito, estamos determinando la importancia del sujeto receptor implicado en ella. Este silencio posmoderno nos convierte en víctimas de nuestros propios espectros, que amenazantes nos insinúan lo que no queremos oír, que la única forma de conquistar la palabra es la franqueza.

Pero ya Kant había dejado sobradamente demostrado, afirma José Luis Brea¹⁴, “que la fruición de la experiencia estética, se debía a la sensación de consistencia que el sujeto obtenía por la comunicabilidad de su propio juicio”. Es decir, que el núcleo de la experiencia artística no se refería a ningún objeto.

Lo terrible, por tanto del sistema de arte hoy por hoy, es como aparece la negación abierta de la implacable contradicción de las apariencias. El exceso de estrategias que irredenta la lógica del espectáculo y que indaga sobre la cualidad del sujeto a través del otro, de la cosa. Y por tanto, escribe Sontag, “no nos queda otra opción que seguir hasta el final del pensamiento, donde (quizá) lograremos recuperar la gracia y la inocencia en la conciencia plena del yo”¹⁵.

Aunque ante el objeto artístico la mente se transforma en un mirón, no mira al mundo, se mira a sí misma, que es aquello que le falta al otro, al objeto. El sujeto cuyo deseo quiere tocar narcisísticamente su auto – reflejo, se retrocede y desvanece en un espacio abierto de significantes simbólicos. Escenario predilecto del adagio freudiano “donde estaba ello, debo advenir yo”.

Por tanto, hemos establecido que hay un enfrentamiento entre el arte y el lenguaje, y que el silencio forma parte dialéctica de un discurso al que somos arrojados. Estamos condenados al lenguaje que habla por nosotros, que delimita nuestras posibilidades de experiencia. Sólo queda esperar que ese sano engaño que es la emergencia del silencio establezca en la práctica artística la soberanía del discurso.

FUENTES REFERENCIALES.

BREA, José Luis, *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona: Anagrama, 1991.

CALVINO, Ítalo, *Si una noche de verano un viajero*, Madrid: Siruela, 1991.

CAGE, John, *Silencio: conferencias y escritos*, Madrid: Ardora Editores, 2002.

CONNOR, Steven, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquist*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

¹⁴ BREA, José Luis, *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona: Anagrama, 1991, p.65.

¹⁵ SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid: Alfaguara, 1996, p.92.

- IONESCO, Eugene, *Diarios en migajas: Presente pasado, pasado presente*, Madrid: Páginas de Espuma, 2007.
- LINGWOOD, James, Carátula del CD publicado en ocasión de la Documenta 11, Kassel, 2001.
- LINGWOOD, James, *Monologues & Dialogues*, Madrid: MNCARS, 1996,
- MAU, Bartolomeu, *Juan Muñoz, la voz sola*, Madrid: La Casa Encendida, 2005.
- SCHAFER, Murray, *The soundscape: our Sonic environment and the tuning of the world*, Rochester: Destiny Book, 2000.
- SONSAG, Susan, *Estilos radicales*, Barcelona: Alfaguara, 1996.
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid: Alfaguara, 1996.
- WIESEL, Elie, *Contra la melancolía*, Madrid: Caparrós Editores, 1996.
- WITTEGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus lógico – filosoficus*, Madrid: Anaya, 2002

Henríquez Coronel, Patricia.

PhD en Innovación educativa. Profesora titular, Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Facultad de Comunicación, Grupo de Investigación en Comunicación, identidad y cultura.

Navas Guzmán, Lidia.

Doctoranda UPV. Profesora titular, Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Facultad de Comunicación, Grupo de Investigación en Comunicación, identidad y cultura.

La expresión artística como vehículo para la recuperación emocional en caso de desastres naturales.

Terremoto Ecuador 16 Abril 2016.

Artistic expression as a vehicle for emotional recovery in the natural disasters. Earthquake Ecuador 16 April 2016.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Arte, terremoto, recuperación emocional

KEY WORDS:

Art, Earthquake, emotional recovery.

RESUMEN.

El 16 de abril de 2016 un terremoto de 7,8 grados afectó la costa del Pacífico ecuatoriano dejando totalmente devastada la ciudad epicentro del sismo, Pedernales, y afectando gravemente a dos provincias del país: Manabí y Esmeraldas. Este tipo de eventos catastróficos deja daños cuya secuela en las poblaciones que los padecen pueden ser notables. Para Sígales(2006) "Por sus efectos devastadores, una catástrofe puede ser considerada como una situación extrema, ya que somete a las sociedades y a los individuos que la componen a un estado de urgencia"(p. 12).

En el caso de terremotos, las víctimas directas pueden experimentar estrés agudo cuya causa está relacionada directamente con las consecuencias reales de la tragedia en términos de pérdidas humanas y materiales, pero también con las emociones vividas y la incertidumbre del futuro.

Las secuelas y efectos destructivos de los padecimientos psíquicos que pueden derivarse de los desastres naturales, especialmente el estrés agudo, dependen en gran medida de la propia predisposición neurótica del individuo, sin embargo, la existencia de protocolos terapéuticos de intervención pueden aminorar tales efectos en cascada.

Desde la antigüedad se han probado los efectos del arte como elemento terapéutico pero especialmente a partir de la segunda guerra mundial se usa la pintura como vehículo para expresar el sufrimiento, dolor y otras emociones mediante la creación artística. La arteterapia supone que el proceso creativo propio de las distintas expresiones artísticas es una vía para mejorar el bienestar mental y emocional del individuo

En el terremoto Abril 2016 en Ecuador, distintas organizaciones, grupos, colectivos y también artistas a título individual acudieron a los refugios cercanos a las zonas devastadas para contribuir con medidas paliativas al estrés mediante la expresión artística. Este trabajo exploró mediante la entrevista no estructurada, las vivencias de un grupo de artistas y las relata en clave personal.

ABSTRACT.

On April 16, 2016, a magnitude 7.8 earthquake affected the Pacific coast of Ecuador, leaving the Pedernales city, epicenter of the earthquake totally devastated, and seriously affecting two provinces of the country: Manabí and Esmeraldas. This type of catastrophic event leaves damage that creates remarkable sequels to the population that suffers

them. For Sígaes (2006) "Because of its devastating effects, a catastrophe can be considered as an extreme situation, since it subjects societies and individuals that compose it to a state of urgency" (p.12).

In the case of earthquakes, direct victims may experience acute stress whose cause is directly related to the real consequences of the tragedy in terms of human and material losses, but also with the emotions experienced and the uncertainty of the future.

The sequel and destructive effects of psychiatric illnesses due to natural disasters, especially acute stress, depend to a great extent on the individual's own neurotic predisposition; however, the existence of therapeutic intervention protocols can lessen such cascade effects.

Since ancient times the effects of art as a therapeutic element have been tested thoroughly, but especially since World War II painting is used as a vehicle for expressing suffering, pain and other emotions through artistic creation. Art therapy assumes that creative process of the various artistic expressions is a way to improve the mental and emotional well-being of the individual

On the April 2016 earthquake in Ecuador, different organizations, groups, collectives and also individual artists went to shelters near the devastated areas to contribute to palliative measures to stress through artistic expression. This work explores through the unstructured interview, the experiences of a group of artists and relates them in a personal way.

CONTENIDO.

Introducción.

El 16 de abril de 2016 se produjo en Ecuador un terremoto de 7,8 grados en escala de Richter que afectó especialmente la costa del pacífico. Las consecuencias de acuerdo a las cifras oficiales²: 663 personas muertas, 9 desaparecidas, 6.274 heridas y otras afectaciones directas, 28.775 personas albergadas. Estamos ante un desastre: "el hecho definitorio de un desastre es que excede la capacidad de adaptación habitual de la comunidad afectada, en términos de respuesta para absorber el efecto producido usando sus propios medios" (Arcos et al, 2002, p. 122).

Las ciudades más afectadas fueron Manta y Pedernales. En Manta, se contabilizaron diversas intervenciones de artistas que llevaron su arte a cientos de damnificados situados en refugios y albergues. En las siguientes líneas se presenta la intervención de los colectivos de artistas de la ciudad de Manta, como iniciativa cívica de arteterapia.

A los terremotos se las considera situaciones extremas con consecuencias para las víctimas directas e indirectas de la tragedia. La población está sumida en el desamparo, necesita protección, comida, vestido, vivienda y asistencia médica para sobrevivir. El sufrimiento de las víctimas está relacionado no sólo al dolor físico o a las pérdidas humanas y materiales sino también a la sensación de incertidumbre respecto al futuro. Las consecuencias psicológicas son de gran importancia y superan la capacidad del individuo para su afrontamiento. Las consecuencias del estrés se manifestarán de forma inmediata o en las horas y días que siguen a la catástrofe y afectarán tanto individual como colectivamente (Sígaes, 2006).

² Datos tomados del Informe final de la Secretaría de Gestión de Riesgo sobre el terremoto. De acuerdo a Arcos y otros(2002), durante la década 1990-2000 los desastres (catástrofes) causaron cada año una media de 75.000 muertes, afectaron a una media anual de 256 millones de personas y causaron pérdidas económicas por valor de más de 650.000 millones de euros.

Algunos estudios (Crooq, 1977; Sigales, 2003) han encontrado “reacciones que pueden ser ambivalentes, es decir, de la simple reacción de estrés de adaptación transitoria sin secuelas a la neurosis traumática real, tardía, organizada y duradera (Crocq, 1988). Cova y Rincón (2010) en un meta estudio sobre los efectos de los desastres naturales en la salud mental reportan la sintomatología ansiosa y psicósomática inespecífica relacionada con el estrés como una de las situaciones más frecuentes junto al estrés post traumático.

La arteterapia ha sido usada en distintos lugares como medio para el tratamiento del estrés post traumático en víctimas de terremotos. Espinoza et al (2015) usan la terapia del arte como estrategia para realizar el diagnóstico participativo realizado junto a la comunidad aledaña al volcán Chaitén, constituida por familias que el año 2008 debieron ser evacuadas por la explosión del volcán. Jarero et al (2015) reportan uso de la Terapia EMDR para el tratamiento del Trastorno por Estrés Postraumático (TEPT) en niños, adolescentes y adultos combinando los 8 pasos del método con arte-terapia. Este método ha sido aplicado con éxito en proyectos humanitarios con niños y/o adultos después de desastres ocurridos en México, Nicaragua, El Salvador, Colombia y Venezuela.

I. Método.

La investigación que se presenta se realizó bajo el paradigma interpretativo. Esta cosmovisión científica está caracterizada de acuerdo a Padrón (1992) por “un pensamiento "intuitivo", una orientación vivencial hacia los "sucesos", un lenguaje verbal, una vía inductiva y unas referencias de validación situadas en los simbolismos socioculturales de un momento-espacio ("sujeto temporal").” (p. 9).

En este estudio se ha utilizado la entrevista a actores culturales de la ciudad de Manta como técnica para explorar los significados construidos por cada uno de los participantes en las intervenciones artísticas llevadas a cabo en la ciudad de Manta pos terremoto Ecuador 2016. El análisis se realizó mediante el método de teoría fundamentada de Strauss y Cobin(1990).

II. Resultados .

En este estudio indagamos acerca de las intervenciones artísticas de dos colectivos que actuaron durante el pos terremoto Ecuador 2016.

3.1. Departamento de Cultura de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí (en adelante ULEAM)

La ULEAM se comprometió desde los momentos posteriores al terremoto en las tareas de asistencia integral a las víctimas en la ciudad de Manta. La tabla 2, recoge las seis intervenciones realizadas.

Intervención			
Albergue	Fecha	Participantes	Concepto
Danzando por Manta			
Colegio Manta	29/4/16	215 mujeres, 200 varones	Se realizó Danza, teatro y música
Emilio Bowen	29/4/16	220 mujeres 180 varones	Se realizó Danza, teatro y música
Proclama Alfarista Las Guarichas			
Colegio Manta	5/5/16	200 mujeres, 100 varones, 60 niños.	Danza, teatro y música. La obra trata de recordar a uno de los máximos héroes nuestros por ejemplo: Eloy Alfaro y las mujeres Alfaristas que acompañaron a Alfaro.
Solidaridad junto a la Universidad de las Artes de Guayaquil			
“Tohalí”	5/5/16	150 mujeres, 100 varones	Danza, teatro, batucada, zanqueros y música.
Fragmentos de Junio			
Cristo Rey	25/6/16	160 mujeres, 140 varones. Junto a la compañía suiza	Danza, teatro y títeres
“Las Vegas”	25/6/16	180 mujeres, 70 varones	Danza, teatro y títeres

Tabla No 2. Intervenciones artísticas del Departamento de Cultura ULEAM.

Respeto a las apreciaciones de quienes participaron desde el Dpto. de Cultura destacamos:

a) Sobre el ingreso a los albergues y refugios.

Casi todos los informantes dicen que había un hecho contradictorio, ingresar a sitios donde había mucha tristeza y entrar con música, trajes coloridos, instrumentos musicales. También destacan la diferencia entre niños y adultos, pues la receptividad inicial era encontrada en los niños y a medida que desarrollaban las actividades se incorporaban los adultos.

“--- siempre nos dábamos cuenta de las necesidades de la gente de querer sonreír. A mi algo que me choco mucho fue ver que los niños de repente sentían muchas cosas pero los adultos estaban totalmente serios, era chocante... imagínate que tu llegues con unas cosas así súper alegres en una calamidad de ese tipo era como contradictorio pero poco a poco también en la medida que se iban dando los espectáculos la actitud mejoraba....”(IC1)

b) Sobre el tipo de actividad artística propuesta.

Los entrevistados indican que las actividades implicaron a una variedad de artistas, desde pintores, cantantes, músicos, bailarines, artistas callejeros e incluso un ajedrecista, y cada uno aportaba desde su arte a la propuesta colectiva. Otro criterio orientador de sus intervenciones fue intentar implicar a los albergados, pero de forma progresiva a medida que avanzaba el espectáculo.

“Primero eran espectadores, en la medida en la que iba transitando el espectáculo ya comenzaban a hacerse interacciones con el público y tenían que salir a compartir con nosotros.....A los niños se les ponía su papelito y sus colores para que ellos pudieran pintar, incluso a la directora { cultura ULEAM} le habían donado pinturas y colores para que los niños plasmaran lo que quisieran mientras se desarrollaba el evento o podían verlo y luego se ponían a pintar y había alguien que los estuviera animando, también dependía mucho de las posibilidades que tenía el albergue para prestar ciertas cosas”(IC2)

Destacan que la actividad que logró mayor implicación de la gente fue la de la compañía de danza suiza **Joshua Monten**:

“Esa presentación fue muy bonita porque recoge la rayuela, es un juego que pareciera que fuera de aquí [Manabí], pero es como de todas partes. En el momento que están bailando, trabajando sobre la dificultad, el balance, el equilibrio ellos demarcan espacios para ciertas personas, les hacen círculos. A la persona no le dicen quédate ahí, pero sin embargo la persona se quedaba ahí quieta, si alguien estaba sentado le hacían también la forma de que estuviera sentado. Te das cuenta como la gente reaccionaba frente a lo que les iban trazando. ... En esa función, los únicos que se salían de la línea eran los bailarines, el resto no se salió nunca, incluso los niños. O sea, invadieron el cerebro de todos los que estaban ahí con el hecho de la tiza, de poner muros invisibleslas personas a pesar de que sólo estaban de público de alguna forma estaban participando,

c) El elemento identitario como fuerza cohesionadora.

En la intervención **Proclama Alfarista Las Guarichas** usaron el elemento identitario como fuerza de cohesión. Eloy Alfaro sirvió para ensalzar la fuerza del pueblo unido.

“[usamos el] valor identitario que de alguna forma guardaban ya sea desde el recurrir a visualizar el personaje que fue el héroe o incluso cuando hacíamos ver la toquilla, la tejedora o los esteros al pescador, recordarse ellos mismos y ver que desde el arte estábamos tratando de dignificarlos, no dejamos espacios donde ellos se burlaran o se compadecieran de ellos mismos La identidad fue factor de unión.... que nos pudiéramos entre todos entrelazar y al final terminar en un abrazo o una fotografía...”(IC4)

La alteridad se hizo presente a través de la visita de una compañía artística suiza que había venido a un festival nacional en Guayaquil y quiso hacerse presente en el programa. Sobre la actitud de los “refugiados” con los extranjeros relatan

“Fue con la compañía suiza, que fue como entre abril y mayo. (aprovechando fragmento de junio, un festival de Guayaquil con Jorge Parra, entonces se aprovechó que trajo buena compañía de fuera y ellos por voluntad decidieron también intervenir en los espacios). Les organizamos funciones en el albergue “Las Vegas”, El Tohally y “La Pochita”. Fue muy importante ver la decisión generosa que tenían esos artistas suizos, no les importó terminar embarrados, porque las condiciones eran las que eran y sin embargo estaban inmensamente felices. Los niños veían de alguna forma al extranjero. – ustedes saben cómo son la gente con los extranjeros – entonces los recibían con abrazos y ellos les daban unas tizas y eso era como un tesoro. Se notaba el aprecio por las cosas sencillas,” (IC2).

d) Emociones, sentimientos, estados de ánimo.

“Los estados de ánimo eran cambiantes. Cuando llegábamos era como una falta de respeto el estar ahí. Algunos reaccionaban con indiferencia, desconfianza. Cuando entrábamos, pensaban que íbamos a llegar con agua, comida, con otro tipo de cosas... estaban esperando cosas materiales que realmente era una necesidad, no había alimentos y esas cosas en muchos albergues. Entonces cuando se encontraban que tú lo que le ibas a ofrecer era música, danza, era como que pensarán “Y a mí de que me sirve eso”. La actitud era de rigidez, de oposición, estaban a la defensiva, como si dijeran “¿Qué es esto? ¿para qué nos va a servir?”. Esa experiencia fue terrible,... Era muy extraño, pero fue hermoso porque al final cuando tú ya estás dando lo mejor y ellos vienen a decirte gracias entiendes que ellos de alguna forma perciben que tu estas dando lo mejor al final nos decían “no se vayan” (IC3)

Las emociones también se dispersan con amplitud:

“... las veces que fuimos a los albergues había un ambiente general muy apagado, tenso, la gente con esa mirada recelosa y a pesar de que estaban en un campamento había distancia entre ellos mismos. Pero con las intervenciones al final tu veías que se iban conociendo, se miraban, se reían, se hablaban, se tocaban y se decían entre compañeras y “mira lo que está pasando” entre ellos había diálogo, había conversación y entre las madres decían “vayan tómense fotos, abrásenlo”. Era un alivio, era fantástico.” (IC4)

3.2. Centro de Artes La Trinchera.

De acuerdo al sitio oficial del Centro de Artes, la Trinchera “Es un espacio cultural gestado por la Fundación Cultural La Trinchera, para la ciudad de Manta. El terreno sobre el cual se construye fue dado en comodato a la Fundación Cultural La Trinchera en el año 2004 por el Gobierno Autónomo Descentralizado de Manta.” (Fundación La Trinchera, 2016). Este colectivo artístico con una amplia trayectoria en Manabí y en Ecuador actuó como aglutinador, a través de su fundación, de los esfuerzos que permitieron crear lo que se denominó La caravana artística “Arte por la Vida”

“fue una necesidad para nosotros como artistas, así surgió. En el momento que ocurrió el terremoto estábamos aquí, y afortunadamente en la familia no hubo afectaciones mayores ni siquiera inmobiliarias, pero nos sentíamos súper limitados porque no se podía hacer nadasurgió la necesidad de hacer una caravana artística y lo que hicimos fue convocar por diferentes medios a artistas conocidos y se empezaba a rodar la voz y nos reunimos aquí en el teatro unos 4 o 5 días después del terremoto a ver quién llegaba, de pronto llegó un montón de gente, además que no conocíamos. El primer día estábamos aproximadamente unos siete personas, ... al final éramos 36 aunque no siempre iban todos, nos hicimos como una familia empezamos a acampar juntos, interactuar, conocernos profundamente porque nos contábamos historias personales.” (IC1).

a) Sobre el tipo de actividad artística propuesta.

“Después de las primeras reuniones y distribuir el trabajo, alguien arma el guion de la propuesta artística. En este caso fue mi papa [Nixon García, administrador de La Trinchera], es dramaturgo. Desde el principio teníamos súper claro que podía ser una propuesta arriesgada, que hacer cosas nuevas cuando vas a contactarte con alguien que ha vivido una tragedia de esa magnitud. ... Pensamos que la idea no era hacerlos reír, no íbamos a hacer un show de comedia para que se diviertan un ratito y ya. Obviamente, también eso era parte del propósito, sacarlos un rato del estrés, pero siempre cuidando la parte afectiva, emocional, psicológica de la experiencia que cada quien vivió. Sabíamos que a dónde íbamos, ya sea los albergues o refugios, era gente que había perdido ya sea casas, familiares o todo, no era gente como nosotros que de alguna manera “estábamos bien” (IC2)

“... No se trataba de que ellos llegaban a ver una obra y se sentaban y se acabó, sino que teníamos que hacer que la obra involucre a la gente, que participen de una manera que ellos no se sientan afectados con todo lo que había pasado, ningún concepto que hiciera sentir a la gente como víctima, drenar sí, pero por medio de la música, del dialogo” (IC3)

Explicando los detalles de la obra central que presento el colectivo dijeron:

“era un guión dramático donde había dos personajes que eran ancianos, usamos eso, que fueran personas que ya habían vivido varios terremotos entonces con esa experiencia ellos iban contando de sus anteriores terremotos y como ellos recordaban que la gente se fue reconstruyendo y la ciudad salió adelante, integrábamos a todos los artistas porque había mucha diversidad músicos, malabaristas, bailarines, actores, fotógrafos.” (IC2).

b) Emociones, sentimientos, estados de ánimo.

“Fue muy diverso dependía siempre del lugar donde ibas, de la gente que estaba alrededor, si era un refugio como Tohally totalmente abierto frente al mar, o si eran los albergues que estaban organizados, donde a la gente la llamaban con megáfonos. Algunos parecían estar extraviados, distantes; otros muy tristes. Para mí, de las impresiones más fuertes ocurrió en el refugio de Santa Fe con la gente

de allí, fue un refugio improvisado y fue nuestra primera función de Arte por la Vida. Ahí fuimos a estrenarnos y estaba muy fresco todo, fue a la semana después del terremoto, cuando llegábamos íbamos con maquillaje y trajes de colores muy alegres. Procuramos no ir de negro ni de blanco sino como llevar un poquito de color y nos distinguíamos y la gente se nos acercaba; los niños, sobre todo. La reacción siempre fue muy positiva y nos llenaba mucho a nosotros. Siempre fue positivo y la gente quedaba fascinada, estábamos rodeados de niños..”(IC4).

“Al principio le llamé a mami que es psicóloga y ha trabajado con niños, le dije oye tenemos la idea de hacer esto de la caravana ¿cómo podemos hacer? Me dijo que los niños no iban a sacar lo que tienen adentro hablando, si tienes posibilidad llévate unos lápices, papeles y hazlos dibujar. Entonces nosotros teníamos rollos de papeles grandes con lo que se hace escenografía y conseguimos pinturas. Al llegar al albergue, lo primero que hacíamos era abrir el rollo y tirar lápiz de colores y entonces mientras la gente dibujaba nosotros probábamos sonido y el pianista hacía música. Nos sentábamos con ellos, dibujábamos y al final no se nos bajaban de nuestras espaldas. Cuando ya pasaba toda esta etapa del dibujo donde los niños eran los más involucrados, las mamás iban viniendo a las funciones y algún hombre. Se veía esa diferencia de género, los hombres a veces se quedaban en la carpa o veían desde adentro”(IC2).

c) Sobre el ingreso a los albergues y refugios.

“... lo que si nos dimos cuenta que lo primero que hacía la gente cuando llegábamos era formarse inmediatamente como si llegáramos a repartir cosas. Tal vez era el primer choque que veía que no traíamos nada material, y yo siempre decía “venimos a regalarles música para bailar”. Éramos una caravana grande cuando llegábamos cada uno por nuestros propios medios cada quien o nos juntábamos llegábamos en un bus en grupo, pero siempre éramos una caravana grande, y ellos siempre se formaban, se juntaban o esperaban para ver que íbamos a regalar. Después que terminábamos la función nosotros por medio de una fundación alemana conseguimos unos fondos y nos mandamos a traer desde de Quito carpas, repelentes, pañales y toallas sanitarias, o sea un montón de cosas que íbamos racionando, según las necesidades. Así que a la persona que coordinaba el albergue o refugio se le preguntaba primero que hacía falta en ese lugar, ellos hacían la lista y en base a eso cogíamos un saco discretamente lo entregábamos y nos íbamos.” (IC1)

III. Discusión.

Las víctimas del terremoto de Ecuador que fueron atendidas con las intervenciones artísticas en la ciudad de Manta mostraron estados propios del estrés agudo y del EPT como tristeza, desconcierto, incluso cierto estado de extravío. Los momentos iniciales de la llegada de los artistas estaba marcada por cierto rechazo, debido a que los damnificados esperaban donaciones materiales. En la medida en que se iban desarrollando las intervenciones artísticas, el baile, canto, títeres, dibujo iban logrando cambios en el estado de ánimo, especialmente a partir de la integración de los niños mediante técnicas de dibujo, canciones, y luego de las personas mayores. Al finalizar la presentación los artistas recibieron la gratitud de las personas y el famoso “nos e vayan”.

La concepción de las presentaciones partió de los mismos supuestos: no intervenir, no victimizar, solo escuchar, no visibilizar al artista sino destacar y proponer el arte; buscar la implicación directa de la gente, que no fuesen espectadores sino partícipes de la obra. El máximo de implicación fue logrado con la representación del grupo suizo Joshua monten, que marcando los espacios de cada persona dentro de una rayuela logro copar el espacio físico y mental del albergue. Respecto al hilo argumental de las representaciones realizadas por la ULEAM, se usó la identidad como fuerza de cohesión que permitiera al colectivo verse representado en sus héroes. En Arte por la vida, se usaron personajes anónimos, que encarnaban la sabiduría y la fuerza del colectivo para superar tragedias vividas anteriormente.

FUENTES REFERENCIALES.

ARAUJO, G. & GABELÁN, G. (2010).Psicomotricidad). Psicomotricidad y Arteterapia. Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado. Dic, 2010, No 13 (4), 307–319.

ARCOS, P., CASTRO, R. y Francisco DEL BUSTO PRADO (2002). Desastres y salud pública: un abordaje desde el marco teórico de la epidemiología. Rev Esp Salud Pública. Enero 2002; No 76(2), 121-132.

BERNAL, C. (2016). Más de 800 millones entregados para la reconstrucción y reactivación de Manabí y Esmeraldas tras el terremoto. Desde <http://www.seguridad.gob.ec/mas-800-millones-entregados-para-la-reconstruccion-y-reactivacion-de-manabi-y-esmeraldas-tras-el-terremoto-2/>

BOLÍVAR, A. El Conocimiento De La Enseñanza: Explicar, Comprender Y Transformar. Revista Mimesis- Ciências Humanas. Sao Paulo, Brasil, Bauru, 65 p. [1995].

CASANOVA DOS REIS, Alice (2014).. Arteterapia: a Arte como Instrumento no Trabalho do Psicólogo Psicologia Ciência e Profiss o. Ene 2014, No , 34(1),142-157.

CEBALLO, Y., DE VASCONCELOS, J. y A. FERREIRA. E, (2012). Efectos de un programa de arteterapia sobre la sintomatología clínica de pacientes con esquizofrenia. Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social. Dic 2012, No 7, 7, 207-222.

CURUBETO, M, G., FERNANDEZ, A.P., DE VASCONCELOS, K.A. y O. Bonvini(2012). O Compartilhamento do Cuidado em Saúde Mental: uma experiência de gestão de um centro de atendimento psicossocial em Fortaleza, CE, apoiada em abordagens psicossociais. Saúde Soc. São Paulo, v.21, supl.1, p.152-163, 2012, No 5

ESPINOZA, A.; ESPINOZA Z, Claudia Y FUENTES, A. (2015). Retornando a Chaitén: Diagnóstico participativo de una Comunidad Educativa desplazada por un Desastre Socionatural. MAGALLANIA. Dic 2015, No ,43 (3), 65-76

JARERO, I., ARTIGAS, L. URIBE, S. y A. Miranda(MIRANDA. (2015). Intervenciones Humanitarias para la Recuperación del Trauma con Terapia EMDR en Latinoamérica y el Caribe. Journal of EMDR Practice and Research, 2015, No 2, Recuperado de Volume 9, Number 2, 2015 E69© 2015 EMDR International Association <http://dx.doi.org/10.1891/1933-3196.9.2.E69>

PADRÓN, José. (1992). "PARADIGMAS" DE INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES. Un enfoque curricular. Papel de trabajo Postgrado USB. Home Page. 20 de febrero de 2017. Recuperado desde:< <http://padron.entretemas.com.ve/paradigmas.htm> >

SECRETARIA DE SEGURIDAD DE ECUADOR. Más de 800 millones entregados para la reconstrucción y reactivación de Manabí y Esmeraldas tras el terremoto. 20 de octubre 2016 < <http://www.seguridad.gob.ec/mas-800-millones-entregados-para-la-reconstruccion-y-reactivacion-de-manabi-y-esmeraldas-tras-el-terremoto-2//>>

STRAUSS, A. y J. CORBIN (1990). Basics of qualitative research. Techniques and procedures for developing grounded theory. Disponible desde 20 de febrero de 2017:

<https://researchandeducation.wikispaces.com/file/view/Open+Coding.pdf>

Silvia Hernández Muñoz¹, Francisco López Alonso¹, Chema López Juderías², Isabel Muñoz Tomás³, José Prieto⁴, Pedro Luis Hernando Sebastián⁵, Rubén Benedicto⁶, Marta Marco Mallent⁷, José Aznar Alegre⁷, Soledad Córdoba Guardado⁸, Sergio Romero⁸, José Joaquín Pérez Gimeno⁸, María Vidagañ Murgi⁸, Silvia Martí Mari⁴, Rocío Garriga Inarejos⁴

¹ Coordinación Diario de las Bellas Artes, Dpto. Expresión Musical, Plástica y Corporal. Área de Dibujo /Facultad de CC. SS. y Humanas. Universidad de Zaragoza. ² Director de Diario de Teruel. ³ Coordinación Diario de las Bellas Artes. Diario de Teruel. ⁴ Dpto. E. M. P. y C. Área de Escultura/Facultad de CC. SS. y Humanas Universidad de Zaragoza. ⁵ Dpto. Historia del Arte /Facultad de CC. SS. y Humanas. Universidad de Zaragoza. ⁶ Dpto. Filosofía y Estética /Facultad de CC. SS. y Humanas. Universidad de Zaragoza. ⁷ Dpto. E. M. P. y C. Área de Pintura /Facultad de CC. SS. y Humanas. Universidad de Zaragoza. ⁸ Dpto. E. M. P. y C. Área de Dibujo /Facultad de CC. SS. y Humanas. Universidad de Zaragoza.

Arte y prensa, innovando en el lenguaje de la comunicación.

Art and press, innovation in the language of communication.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Arte y prensa. Papel y TIC. Innovación e investigación. Universidad + Prensa + Ciudad.

KEY WORDS:

Art and press. Paper and ICT. Innovation and research. University + Press + City.

RESUMEN.

Diario de las Bellas Artes. Diario de Teruel. Es una colaboración entre *Diario de Teruel* y el Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. De forma pionera y ya por segundo año consecutivo, se sustituyen las fotografías de todas las noticias del día por ilustraciones realizadas por alumnos y profesores del grado, incorporando además realidad aumentada, animaciones e interactividad en las páginas.

El *Diario de las Bellas Artes*, busca la innovación en los periódicos en papel mediante las nuevas tecnologías de la creación y multimedia. Incorpora en prensa impresa –de manera pionera–, noticias interactivas, multimedia, de realidad aumentada. A la interactividad de la versión en papel se accede mediante internet, desde teléfonos móviles, *tablets* u ordenadores.

Pueden verse los dos números anteriores de *Diario de las Bellas Artes. Diario de Teruel* en el siguiente enlace:

<http://diariodelasbellasartes.blogspot.es/>

ABSTRACT.

“*Diario de las Bellas Artes*”. *Diario de Teruel*. It is a collaboration between *Diario de Teruel* and the *Grado en Bellas Artes* of *Universidad de Zaragoza*. In a pioneer manner –for the second consecutive year– photographs of all the news of the day are replaced by illustrations made by students and teachers of the degree, incorporating enhanced reality, animations and interactivity inside the pages.

“*Diario de las Bellas Artes*” seeks innovation in traditional newspapers, through new technologies and multimedia. In a groundbreaking way, it incorporates interactive, multimedia and augmented reality news in written press. You can get access to the interactivity of the paper issue by using internet from your smartphone, tablet or computer.

The two previous editions of “*Diario de las Bellas Artes*”. *Diario de Teruel* are available in the following link:

<http://diariodelasbellasartes.blogspot.es>

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

Contexto académico.

El proyecto se desarrolla en el contexto académico del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Se trata de una actividad transversal e interdisciplinar. Aunque hay asignaturas que por su perfil tienen un grado de implicación mayor: diseño gráfico, ilustración y grabado, permite la actuación de otras disciplinas como pintura, escultura, *performance*, audiovisuales, animación, etc.

Objetivos.

- Empresa + Universidad + Ciudad
- Convivencia entre periódico en papel y TIC.
- Trabajo en equipo. Entre los dos números [26/03/2015] y [21/04/2016] han colaborado 110 personas: Más de 15 profesores, 75 alumnos y más de 22 profesionales.
- Visibilidad del Grado en Bellas Artes, sus disciplinas y capacidades, mediante una práctica real. Contacto con el mundo laboral y experiencia para el alumno. Actuar como soporte para la integración de los conocimientos adquiridos en las distintas materias.
- Consolidar el proyecto dentro del ámbito universitario mediante proyectos de innovación docente, transferencia de la investigación y publicaciones científicas, para lograr el reconocimiento del equipo de trabajo y que sirva de currículum al mismo tiempo.
- Reconocimiento como pioneros del proyecto a través de publicaciones científicas.

Necesidad a que responde el proyecto.

- Difusión y visibilidad del grado en Bellas Artes. Sus disciplinas y posibilidades.
- Relacionar el Grado en Bellas Artes y la Universidad con la Ciudad.
- Práctica real. Contacto con el ámbito profesional.
- Coordinación entre asignaturas.

Conocimiento que se genera.

El resultado es una forma diferente de contar las noticias. Un producto nuevo y diferente, donde se cuentan las noticias del día con el valor del arte, con un enfoque diferente. La revisión y el juicio crítico en imágenes de los estudiantes y profesores del Grado en Bellas Artes.

Innovación en prensa por medio de TIC. Generación de manera pionera, de noticias con realidad aumentada e interactividad partiendo del soporte papel.

Transferencia de la investigación a la empresa y al aula. En el proyecto "Investigación en grabado, diseño e ilustración: Nuevos medios. El libro digital" de la Fundación Universitaria "Antonio Gargallo", investigamos y desarrollamos la interconexión entre el soporte papel y los medios digitales, partiendo del soporte libro en papel como punto de partida y generando contenido multimedia mediante apps. En el *Diario de las Bellas Artes* realizamos una innovación similar pero sobre el periódico *Diario de Teruel*, en lugar de sobre el soporte libro.

Es una práctica real para los alumnos, y el primer contacto con empresa real, donde se inician en su modo de trabajo, organización y tiempos. Conocen los medios de comunicación, la selección de información, el recorrido de las noticias, contenidos y seguimiento de noticias a lo largo del tiempo. Trabajan con los plazos y tiempos de un periódico y desarrollan un trabajo completo en el día.

METODOLOGÍA DOCENTE UTILIZADA.

El proyecto se enmarca en el contexto de las llamadas Metodologías Activas. Partimos de la metodología del tipo *Aprendizaje basado en proyectos (ABP)*, reforzada por una estrategia de autoevaluación de *mejora continua*. Es significativa también una metodología *interactiva*, marcada por el trabajo en equipo: la coordinación con la empresa, la comunicación entre alumno – profesional/redactor – profesor y, el apoyo, comunicación y colaboración con otros docentes. A modo de gráfico podríamos exponer la metodología docente:

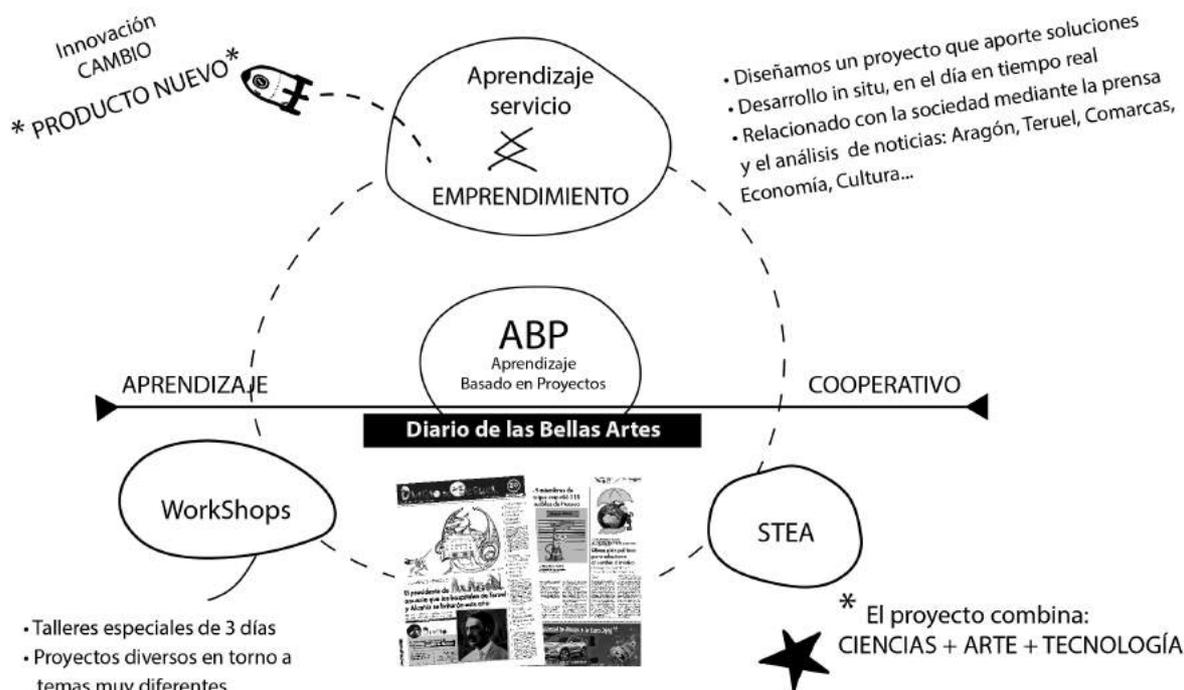


Imagen 1: Representación esquemática de las diversas metodologías activas llevadas a cabo en el proyecto *Diario de las Bellas Artes*.

El diseño de este ABP con *Diario de las Bellas Artes* constituye un proyecto integrador donde los conocimientos adquiridos en las clases tienen que dar lugar a un producto final real, innovador y diferente, cuya base está en la teoría de John Dewey "Learning by doing": El mejor aprendizaje es el experiencial: aprender haciendo. Si analizamos las diversas metodologías que hemos empleado:

- a) Innovación: El resultado es un producto nuevo, una forma diferente de contar las noticias a través del arte donde además se integra papel y TIC. Influyen componentes de innovación, de investigación y cambio.
- b) Aprendizaje servicio y Emprendimiento: Hay factores que relacionan el trabajo con la comunicación con la sociedad, está conectado con la realidad y aborda las noticias con carácter activo y reflexivo. También está vertebrado por una idea de emprendimiento y de novedad como agente de cambio.
- c) STEA: El proyecto combina Ciencias + Arte + Tecnología. Los alumnos desarrollan el proyecto que da solución a un problema real, complejo, significativo e interesante, y que combina conocimientos de varias disciplinas: ilustración, infografía, diseño gráfico, audiovisuales, animación 2D y 3D, análisis de la imagen e historia del arte... Ello conlleva además un análisis de los medios de comunicación y noticias de actualidad, con puestas en común y debate en las clases sobre cómo expresar gráficamente la información y la evolución de las noticias.
- d) Aprendizaje cooperativo: los alumnos trabajan en equipo para conseguir el resultado final: analizan las noticias, realizan propuestas y bocetos y finalmente se decantan por una solución. En el proyecto es clave la INTERDISCIPLINARIEDAD, ya que muchas competencias de las que se desarrollan en la práctica provienen de diversas asignaturas. También les permite trabajar de manera transversal entre varias asignaturas, iniciar el trabajo con una técnica pictórica, por ejemplo y terminarlo con ilustración digital o incorporando interactividad o animación.
- e) *Workshops*: En la práctica en el día sobre ilustración de noticias, el aprendizaje es autodirigido en un escenario real: los alumnos, de manera competente, saben y saben qué hacer con lo que saben. Para ello, hemos realizado previamente diversos *Workshops*, o talleres de tres días sobre: "Taller de análisis de medios, noticias y su representación en imágenes". "Taller de creación de conceptos" y "Taller de técnicas rápidas de ilustración y recursos gráficos", donde conjugamos lo mejor de la clase expositiva con prácticas de aprendizaje basado en problemas y talleres.
- f) El resultado es un análisis de las noticias visualizando la solución a través del producto final.

Organización de equipos de trabajo:

Equipo de coordinación empresa + Universidad:

El equipo de coordinación de *Diario de Teruel* y Grado en Bellas Artes, realizamos una planificación de tiempos y contenidos. Trabajamos propuestas diferentes e innovadoras que le den un carácter diferencial y de calidad al proyecto. Se realizan reuniones periódicas desde comienzo de curso, quincenales y conforme se avanza la fecha de la actividad reforzamos la coordinación con reuniones semanales. Al mismo tiempo, realizamos reuniones con los profesores que coordinarán el trabajo de los alumnos.

Actividades realizadas:

- a) Planteamiento del proyecto desde la perspectiva de Innovación Docente y buenas prácticas. Aplicación de metodologías activas como "Aprendizaje basado en proyectos" y otras. Estudio de las posibilidades. Incorporación de la actividad en la programación docente de una o varias asignaturas.
- b) Reuniones con el equipo de investigación. Para realizar la transferencia de la investigación al aula. Desarrollo de un proyecto de equipo. Empresa (*Diario de Teruel*) + Universidad (docentes del proyecto de innovación). Estudio de las posibilidades de interacción del proyecto. Desarrollo informático. Reuniones específicas, puesta en común de resultados durante el proceso.
- c) Creación de un cuerpo teórico en torno a la relación arte y prensa. Trabajo de campo: Investigación sobre la innovación en medios digitales en prensa escrita. Recopilación de ejemplos.
- d) Estudio de otras posibilidades de empleabilidad del proyecto.

Equipos de trabajo con alumnos:

- a) **Ilustración de las noticias del día.** Aprendizaje *in situ* y en tiempo real. Los alumnos acuden a la sede de *Diario de Teruel* a primera hora de la mañana y tienen que aportar una solución antes del cierre del periódico. Se aplica la metodología de *Aprendizaje colaborativo*, creando equipos de alumnos compensados atendiendo a sus capacidades. Se ponen en práctica conocimientos adquiridos en disciplinas como Diseño Gráfico, Ilustración y Animación.

ACTIVIDADES REALIZADAS. Reunión en el diario con el equipo de redacción a primera hora, donde se realiza la asignación de noticias a los alumnos que las van a ilustrar. Acudir a ruedas de prensa en el día. Análisis y reflexión con los profesores y con el equipo de *Diario de Teruel* sobre el modo de abordar la noticia, qué enfoque es más significativo y cómo comunicarlo en imágenes. Diseño e ilustración de la noticias mediante técnicas manuales y/o digitales. Los alumnos trabajan en la sede del diario o en el aula tutorizados por un profesor.

- Creación artística y documentación digital. Creación de las propias ilustraciones del diario de las Bellas Artes por parte de los alumnos, después de diversas sesiones y talleres en el aula. Los alumnos pueden desarrollar una imagen que ilustrará la noticia en papel o además añadirle movimiento en formato GIF, galerías fotográficas, animaciones, abrir enlaces y ver imágenes en 3D.

Ilustración de reportajes atemporales. En este ejemplar del periódico se busca el énfasis en los temas culturales y por ello, se aportan dichos artículos en profundidad, que requieren una mayor elaboración en las ilustraciones y textos.

- b) Permite transversalidad con otras asignaturas como pintura, escultura, audiovisuales... que requieren de mayor tiempo de ejecución. Permite también un mayor desarrollo de las TIC. Se trata de noticias que podemos tener previstas, sobre todo de temas culturales, o de noticias de actualidad que tienen un recorrido a lo largo de los días. Aún así, cabe destacar la destreza del alumnado para la resolución rápida de algunas propuestas (por ejemplo retratos de personajes).

ACTIVIDADES REALIZADAS:

- I. Creación de **realidad aumentada** en las noticias. A partir de las imágenes e ilustraciones de las noticias en versión papel, se accede a contenidos digitales a través de la aplicación Play Store, donde se descargan, de manera gratuita de contenidos que amplían la información. Los contenidos pueden desarrollarse mediante imágenes de realidad aumentada, 3D en movimiento, animación, audiovisuales y otros.
 - II. Ilustración de las noticias mediante técnicas cuyo proceso de realización requiere de mayor tiempo: escultura, pintura, audiovisuales.
- c) **Generación de contenidos.** Los alumnos y profesores proponen contenidos a incluir en el Diario de las Bellas Artes. Esta edición, aunque recoge las noticias de actualidad tiene también un eminente enfoque cultural. Se incluyen textos de investigación de los profesores y grupos de investigación y exposiciones realizadas por alumnos.



Imagen 2: Alumnos de 3.º y 4.º curso del Grado en Bellas Artes trabajando en la edición del *Diario de las Bellas Artes*. Las fotografías están tomadas durante la sesión de trabajo del 25/04/2016 en el Aula de Diseño Gráfico del Edificio de Bellas Artes (izda.) y en la sede de *Diario de Teruel* (dcha.). En el centro se muestran algunas páginas de *Diario de las Bellas Artes*.

Silvia Hernández Muñoz, Francisco López Alonso, Chema López Juderías, Isabel Muñoz Tomás, José Prieto, Pedro Luis Hernando Sebastián, Rubén Benedicto, Marta Marco Mallent, José Aznar Alegre, Soledad Córdoba Guardado, Sergio Romero, José Joaquín Pérez Gimeno, María Vidagañ Murgi,

Silvia Martí Marí, Rocío Garriga Inarejos

Arte y prensa, innovando en el lenguaje de la comunicación.

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5712>

TIC UTILIZADAS.

Medios de información y comunicación:

Prensa en papel y digital. Revisión de las noticias y seguimiento en otros medios: televisión, radio, Facebook, Twitter. Puesta en común en el aula sobre la actualidad internacional, nacional y local. Análisis de las imágenes de prensa y de las noticias ilustradas e infografías, puesta en común y análisis del lenguaje visual para contar mensajes.

Software utilizado:

Realidad aumentada: Vuforia y Unity. Códigos Bidi. Animaciones: Adobe Photoshop y Adobe Flash. Programas de tratamiento de imágenes e ilustración: Adobe Photoshop y Adobe Illustrator. Generación de imágenes con código: Processing. Programas de diseño y maquetación: Adobe InDesign/QuarkXPress. Grabación y edición de video y audio: iMovie, Adobe Premiere. Difusión: Youtube.

Se crean dos tipos de acceso a la información digital. Mediante código QR con enlace directo a la animación en youtube y mediante Imagen-código con enlace a PlayStore donde se descarga el contenido audiovisual mediante una app.



Imagen 3: Algunos ejemplos de acceso en interactividad del periódico con contenidos digitales. (Dcha.) Página de *Diario de las Bellas Artes* con interactividad mediante código QR impreso y mediante imagen-código. (Izda.)

CARÁCTER INNOVADOR.

De manera pionera colaboran un periódico, *Diario de Teruel*, y una universidad, la Universidad de Zaragoza, para contar las noticias del día de un modo diferente: no se trata de un número especial, sino de ilustrar íntegramente las noticias, con el rigor de la información, la inmediatez de los medios de comunicación, pero también con la reflexión en imágenes de los alumnos del Grado en Bellas Artes. Así las habituales fotografías de prensa se sustituyen por imágenes e ilustraciones de los alumnos y profesores del Grado en Bellas Artes.

El diario en papel se vincula con las nuevas tecnologías. A través de sus páginas, las imágenes muestran interactividad mediante realidad aumentada, animaciones, etc. que se desarrollan a través de códigos Bidi o imágenes-código mediante apps.

Desde el punto de vista de la innovación docente supone un proyecto de ABP híbrido entre disciplinas de la titulación, con la transferencia de aspectos tecnológicos de investigación al aula y a la empresa, y la práctica real.

INDICADORES SOBRE LAS MEJORAS OBTENIDAS EN EL PROCESO DE APRENDIZAJE.

- Mejoras obtenidas en el aprendizaje de los alumnos:
 - La clave para potenciar el aprendizaje: el desarrollo de un proyecto real.
 - Motivación: currículum, reconocimiento social y en su entorno.
 - El punto que consideramos más importante: satisfacción personal por el trabajo bien realizado.
- Mejoras obtenidas en la docencia:
 - Actualización de contenidos en las asignaturas.
 - Transvase de la investigación al aula.
 - Incorporación del "caso real" a la práctica docente.
 - Coordinación entre asignaturas de manera horizontal y transversal.
 - Oportunidad de trabajar en equipo con la motivación de un proyecto de impacto.

Para obtener los indicadores de éxito expuestos anteriormente hemos aplicado una metodología de evaluación interna, realizada por los mismos integrantes del proyecto, y en la que hemos analizado los siguientes parámetros:

- El aula, relación entre el proyecto, procesos de aprendizaje y competencias. El proceso del proyecto, los resultados y el impacto.
- La oportunidad de incorporación de TIC en el proyecto, mediante la transferencia de la investigación al aula. Los aspectos sociales en cuanto a la repercusión en la ciudad del proyecto, la respuesta de la gente y la motivación del alumnado. Los medios, infraestructura, equipamiento y software necesario para el proyecto. Y los resultados de aprendizaje de los alumnos en el contexto de las asignaturas con mayor implicación.

El procedimiento de evaluación ha consistido en de monitoreo permanente: basado en la autoevaluación y aplicado en el transcurso de la actividad mediante la supervisión y orientación en los ejercicios realizados por los alumnos, y con la experiencia del curso previo.

Hemos realizado también una autoevaluación una vez finalizado el plazo de ejecución, para evaluar los efectos del proyecto a medio y corto plazo. Valoración de Resultados.

SOSTENIBILIDAD Y TRANSFERIBILIDAD.

Las prácticas individuales y aprendizajes llevados a cabo por los alumnos: ilustraciones, animaciones, realidad aumentada, diseños... son transferibles al ámbito profesional: al sector editorial por extensión y del diseño gráfico, de manera inmediata. Aunque el proyecto en su conjunto: la coordinación, la creación de imágenes en el día con tiempo limitado hasta la hora de cierre del diario y la incorporación de innovación en interactividad en algunas de ellas supone un proyecto de gran implicación.

En la continuidad y sostenibilidad del presente trabajo resulta básica la colaboración de un grupo de profesores, así como la participación del estudiante para que la actividad sea viable.

Actualmente es un proyecto de innovación docente de la Universidad de Zaragoza: PIIDUZ_16_059 "Diario de las Bellas Artes. Periódico en papel y Nuevos medios. Práctica real: comunicación, información y tecnología". Y hemos previsto una estrategia para consolidar el proyecto, y mantener el registro y reconocimiento como pioneros a nivel mundial mediante comunicaciones en

congresos y publicaciones en revistas de investigación a nivel nacional e internacional. Presentamos esta comunicación en la VII Jornada de Buenas Prácticas en la Docencia Universitaria con apoyo de TIC de la Cátedra Banco Santander y Universidad de Zaragoza. Hemos registrado *Diario de las Bellas Artes I y II* en el Registro de la Propiedad Intelectual del Gobierno de Aragón. También mantenemos el blog citado al inicio de este texto con toda la información y enlaces al respecto. Y tenemos previsto realizar publicaciones en revistas especializadas. El proyecto tiene carácter de continuidad pues estamos preparando su tercera edición.

CONCLUSIONES.

- El proyecto ha resultado una mejora cualitativa en el aprendizaje, además de una práctica de motivación.
- *Diario de las Bellas Artes. Diario de Teruel*, ha servido para mejorar la empleabilidad del alumnado en Bellas Artes.
- El proyecto tiene carácter de continuidad, potenciando estrategias de calidad, creatividad e innovación para obtener un resultados futuros diferenciales.
- El tiempo invertido en la docencia se puede justificar como constitutivo de currículum vitae. Así, hemos planteado una estrategia para dar visibilidad al proyecto, reconocimiento y registro como pioneros a nivel mundial: proyecto de innovación docente, página web, publicaciones, referencias en revistas especializadas y de difusión, comunicaciones en congresos, participación en premios y otros.
- En el ámbito periodístico y de la comunicación ha supuesto la práctica de una forma diferente de contar las noticias.
- La tirada del *Diario de las Bellas Artes. Diario de Teruel*, triplica en número de ejemplares y en número de páginas la tirada y el formato habitual del periódico. La repercusión del proyecto y la respuesta de la ciudad ha superado ampliamente los objetivos previstos, como puede verse en la selección:

Repercusión en los medios.

- 20 minutos <http://www.20minutos.es/noticia/2415376/0/diario-teruel-publica-numero-extraordinario-ilustrado-por-alumnos-docentes-bellas-artes/>
- ABC <http://agencias.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=1825925>
- La 2 Noticias <https://www.youtube.com/watch?v=70Q8OEdnoO0>
- TVE Aragón <https://www.youtube.com/watch?v=6yvV6WbGNws>
- Aragón Radio <http://www.aragonradio.es/podcast/emision/el-diario-de-teruel-%E2%80%98cede-sus-paginas-a-los-estudiantes-de-bellas-artes/>
- Aragón Radio 2015 <http://www.aragonradio.com/diario-de-teruel-publica-un-numero-extraordinario-ilustrado-por-alumnos-y-docentes-de-bellas-artes/>
- Aragón Digital <http://www.aragondigital.es/noticia.asp?notid=143960>
- El Periódico de Aragón http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/venden-ilustraciones-diario-bellas-artes-banco-alimentos_1108193.html
- Blog La buena prensa http://labuenaprensa.blogspot.com.es/2015_03_01_archive.html
- <http://labuenaprensa.blogspot.com.es/2016/04/excelente-repeticion.html>

Silvia Hernández Muñoz, Francisco López Alonso, Chema López Juderías, Isabel Muñoz Tomás, José Prieto, Pedro Luis Hernando Sebastián, Rubén Benedicto, Marta Marco Mallent, José Aznar Alegre, Soledad Córdoba Guardado, Sergio Romero, José Joaquín Pérez Gimeno, María Vidagañ Murgi,

Silvia Martí Marí, Rocío Garriga Inarejos

Arte y prensa, innovando en el lenguaje de la comunicación.

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5712>

FUENTES REFERENCIALES.

Bazarra, L. Y Casanova, O. *La escuela ya no es un lugar. La revolución metodológica está creando futuro*, Madrid: Arcix Formación, 2016.

Blacker, H., 'Learning from experience' in (eds.) L. Deer Richardson and M. Wolfe, *Principles and Practice of Informal Education*, London: Routledge Falmer, 2001.

Cairo, A. *El arte funcional: infografía y visualización de información*. 1.ª ed. Madrid: Alamu, 2011.

Jullier, L., *La imagen digital. De la tecnología a la estética*. La Marca, 2004.

Manovich, L., *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós, Barcelona, 2005.

Ord, J., *John Dewey and Experiential Learning: Developing the theory of youth work*, Youth & Policy, 2012, <http://www.youthandpolicy.org/wp-content/uploads/2013/07/ord-yandp108.pdf>

Prado, E., "El lenguaje multimedia. Una nueva forma de comunicación", en *Actas del Congreso Comunicar no século XXI*. Universidad de Santiago de Compostela.

Rheingold, H., *Multitudes inteligentes. La próxima revolución social*. Gedisa, Barcelona, 2005.

Scolari, C., *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Gedisa, Barcelona, 2000.

Hinojos Morales, José Antonio.

Profesor investigador, Universidad Miguel Hernández de Elche, Departamento de Arte.

El paradigma islamofóbico.

The islamophobic paradigm.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Islamofobia, colonialidad, discurso mediático, estereotipos, fundamentalismos.

KEY WORDS:

Islamophobia, coloniality, media speech, stereotypes, fundamentalisms.

RESUMEN

Como planteamiento y fundamentación de la argumentación conceptual en la generación del proyecto artístico denominado *El paradigma islamofóbico*, desarrollado dentro del trabajo final del Máster Universitario en Proyecto e Investigación en Arte, de la Universidad Miguel Hernández de Elche, realicé una serie de lecturas e investigaciones que configuraron una memoria escrita final, a partir de la cuál he diseñado este artículo.

Dentro del extenso fenómeno de la globalización podemos observar el surgimiento, encuentro y pugna de diferentes formas de entender la existencia, las cuales se encuentran atravesadas por la hegemónica imposición del mayor de todos los fundamentalismos, que configura el sistema mundo actual, marcado por un feroz neoliberalismo financiero-económico, establecido en base a una matriz occidentalocéntrica del poder y del saber que configura el ser, el sentir y la visión de todo aquello que percibimos como ajeno a los valores coloniales de modernidad y civilización.

Junto con los actuales movimientos migratorios, el terrorismo internacional, así como diferentes intereses políticos, geoestratégicos y económicos, se ha producido en los últimos años un auge del racismo y la islamofobia (señalado por la Unión Europea a través de su Observatorio Europeo del Racismo y la Xenofobia) que evidencia, como indica la profesora de estudios árabes e islámicos Luz Gómez, que los fundamentos europeos de libertad, igualdad y solidaridad siempre fueron más bien retóricos, o lo que es lo mismo, que la actual crisis europea es, ante todo, una crisis de principios éticos y morales.

Esta cosmovisión dominante se ve reforzada por la información y las narrativas discursivas políticas y mediáticas de odio y desprecio, fomentando en su naturalización, un sentimiento de inseguridad anti-islámico que sitúa al islam y a los musulmanes como el chivo expiatorio de todos los problemas sociales, económicos, laborales, identitarios y políticos.

ABSTRACT

As an approach and foundation of conceptual argumentation in the generation of the artistic project called *The islamophobic paradigm*, developed within my final work of the Master's Degree in Project and Research in Art, of the Miguel Hernández University of Elche, I carried out a series of readings and investigations which constructed a final written memory, from which I developed this article.

Within the extensive phenomenon of globalization we can observe the emergence, encounter and struggle of different ways of understanding existence, which are crossed by the hegemonic imposition of the greatest of all fundamentalisms

that configures the current world system, marked by a ferocious neoliberalism Financial-economic, established on the basis of a western-centric matrix of power and knowledge that shapes the being, the feeling and the vision of everything we perceive as alien to the colonial values of modernity and civilization.

Along with current migratory movements, international terrorism, as well as different political, geostrategic and economic interests, there has been in recent years a rise in racism and Islamophobia (as pointed out by the European Union through its European Monitoring Center on Racism and Xenophobia), which shows, as the Arab and Islamic studies professor Luz Gómez points out, that the European foundations of freedom, equality and solidarity were always rather rhetorical, in other words, that the current European crisis is, above all, a crisis of ethical and moral principles.

This dominant worldview is reinforced by information, political speech and media narratives of hatred and contempt, fostering in their naturalization a sense of anti-Islamic insecurity that places islam and muslims as the scapegoat of all social, economic, labour, identity and political problems.

CONTENIDO.

La islamofobia como paradigma dominante.

Según ha sido reconocido por sociólogos y antropólogos¹, es a partir del Renacimiento cuando se inició la elaboración ideológica que sustenta esa concepción europea, en la que se construye una interpretación selectiva de la historia en la que Oriente desaparece del pensamiento europeo, consolidándose el mito de que éste surge de una sola fuente original, la grecorromana (paradójicamente de raíces orientales), excluyéndose de forma deliberada el pensamiento surgido en la civilización islámica, al cual no solo se le debe la recuperación y relectura del pensamiento griego y romano, sino también una rica aportación en el ámbito de la medicina, las matemáticas, la química, la óptica, la filosofía, la cirugía y demás ciencias racionales (Vernet 1999). Esta exclusión alimentará la concepción de dos universos aislados y sin un patrimonio común, una fractura imaginaria², que va a consolidar lo que hemos denominado como el paradigma islamofóbico, el cual se referiría a esas creencias, percepciones y representaciones que comúnmente tienen las sociedades occidentales de un concepto tan abstracto, amplio y generalmente desconocido como es el de “lo islámico”.



J. A. Hinojos, S/T, 2015, óleo sobre lienzo, 116x89 cm.



J. A. Hinojos, S/T, 2015, óleo sobre lienzo, 116x89 cm.

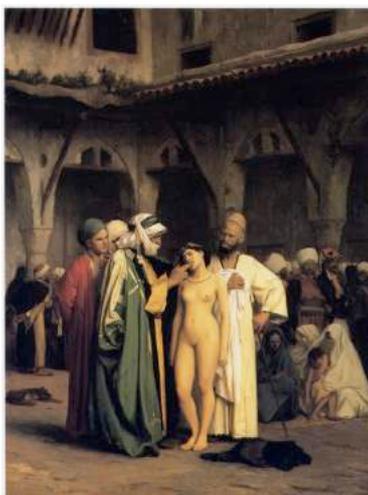
¹ Véase las obras de los siguientes autores: Grosfoguel, R. 2008, Muñoz, G., Amin, S. 1989, Barkay, R. 1984, Bunes, M.A. 1983, Medizábal, M.F. 2010, Martín, E. 2012.

² Concepto que extraemos del título del libro de Georges Corm, *La fractura imaginaria, las falsas raíces del enfrentamiento entre Oriente y Occidente*.

Como se ha analizado en algunos estudios³, y aunque el término islamofobia es relativamente reciente, el odio y el temor al islam o los musulmanes no es nada nuevo, encontrándose este paradigma tan consensuado e instaurado por la historiografía, organizaciones, arabistas⁴, líderes sociales y políticos, medios de comunicación, conferencias, agencias gubernamentales, educadores, (Prado 2009)... que todo ello ha ayudado a fomentar la justificación de invasiones militares, el colonialismo, inhumanas políticas de inmigración, así como la legitimación de determinados “mitos” como es el caso de la fundación del estado español hace 500⁵ años como estandarte de la cristiandad, que “limpió” la península de los otros (judíos y musulmanes)⁶. En el ámbito educativo se da la existencia de un “currículo nulo” que oculta o distorsiona los 8 siglos del periodo histórico de al-Ándalus⁷.

Según Grosfoguel (2012, p. 49), todo este pensamiento etnocentrista, se reforzó e incluso constituyó una herramienta epistémica de sometimiento y explotación de diversos pueblos fuera de las fronteras europeas, desde el siglo XVI y principalmente durante los siglos XIX y XX, en el intenso proceso histórico de la expansión colonialista. Surgiendo y estableciéndose entonces (como argumentación y justificación) los conceptos de raza, la “conveniente” dualidad entre civilización y barbarie y “el principio de la superioridad cultural europea frente a los otros”, en base a los diferentes avances científicos (Martín, G. 2012, p. 39). Conceptos que sirven para respaldar y argumentar políticas globales, intervenciones militares y expolios económicos, en un nuevo colonialismo que usa lo “cultural” al servicio de la política, en base a un etnocentrismo que mira a las demás culturas y en concreto a las islámicas, desde una visión esencialista, como unidades cerradas, atrasadas e incapaces de progresar. De ahí la necesidad de intromisión e imposición de los valores de modernidad y progreso (considerados únicamente como europeos u occidentales según esa visión de superioridad cultural) de la manera que sea⁸.

Observando numerosas obras realizadas por los pintores europeos del siglo XIX, Eugène Delacroix (1798-1863), Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Henri Regnault (1843-1871) entre otros muchos, que viajaron hasta Oriente, atraídos por esa búsqueda de exotismo y originalidad, se puede intuir una estrategia orientada hacia la “consolidación de la imagen que Occidente, construyó de Oriente” (El-Outmani, I. 2006), en la que se refuerza esa idealización oriental de violencia, fantasía, sensualidad, sumisión, dominación de la mujer,... Pinturas de una supuesta objetividad documental en donde las mujeres siempre blancas, desnudas y tristes son maltratadas por hombres de piel morena, impasibles, satisfechos y malvados.



Jean-Léon Gérôme, Mercado de Esclavos, 1866.

³ Informes como el del Observatorio Europeo del racismo y la xenofobia: *Musulmanes en la Unión Europea: discriminación e islamofobia* 2006, o el de amnistía internacional: *Elección y prejuicio: discriminación de personas musulmanas en Europa* 2012.

⁴ Véase la tesis doctoral *Orientalismo e ideología colonial a través de la obra de los arabistas españoles*, López, B. 1973.

⁵ Podemos citar como ejemplo una cita del expresidente José María Aznar (2004) en la clase inaugural en la Universidad de Georgetown: “Los problemas de España con Al Qaeda comenzaron en el siglo VIII, cuando fue conquistada por los moros y rehusó perder su identidad”.

⁶ “*Historia del Genocidio de los Musulmanes, Cristianos Unitarios y Judíos en España*, Thomson 1989, *La reconquista: una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*, Ríos 2011, *Todos son uno Arquetipos, xenofobia y racismo. La imagen del morisco en la Monarquía Española durante los siglos XVI y XVII*, Perceval 1997.

⁷ Son varios los autores que han observado la existencia de un “mecanismo ideológico de omisión de contenidos” (Mayoral Arqué et al, 2009, p. 253), así como una serie de tópicos y prejuicios con respecto al islam y el mundo islámico (Martín G. 1998) en los programas educativos españoles.

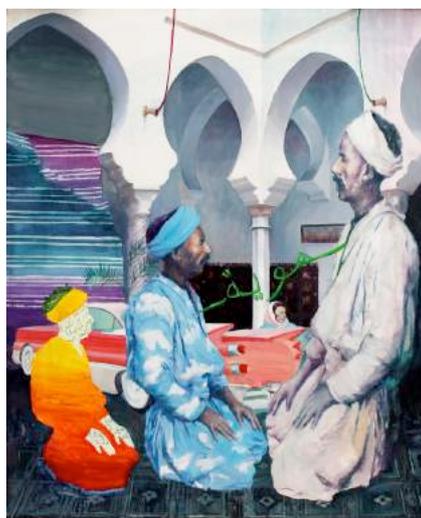
⁸ Esta teoría es sostenida frecuentemente por la corriente de pensamiento crítico decolonial, de la que forman parte los sociólogos Aníbal Quijano y Ramón Grosfoguel, semiólogos como Walter Mignolo, antropólogos y filósofos como Enrique Dussel entre otros.



Henri Regnault, *Ejecución sin juicio bajo los reyes moros de Granada*, 1870.

En esencia tal y como podemos relacionar con el material audiovisual difundido de manera continua por los medios de comunicación⁹, en donde se reiteran las noticias que representan a los musulmanes con estereotipos desagradables y negativos. De esta manera hemos usado parte de esa imagerie orientalista de forma exagerada y surrealista en la creación de la serie el paradigma islamofóbico.

Parafraseando a Grosfoguel (2012, p. 51), podemos determinar que esa fabricación del “Otro”, esa continua diferenciación identitaria e ideológica, erigida como islamofobia epistémica, funcionaría como un método fundamental y constitutivo del mundo moderno/neocolonial y sus formas reglamentarias de producción de conocimiento, pudiéndose comprobar como desde el siglo XVI, los principales eruditos europeos han sostenido que el conocimiento islámico es muy inferior al de Occidente.¹⁰



J.A. Hinojos, *Cruzada contra el mal*, 2015, óleo sobre tela, 100x81cm

⁹ Existen algunos estudios e informes al respecto, uno de los más completos es *La imagen del Mundo Árabe y Musulmán en la Prensa Española* realizado por la fundación Tres Culturas del Mediterráneo (2010).

¹⁰ Véase la literatura surgida de los contactos producidos en las cruzadas o los debates acerca de los moriscos en el siglo XVII, los cuales estaban repletos de prejuicios y desprecios racistas (Perceval 1992, Bunes 1989, Mendizábal 2010)

Este racismo epistémico hegemónico y lo que se deriva de él, se impone como patrón, medida y modelo civilizatorio, económico y cultural, pudiendo ser considerado en el contexto global, como la expresión de otro tipo de fundamentalismo, un fundamentalismo occidentalocéntrico¹¹, eficazmente naturalizado y triunfante en la conformación colonial del sistema-mundo.

Se ha comprobado a través de estudios¹² e informes, como en gran parte de los debates, documentales y noticias, sobre la inmigración, el terrorismo, el velo o aquello que se relaciona con lo islámico¹³; en escasas ocasiones suelen aparecer musulmanes o musulmanas expresando su visión (puntualmente sólo aquellos que corroboran los estereotipos: violentos, exaltados, machistas, antioccidentales,..)¹⁴, aunque sí en cambio una serie de “expertos” hablan con autoridad, sin un conocimiento (en la mayoría de los casos) serio y profundo de la tradición islámica, asociando y responsabilizando de las complejas problemáticas de carácter cultural, político o económico a las sobredimensionadas creencias religiosas¹⁵.



J. A. Hinojos, *Identidades*, 2015, óleo sobre tela, 100x81 cm.



J. A. Hinojos, *El monstruo*, 2015, óleo sobre tela, 100x81 cm.

¹¹ El profesor Ramón Grosfoguel declara: “Si definimos el fundamentalismo como la perspectiva que asume que la cosmología y epistemología propias son superiores y única fuente de verdad, inferiorizando y negando la igualdad a las otras, entonces el eurocentrismo no es sólo una forma de fundamentalismo, sino la hegemónica en el mundo actual. Los fundamentalismos tercermundistas, como el afrocentrico, el islamista o el indigenista, que surgen como respuesta al fundamentalismo eurocentrico hegemónico, son formas subordinadas del fundamentalismo eurocentrico en la medida que reproducen y dejan intactas sus jerarquías raciales duales y esencialistas.” (Grosfoguel, R. 2009, p. 89)

¹² Uno de estos estudios además de otros citados anteriormente es *Percepciones del Islam y de los musulmanes en los Medios de comunicación en España* del científico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

¹³ “El Islam como antítesis de la modernidad domina el discurso mediático, en el que se enfatizan aspectos como misoginia, extremismo, fanatismo e irracionalidad, todo ello articulando una imagen de atraso y de una sociedad primitiva. Además, se transmite una idea de amenaza, aunque también de inferioridad de la comunidad musulmana. Dicha imagen es representada en los medios de comunicación de masas que, por su parte, no dejan de actuar en una lógica de mercado e intereses, actuando también de portavoces de ciertas elites políticas y sociales” (Poole 2002).

¹⁴ En la actualidad existen alrededor de 1,6 mil millones de musulmanes en diferentes países del mundo según *Pew Research Center's Forum*. Pensar que todos ellos son iguales cultural y psicológicamente, constituye una ficción.

¹⁵ Así es como la profesora de sociología del mundo árabe e islámico Gema Martín, apunta en su texto *la islamofobia inconsciente*: “La importancia de esta discusión acerca de la islamofobia epistémica se sitúa en que ésta última se manifiesta en los debates actuales y en las políticas públicas. El racismo epistémico y su derivado, el fundamentalismo eurocentrico en la teoría social, son patentes en las discusiones sobre los derechos humanos y la democracia actual; las epistemologías no occidentales, que definen tanto los derechos humanos como la dignidad humana en distintos términos de los de Occidente, son consideradas inferiores a las definiciones hegemónicas occidentales y, por lo tanto, excluidas del diálogo global sobre estas cuestiones. Si la filosofía y el pensamiento islámicos son descritos como inferiores a los de Occidente por los pensadores eurocentricos y la teoría social clásica, entonces la consecuencia lógica es que no tienen nada que aportar a la cuestión de la democracia y los derechos humanos y que no sólo deberían ser excluidos del diálogo global, sino también reprimidos”. (Martín, G., 2012: 51)

El discurso de la guerra contra el terror.

Tras lo ocurrido el 11 de septiembre de 2001, se generó un discurso propagandístico de “guerra contra el terror”, el cual se usó para fomentar la presencia militar de los Estados Unidos en varios países de oriente medio (Prado 2009, p. 45), así como el control selectivo de personas según su origen o confesión religiosa. Desde entonces la islamofobia ha impregnado los discursos dominantes en los medios de comunicación occidentales, en donde los mensajes poco imparciales, están repletos de descripciones que representan a los musulmanes como seres irracionales, violentos, reacios al cambio, inasimilables e inadmisibles¹⁶.

Este discurso de guerra contra el terror, funciona con un repertorio de clichés y estereotipos negativos, que, aunque esencializadores y a veces alejados de la realidad, son usados por su poderosa fuerza emotiva e ideológica, ejerciendo, a su vez como marcadores de identidad, que permiten a sus portavoces construir los límites y distinciones que pueden utilizarse con fines políticos y de control.

Se remarca esa imaginaria fractura entre un Occidente democrático, libre, civilizado, ... y un Oriente próximo bárbaro, atrasado, enfangado en guerras y dictaduras eternas (Georges 2004). Incluso sorprende como intelectuales y grandes pensadores se han dejado llevar por esa reducción de la diversidad del mundo a una suerte de estereotipos simplificadores, una absurda lógica binaria de “ellos” y “nosotros”¹⁷.



J.A. Hinojos, *Fear TV*, 2015, Óleo sobre tela, políptico de 12 piezas, 300x245 cm.

Como consecuencia se impone la retórica de seguridad preventiva, la aventura militar, la cruzada mundial contra todo lo que pudiera ser terrorismo (que por supuesto según todo consenso, es islámico). En este punto podemos recordar la tesis de Foucault sobre la relación tan estrecha entre el lenguaje discursivo, el poder y el conocimiento¹⁸, teniendo muchos de los discursos políticos pretensiones universalistas y objetivas, disfrazando su perspectiva e intereses particulares.

La desconfianza y el pánico colectivos están servidos, los comportamientos de odio, el desprecio y la indiferencia se suceden consecuentemente, todo ello paralelo a una industria creciente de la seguridad, el control policial y las retóricas deshumanizadoras del

¹⁶ Estos términos son usados por Santiago Alba Rico (2015) en su ensayo “Islamofobia: Nosotros, los otros, el miedo”.

¹⁷ Podríamos destacar las tesis de Francis Fukuyama, Bernard Lewis o Samuel Huntington y su obra *El choque de las civilizaciones*, en donde se remarca ese obsesivo enfrentamiento civilizatorio basado en las diferencias culturales y religiosas.

¹⁸ Entiéndase esta idea en el sentido de que los discursos no son lugares neutros de información y conocimiento, sino lugares donde se ejercen los poderes. Foucault, *El orden del discurso*, 1970.

nosotros contra ellos, que dan paso al retroceso en todo tipo de derechos y libertades individuales y colectivas que nos afectan a todos.

Conclusión.

Mi intención en la elaboración de este proyecto artístico ha sido dirigir gran parte de mi argumentación e investigación en torno a la reflexión, sobre esa sutil relación entre la visión (generalizada) que tenemos (en las sociedades occidentales) sobre los extremos acontecimientos actuales, y ese “corpus” de prejuicios y estereotipos simplificadores y denigrantes de una civilización, religión, comunidades y culturas tan complejas, variadas y antiguas como son las islámicas.

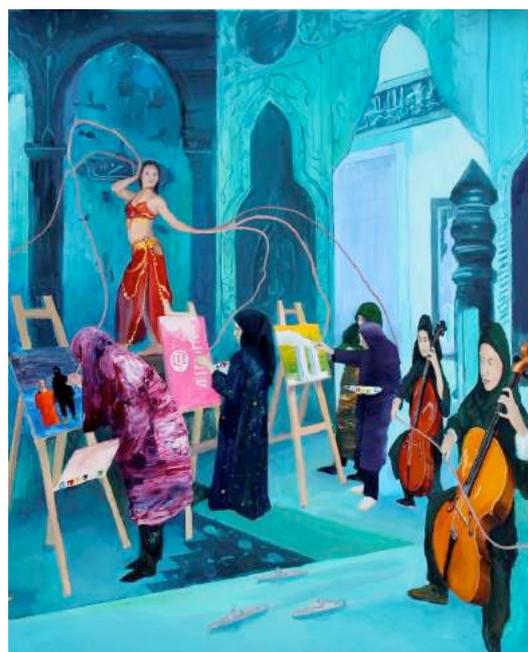
¿Cuándo hablamos del islam a que nos referimos, somos capaces de diferenciar entre cultura, religión y política? ¿Hasta qué punto es legítimo aplicar un determinado modelo de conocimiento local para comprender otras realidades sociales y culturales situadas en otras esferas cosmogónicas? ¿Dónde han quedado esos principios éticos de igualdad, solidaridad y dignidad humanas para cuando se trata de aquellos que consideramos como “los otros”, los siempre sospechosos?

Teniendo en cuenta los millones de musulmanes que residen y forman parte de Europa y Norteamérica, es una urgente responsabilidad informar de manera rigurosa, ecuánime y objetiva, para dejar de considerar al islam como algo ajeno, despreciable y generador de violencia. Es nuestra labor la de fomentar otro cambio de paradigma perceptivo, basado en un conocimiento, que tenga en cuenta y transite por las múltiples epistemologías y cosmogonías a nivel planetario.

La acción ha de desarrollarse en el ámbito local, con la intención de que repercuta en lo global, pues la riqueza social y humana radica la inclusión respetuosa y la participación efectiva como sujetos, de las diversas hermenéuticas que constituyen los variados pluriversos culturales del planeta.



Cruzada contra el mal, óleo sobre tela, 100x81cm, 2015.



La conexión femenina, óleo sobre tela, 100x81cm, 2015.

FUENTES REFERENCIALES.

- Alba, Santiago: *Islamofobia: nosotros, los otros, el miedo*. Icaria, Barcelona, 2015, pp. 136.
- Bessis, Sophie: *Occidente y los otros: historia de una supremacía*. Alianza Editorial, Madrid, 2002, pp. 320.
- Corm, Georges: *La fractura imaginaria: las falsas raíces del enfrentamiento entre Oriente y Occidente*. Tusquets editores, Barcelona, 2004, pp. 200.
- El-Outmani, Ismail, et al: "Oriente como discurso en el discurso de Occidente". *Espéculo*. Revista de Estudios Literarios, 2007, pp.34.
- Foucault, Michel: *El orden del discurso*. Tusquets, Barcelona, 1999, pp. 80.
- Grosfoguel, Ramón: "Racismo epistémico, islamofobia epistémica y ciencias sociales coloniales". *Tabula Rasa*, enero-junio 2011, No.14, pp. 355.
- Herranz, Alfonso: "National report". *European Islamophobia Report 2015*, 2016, pp. 465.
- López, B: *Contribución a la Historia del arabismo español (1840-1917)*. *Orientalismo e ideología colonial a través de la obra de los arabistas españoles*. Universidad de Granada, Granada, 2012, pp. 460.
- Maalouf, Amin: *Les Croisades vues par les Arabes*. Jean Claude Lattés, París, 1986, pp. 302.
- Maalouf, Amin: *Les Identités meurtrières*. Grasset, París, pp. 210.
- Martín, Gema: "Entre el tópico y el prejuicio. El islam y el mundo árabe en el sistema educativo español". *Revista de educación*, 1998 nº. 316, pp. 151-162.
- Martín, Gema, et al: *La islamofobia a debate. La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos*, Biblioteca de Casa Árabe. Madrid, 2012, pp. 248.
- Mayoral, Dolores, et al: "¿Islamofobia o currículo nulo? La representación del Islam, las culturas musulmanas y los inmigrantes musulmanes en los libros de texto en Cataluña". *Revista de educación*, enero-abril, 2012, nº. 357, pp. 257-279.
- Naim, Said: *El eurocentrismo: crítica de una ideología*, Siglo XXI, México DF, 1989, pp. 230.
- Poole, Elizabeth: *Reporting Islam: Media Representations of British Muslims*. IB Tauris, Londres, 2002, pp. 240.
- Prado, Abdennur, et al: *Rastros de Dixan. Islamofobia y construcción del enemigo en la era post 11-S*. Virus editorial, Barcelona, 2009, pp. 144.
- Ríos, Martín: *La reconquista: una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*. Marcial Pons ediciones, Madrid, 2011, pp. 352.
- Said, Edward: *Orientalismo*. Random House Mondadori, Barcelona, 1978, pp.512.
- Said, Edward: *Cubriendo el islam: como los medios de comunicación y los expertos determinan nuestra visión del resto del mundo*. Debate, Madrid, 2011, pp. 304.
- Thomson, Ahmed, et al: *Historia del Genocidio de los Musulmanes, Cristianos Unitarios y Judíos en España*. Junta Islámica, Centro de Documentación y Publicaciones Islámicas, Córdoba, 1993, pp. 282.
- Vernet, Juan: *Lo que Europa debe al islam de España*. El Acantilado, Barcelona, 1999, pp. 560.

Huerta Jiménez, Mayra.

Profesor-Investigador. Facultad de Artes. Cuerpo Académico Imagen y Creación, UABC.

Vicari Zanatta, Claudia.

Profesor- investigadora. Instituto de Artes. Grupo de investigación Ciudadanía y Arte, UFGRS.

La mediación artística en comunidades de mujeres con riesgo vulnerabilidad social a partir del audiovisual.

Artistic mediation through audiovisual work in communities of women with risk of social vulnerability.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Audiovisual, mujeres, vulnerabilidad social, mediación artística.

KEYWORDS:

Audiovisual, women, social vulnerability, artistic mediation.

RESUMEN.

El audiovisual cobra cada vez más relevancia en la actualidad, puesto que permite demostrar argumentos significativos que involucran emociones que no son sencillas de enunciar, permitiendo narrativas que simulan y atestanan realidades complejas.

En este sentido, las mujeres que pasan por procesos violentos en ciertas ocasiones se puede tomar una distancia para evidenciar aspectos más controlados ahora en un ambiente más familiar y de cooperación; si están en este tipo de ambientes, o por el lado contrario enfrentándose todos los días a su situación cotidiana en continua vulnerabilidad.

El propósito de este ensayo es mostrar el proyecto *"Porto Alegre-Tijuana: mujeres mirando su vida cotidiana y más allá"* en una red de colaboración entre grupos de investigación: Ciudadanía y Arte (UFGRS, Brasil)¹ e Imagen y Creación² (UABC, México). Los dos grupos vienen trabajando en colaboración desde el año 2014, relacionando prácticas artísticas con el objetivo principal de compartir y desarrollar metodologías de investigación en artes³.

Se planteó una aproximación a la cotidianidad de esas mujeres de estos dos grupos focales a partir de la utilización del video como herramienta de comunicación, ya que este promueve un acercamiento más íntimo desde la mirada de las

¹ Ciudadanía e Arte es un grupo de investigación vinculado a la Universidad Federal do RS e actúa como práctica artística crítica en el espacio urbano. Del grupo participan alumnos y profesores desde distintas áreas del conocimiento. Coordinación general Prof. Cláudia Vicari Zanatta. Informaciones respecto al Ciudadanía e Arte disponibles en el sitio en internet: ciudadaniaearte.wix.com/ufrgs

² Imagen y Creación, conformado por profesores de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), México. El grupo desarrolla proyectos de creación a partir de una reflexión de diversas disciplinas como lo son: la escultura, la fotografía, el vídeo, la pintura, la grafica e intervención en el espacio con arte urbano.

³ Detalles respecto a actividades colaborativas entre los dos grupos pueden ser encontrados en: <http://paralelos28e30.wixsite.com/arte>

propias participantes y a la vez narra situaciones que las constituyen a partir de sus especificidades. Aspectos que el video formula desde el lenguaje audiovisual.

ABSTRACT.

Audiovisual gains more relevance nowadays, because it enables the demonstration of significant arguments that involve emotions that aren't easy to enunciate, allowing narratives that simulate and attest to complex realities.

In this sense, women that go through a violent process, on certain occasions, can take a distance to evidence more controlled aspects in a now more familiar and cooperative environment; if they are in that type of environment, or on the contrary, facing their everyday situation on a daily basis in continued vulnerability.

The purpose of this essay is to show the project *"Porto Alegre-Tijuana: Women looking at their everyday life and beyond"* in a network of collaboration between research groups: Citizenship and art (UFGRS, Brasil) and Image and Creation (UABC, Mexico).

In addition to this, the procedure consisted in both cases on approaching this group of women that share risk situations (domestic violence, low income, low education and with difficulty entering the workforce). In the case of Porto Alegre, work was done with women who live in a low income neighborhood, with favela (shanties) characteristics. In the case of Tijuana, work was done with women from the rehab center *Casa Corazón*. During several months we dialogued through several video workshops that resulted in various audiovisual works made by the participants which speak of their lives and also of the cities they live in.

An approximation to the daily lives of these two focal groups of women was proposed through the utilization of video as a communication tool, because it promotes a more intimate approach from the point of view of the participants themselves and at the same time narrates situations that constitute them based on their own specificities. Aspects that video formulates from an audiovisual language.

CONTENIDO.

Introducción.

En el año 2015, Ciudadanía y Arte e Imagen y Creación han sido contemplados en el programa Iberoamericano IberCultura Viva, cuyo enfoque es apoyar redes de cooperación e intercambio que fortalezcan culturas de base comunitaria en países ibero-americanos.⁴ Con la aportación financiera proveniente del programa, fue desarrollado el proyecto *Porto Alegre- Tijuana: mujeres mirando su vida cotidiana y más allá*. El proyecto tuvo como objetivo fomentar la aparición de narrativas como una manera de mostrar la historia y la vida cotidiana de algunas de las mujeres que viven en los suburbios de las dos ciudades, a partir de su propia mirada. La actividad del vídeo fue la herramienta elegida para generar el intercambio de experiencias, valoración de los sujetos y de sus capacidades, permitiendo a los participantes establecer una red fruto de las particularidades locales y culturales de esos dos contextos muy distintos. Se considera que el video promueve un acercamiento más íntimo desde la mirada de las propias participantes y a la vez narra situaciones que las constituyen a partir de sus especificidades.

El procedimiento consistió en ambos casos en acercarse dos grupos de mujeres que comparten situaciones de riesgo (violencia doméstica, pocos recursos financieros, algunas con muy baja escolaridad y con dificultad para entrar en el mercado del trabajo). En el caso de Porto Alegre se trabajó con mujeres que habitan en un barrio de baja renta, con características de favela (chabolas). En el caso de Tijuana, se trabajó con mujeres en el Centro de Rehabilitación Casa Corazón. Durante varios meses se dialogó a través de talleres de video que derivaron en diversos audiovisuales realizados por las participantes, los cuales hablan de su vida y también de las ciudades en que viven.

Aproximaciones a la mediación artística.

La mediación es un concepto relativamente nuevo, dentro de la práctica artística. En una diversidad de países; este concepto se ha desarrollado de diversas formas, de acuerdo a sus condiciones y limitantes de uso, tanto geográficas, contextuales y políticas. En este aspecto es significativo recalcar el uso de las políticas y el incidir en contextos que no son propiamente claros para la mediación, sino

⁴ Concepto y amplias informaciones sobre el programa IberCulturaViva disponible en: <http://iberculturaviva.org>

todo lo contrario está mediación esta relacionada con el ejercicio de las políticas públicas y las prácticas artísticas colaborativas. Como lo menciona Kester, Grant (2009):

“Uno de los rasgos destacados de la práctica artística colaborativa contemporánea es la creciente permeabilidad entre la producción artística y otras prácticas culturales y formas organizativas. El trabajo de grupos activistas, movimientos sociales y ONG ofrece un punto de contigüidad particularmente importante, así como de diferenciación”.

Estos proyectos de los que menciona Kester, se pueden revisar en Transductores⁵ proyecto cultural realizado en Centro José Guerrero de Granada. Las propuestas están realizadas desde varios ejes de investigación enfocada a esta práctica colaborativa y pedagogías colectivas de trabajo en red. Involucra a 13 grupos internacionales que articulan la práctica artística, la intervención política y la educación. Al revisar esta literatura, es importante identificar en que contexto se encuentra en relación al proyecto y sus actores que se esta planteando.

La mediación como lo define en su artículo Maria Lind⁶ curadora es una trasferencia:

Vermittlung—“mediation” in German—signifies a transfer from one party to another, the pragmatic transmission of a message. It also stands for attempts at reconciling parties who disagree on something: nations, for instance, or people in conflict. Although there is an abundance, even an overproduction, of traditionally didactic activities within art institutions today, I believe that now is the time to think more and harder about the mediation of contemporary art (Lind, 1998:99).

Se propone la curaduría como comisario de esta mediación o transferencia, a partir de eventos educativos, sociales, políticos y económicos con el aspecto curatorial para pensarlo en el proyecto “*Porto Alegre-Tijuana: mujeres mirando su vida cotidiana y más allá*”. Al relacionarlo de esta forma se integra la investigación en el proceso curatorial en la actualidad. De la misma manera el proyecto, esta sustentado en una parte curatorial como eje de la reflexión educativa que se desarrolla para el trabajo en colaboración desde una postura de construcción del conocimiento fomentando la participación colectiva definiendo al Arte, como “agente de cambio” en los aspectos que logra en cada participación de las involucradas.

El dispositivo videográfico para la realización de los talleres.

Por otra parte, “[...] lo videográfico sería un dispositivo de la imagen en movimiento, un tipo de relación de trabajo que promueve una dimensión crítica y autorreferencial basada en la manipulación fácil y directa” (Rodríguez, M.L.2011:15); de acuerdo a la investigación de Lorena Rodríguez Mattalia el vídeo como dispositivo abarca diversos planteamientos para construir una narrativa aportando su versatilidad y aproximación inmediata.

Tal como, el proyecto propuso este acercamiento a la imagen en movimiento con cualquier tipo de cámara a la mano, desde un móvil, hasta una cámara semiprofesional que permita la manipulación para el fin deseado conformado por los talleres que se impartieron como a continuación se describen.

En Porto Alegre, los talleres han sido realizados con mujeres residentes en la Vila Renascença I (local de baja renta situado en zona central de la ciudad). En el local residen principalmente personas afro descendientes en condiciones de vulnerabilidad social (enfrentan situación de vivir con pocos recursos financieros, de violencia doméstica o de prejuicios por su condición social). Todas las mujeres participantes del proyecto (un grupo de 6 mujeres adolescentes) tenían baja escolaridad y hacían parte de familias que reciben auxilio gubernamental mensual por no tener renta mínima que permita la supervivencia.

Desde el año 2015 el grupo Ciudadanía y Arte vienen trabajando en la Vila Renascença I⁷ y ha sido a partir de ese contacto que se invitó a las moradoras a participar en el proyecto de audiovisual. Han sido realizados durante cuatro meses talleres de vídeos mediante encuentros informales, en los cuales fue dado énfasis a conversaciones respecto a la vida cotidiana de las mujeres en la ciudad de Porto Alegre. Los talleres proporcionan elementos básicos para manipular cámaras de video (primeramente cámaras de celulares, después una cámara compacta y al final una cámara profesional). Al final del proyecto han sido producidos 5 audiovisuales por las participantes.⁸

⁵Centro José Guerrero. (2009). *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada, España: Gráfica Alhambra.

⁶ Maria Lind is an art critic and curator based in Stockholm. She is currently the artistic director of IASPI, The International Artists Studio Program in Stockholm. Previously, she held the position of curator at Munich Kunstverein and Moderna Museet. In 1998, she co-curated *Manifesta 2*. - See more at: <http://moussemagazine.it/ten-fundamental->

⁷ El grupo desarrolla en la comunidad el proyecto Territorio Ilhota. Informaciones disponibles en: <http://territorioilhota.wixsite.com/ilhota>

⁸ Los videos están disponibles en: <http://portotijuana.wixsite.com/mulheres/porto-alegre>



Ilustración 1. Talle de video que impartió Marcia Braga en Porto Alegre, Brasil.

Los vídeos retratan algunos recorridos hechos habitualmente por las participantes en la ciudad de Porto Alegre y algunos recorridos por calles donde ellas jamás habían estado antes. Las mujeres han decidido que caminos recorrer, lo qué y cómo grabar, qué imágenes les gustaría mostrar y lo que decir. Siempre con la cámara en la mano, en movimiento, las grabaciones reflejan lo que cada una ha juzgado importante compartir mediante su mirada, el entendimiento que tienen de su vida en la ciudad, sus preocupaciones con el futuro, deseos, sueños, como también la experiencia de caminar por calles desconocidas. Muchos de esos aspectos son indicados de modo subjetivo, en conversaciones, gestos, posturas corporales, brillo de los ojos, interés o desánimo en relación a temas de su vida cotidiana en la ciudad.

A menudo la cámara ha sido usada como un ojo que recorrió las calles buscando y seleccionando lo que grabar desde distintas sensibilidades. Ella hizo con que la vida cotidiana, banal, automática ganase otro tono por medio de reconocimiento de sus sonidos, olores, luces, otro tiempo (el tiempo del desplazamiento lento, atento al momento presente). La ciudad ha sido como que redescubierta a partir de otros puntos de vista y desde distintas sensibilidades.

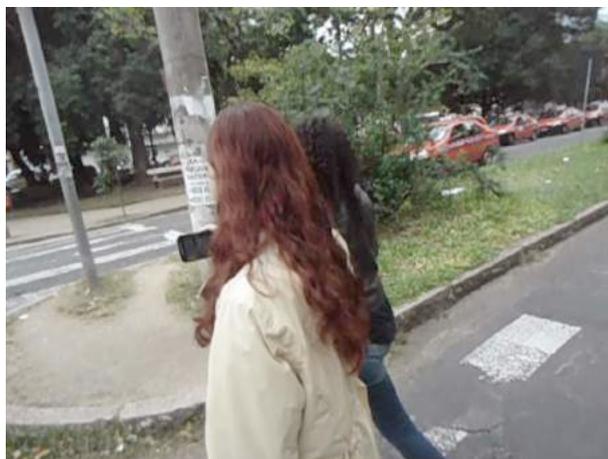


Ilustración 2. Taller de video impartido por Viviane Gueller en Porto Alegre, Brasil.

En el caso de Tijuana, el taller se impartió en el Centro de Rehabilitación Casa Corazón. Este espacio alberga entre 15 y/ o 20 mujeres que permanecen alrededor de 6 meses, tiempo que dura la estancia. La labor social en este centro, como en la mayoría se enfoca en la reinserción social y el bienestar de las mujeres que deciden cambiar su entorno.

Para ello, se invitó a la sociedad a participar de forma activa con la donación ya sea monetaria o en especie para que este propósito del programa se cumpla. A partir de establecer el contacto con Alejandra Aduna⁹, artista visual voluntaria que imparte talleres de pintura se estableció el contacto para impartir el taller en este espacio.

El taller planteó como objetivo identificar la comunicación y el video a manera de herramienta para expresar lo que en su actualidad de estas mujeres acontece. En este sentido, lo cotidiano ahora se volvió el concepto a desarrollar. En un inicio se trabajó con 15 mujeres y después se fueron sumando a cada sesión algunas más. Pero al mismo tiempo otras terminaban su tratamiento lo cual implicaba trabajar por sesión para tener un producto tangible que les funcionará tanto a las participantes como al desarrollo del taller.

Las sesiones se orientaron por medio de conceptos básicos de comunicación, lenguaje cinematográfico y videográfico para desarrollar una narrativa de los momentos específicos que vivían en el centro. El eje era el trabajo en equipo, para desarrollar sus historias y representar lo que en ese momento sentían. Temas como la comunicación, el espacio, el retrato y autorretrato y la cotidianidad se construyeron en colectivo.



Ilustración 3. Facilitadora María Luisa Chávez, apoyando al equipo para el desarrollo del storyboard para la grabación en la sesión, Tijuana, B.C.

Durante el taller se tomó como base, un día de actividades que realizan en el espacio. Así como los diversos roles que desempeñan por semana. Frente a esto, si les tocaba estar en apoyando en la cocina. La grabación se realizaba en esa área u otro rol estaba en relación a la limpieza, se buscaron las locaciones de grabación con las que se identificaran. Esto con una previa planeación de los espacios donde grabar, así mismo en el taller tenían tareas asignadas; cómo estar frente a la cámara de video o salir como actriz improvisada generando una acción para la cámara. Se organizaron por equipos, y cada equipo tenía asignada a una facilitadora que apoyaba en sus dudas o necesidades técnicas. Cada equipo mostró su narrativa de acuerdo a los momentos que deseaban capturar con la cámara.

Por otra parte, se trabajó con el concepto de autorepresentación a partir del audiovisual retratos. El propósito era reflexionar sobre cómo se visualizan ellas en general, en ese sentido la forma más directa para autorrepresentarse era salir a cámara sin inhibiciones o la otra postura era tomando una cierta distancia apareciendo poéticamente. Desde la utilización de carteles con texto, objetos, así como elementos que se encontraban alrededor de ellas. Preferían dar prioridad a su cabello, a los lunares o las manos, rasgos físicos que no están propiamente vinculados al rostro. Dando la oportunidad de proyectarse de otra forma acentuando más los aspectos con los que se sentían cómodas. Después de esta experiencia muchas se dieron cuenta que se les facilitaba salir enfrente de la cámara.

⁹ Alejandra Aduna Reyes-Pérez es maestra en Artes y artista plástica, es fundadora del taller de arte "La llave" desde el año 2000 donde se ha desarrollado como profesora de artes plásticas para niños y adultos desde entonces. Su obra se ha distinguido por un interés particular por la mujer y su entorno, en disciplinas que incluyen pintura, creación sonora y video.



Ilustración 4. Facilitadora María José Crespo, apoyando al equipo para el desarrollo de las escenas de la sesión 3 en Tijuana, B.C.

El tomar la cámara y poder manipularla para ellas, dirigir a sus compañeras y lograr una historia fue algo nuevo pero a la vez importante en su autoestima. Puesto que expresaron lo que sus emociones estaban sintiendo en ese momento. Decirlo para que otro más lo escuche y decida no repetirlo o apoyar en algún sentido.

Por lo tanto, una parte del resultado en el taller logra expresar frente a sus familiares; el contar como se sienten estando en el sitio recuperándose en apoyo con las otras mujeres que comparten su misma condición. Puesto que, al divertirse grabando también se concentraban en narrar mostrar un momento doloroso en transición.

¿Cómo establecer contacto entre las dos realidades? Las muestras de video y el sitio web.

Cómo mostrar y poner en contacto las dos realidades enfocadas por el proyecto ha sido una de las metas enfrentadas por Porto Alegre-Tijuana. Así, fueron realizadas dos exhibiciones en las dos ciudades con los videos producidos¹⁰. Los trabajos realizados han sido mostrados especialmente a familiares y amigos de las protagonistas. Se pudo conocer un poco de la realidad de los dos contextos, siendo establecida una vía de comunicación entre los dos grupos focales.

En consecuencia, al verse en la grabación tomo momentos de relajación y reflexión sobre su estancia para evidenciar que existen otras maneras de expresar su situación. Y al ver a las mujeres de Porto Alegre (Brasil), saber que no están solas y pueden unirse con otras mujeres.



Ilustración 5 y 6. Presentación ante los familiares en el Centro de Rehabilitación Casa Corazón.

¹⁰ En Porto Alegre, la exhibición ocurrió en el Centro Municipal Lupicínio Rodrigues y en Tijuana, en la Casa Corazón.

También ha sido producido un sitio web (portugués-español) para divulgar y compartir todos los trabajos generados, ampliando el intercambio de prácticas artísticas urbanas con otros países de lengua portuguesa y española.

El sitio web, también sirvió para divulgación da obra generada y tiene la función de preservar la memoria de los eventos realizados por el proyecto.¹¹

Conclusiones:

El audiovisual ha dado la oportunidad para la emergencia de narrativas como forma de evidenciar la historia y la vida de mujeres que ha menudo no tienen sus actividades cotidianas valoradas. A lo largo de los talleres hemos notado que hubo un compartir de experiencias y que el recurso audiovisual ha potenciado la mirada sobre la propia vida diaria de la ciudad, sea en un ambiente cerrado como es una casa de rehabilitación sea en la libertad de la calle.



Ilustración 7. Los carteles de difusión de las muestras de video en ambos contextos (Tijuana-Porto Alegre)

La experiencia de protagonizar la propia historia ha tenido grande valor reflexivo y apuntó a las posibilidades inesperadas que pueden ser encontradas en cotidianidades que a menudo parecen no tener cualquier interés. Cotidianidades que podrían ser llamadas “de paso”, como por ejemplo a la de casa de rehabilitación o calles ya tan conocidas. Realizar algo creativo a partir de situaciones precarias, difíciles y dolorosas puede traer ánimo por medio de actividades que más que buscar un fin, buscan un estar juntos, un compartir miradas, sentimientos y modos de ser y estar en el mundo.

El proyecto también contrapuso dos realidades bastante distintas: la de las calles de una ciudad a la de un ambiente cerrado, de privación temporal de la libertad. Dos locales opuestos, pero con posibilidades de encuentros que muestran cómo es la ciudad del “otro”, a partir de su ritmo, de sus experiencias personales. Se descubre así que una ciudad es hecha de muchas otras, tan infinitas y diversas cuanto sus habitantes.

¹¹ El sitio es: <http://portotijuana.wixsite.com>

FUENTES REFERENCIALES.

Centro, J. G. *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada, España: Grafica Alhambra. 2009.

Favre R. Imagem-tempo e imagem-movimento [Internet]. São Paulo: Laboratório do processo formativo [accessed 2 Abr 2016].
<http://laboratoriodoprocessoformativo.com/2016/04/imagem-tempo-e-imagem-movimento/#.Vv64yK9WXNs.facebook>

Huerta, J.M., Vincari, Z. C. "Porto Alegre-Tijuana: mujeres mirando su vida cotidiana y más allá"
www.ufrgs.br/secom/ciencia/tag/mulheres-em-vulnerabilidade-social/ (accessed 21 de noviembre de 2016).

Lind, M. *Why media art? Ten fundamental questions of curating*. Nueva York, E.E.U.U. 1998.

Rodríguez M. L. *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen en movimiento*. Universitat Jaume I. 2011.

Huerta, Ricard.

Profesor Titular de la Universitat de València, Grupo CREARI de Investigación en Pedagogías Culturales (GIUV2013-103), Institut de Creativitat i Innovacions Educatives, Departament de Didàctica de l'Expressió Musical, Plàstica i Corporal. Facultat de Magisteri.

El proyecto artístico Mujeres Maestras en Perú, Colombia y Ecuador.

Women Teacher Art Project in Peru, Colombia and Ecuador.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Artes visuales, Educación, Educación artística, Museos, Identidades.

KEY WORDS:

Visual Arts, Education, Art Education, Museums, Identities.

RESUMEN.

El proyecto "Mujeres Maestras" es un homenaje a las docentes que acerca la educación en artes a la investigación artística. Esta indagación se propone a partir de la creación artística, implicando a profesorado y alumnado de centros educativos, al tiempo que se gestiona y plantea la ubicación de las muestras en museos y salas de arte de todo el mundo. En 2017 la muestra visita Medellín (Colombia) y Lima (Perú). Para 2018 está previsto exponerla en Cuenca (Ecuador). Cada exposición de Mujeres Maestras la componen 21 obras que son realizadas en exclusiva para el país y museo o centro de arte en el que se organiza la muestra. El grafismo y la poética de los gestos acompañan al homenaje que el autor rinde a estas mujeres que representan a un colectivo tan importante y al que se siente fuertemente vinculado, debido a su trayectoria durante más de tres décadas como profesor de Educación Artística. Además del trabajo del artista también se expone un mural con dibujos del alumnado de los colegios que colaboran. Las aportaciones de estos niños y niñas se completa con la mirada de las propias maestras a través de un audiovisual en el que oímos sus reflexiones personales, sus ideas acerca del trabajo, la realidad educativa en la que viven, y las situaciones a las que deben hacer frente cada día, lo cual visibiliza la realidad de este colectivo tan poco valorado. La investigación se posiciona a nivel internacional imbricando perspectivas de ámbitos geográficos diferentes. El proyecto acerca al terreno artístico una realidad social, cultural y especialmente educativa: Entre los profesionales de la docencia la mayoría son mujeres. Estamos tratando una cuestión de identidad. La iniciativa también está animando a las maestras a generar nuevos parámetros y usos de la educación artística en la escuela.

ABSTRACT

Mujeres Maestras (Women Teacher Project) is a tribute to the teachers who bring Art Education to the Arts-Based Research. We propose this inquiry from the art creation, involving teachers and students of educational centers. Through this *work in progress* we manage the future location of exhibitions in museums and art centers around the world. This year the exhibition visits Medellín (Colombia) and Lima (Peru). The next year planned to exhibit in Cuenca (Ecuador). Each exhibition of Mujeres Maestras consists of 21 works made exclusively for the museum or art center in which the show is organized. The graphics and the poetics of the gestures are part of the homage that the author gives to these women who represent a very important collective. The author feels strongly linked due to his trajectory during more than three decades as professor of Art Education. In addition to the artist's work is also exhibited drawings of the students of the

schools. The contributions of these children completed with the eyes of the teachers themselves through a video in which we hear their personal reflections, their ideas about the work, the educational reality in which they live, and the situations they are every day. The reality of this teachers' group is so little valued. The research positioned at an international level with perspectives from different geographical areas. The Project incorporates a social, cultural and especially educational reality into the artistic field: Among the teaching professionals, the majority are women. We are dealing with a question of identity. The initiative is also encouraging teachers to generate new parameters and uses of art education in Primary School.

CONTENIDO.

Introducción.

Acercar las innovaciones artísticas al terreno de la Educación Primaria sigue resultando complicado, teniendo en cuenta que en este entorno de educación formal existen numerosos elementos que continúan vinculando la práctica de las artes al concepto tradicional del artista genio o a la manipulación de materiales en base a talleres participativos. No es nuestra intención eliminar este tipo de prácticas, que deberían evolucionar hacia posicionamientos mucho más porosos y plurales. Sin embargo, está en nuestro ánimo la idea de incorporar nuevas prácticas e introducir visiones artísticas innovadoras en las que se puedan sentir partícipes tanto el alumnado como el profesorado de Educación Primaria. Una de estas propuestas es el Proyecto Mujeres Maestras.

El proyecto se inició en 2005 al concretar la reflexión sobre la importancia que adquieren en nuestras vidas las mujeres de las que aprendemos, especialmente cuando se trata de maestras de Educación Primaria. Debido a mi profesión como docente e investigador universitario centrado en la Educación Artística, y teniendo en cuenta que la mayoría de mi alumnado son mujeres, consideré sumamente interesante investigar sobre la identidad de dicho colectivo. Así nació el proyecto, indagando sobre qué y quiénes son las mujeres docentes (especialmente las que trabajan en los colegios de primaria). La investigación combina formatos diferentes. Por un lado están las exposiciones en centros de arte, y por otro las publicaciones sobre la temática, tanto en formato libro (Huerta 2012) como mediante artículos en revistas (Huerta 2010, Huerta 2016), e incluso participando en congresos y reuniones científicas.

Hemos aplicado a nuestras investigaciones un modelo de metodología mixta que introduce aspectos combinados que provienen de paradigmas relacionados con la Educación Artística, con elementos que son propios de esta disciplina, como la Cultura Visual y las Historias de Vida (Rivas, Hernández, Sancho y Núñez, 2012). En cada una de las fases de la investigación queda más acentuada una de dichas metodologías. De este modo, cuando preparamos las entrevistas con las maestras resulta muy adecuado elaborar un procedimiento centrado en las Narrativas Personales. Pedimos a las maestras que nos relaten sus experiencias, cómo afrontan su trabajo cotidiano, qué aspectos positivos y negativos destacarían de la experiencia como docentes. Incluso les pedimos que nos hablen de su relación con las artes, de qué modo incorporan la actividad artística en sus tareas educativas, y cómo ha sido su formación en materia de artes. Las entrevistas planteadas como narrativas personales dentro del esquema de las Historias de Vida permiten acercarnos de manera personal a la realidad de las personas con quienes llegamos a establecer contacto directo. Al conocer personalmente a estas docentes nos adentramos en sus biografías, lo cual nos permitirá posteriormente interpretarlas desde la perspectiva de las artes, en tanto que representación gráfica y artefacto visual. Otro aspecto relevante de la investigación lo constituye la recogida de dibujos infantiles en los cuales el alumnado de primaria ha interpretado a sus respectivas maestras. Mediante estos trabajos, y a través de los mecanismos de análisis que proporciona la Cultura Visual, nos adentramos en los significados que ofrecen los trabajos infantiles, lo cual permite realizar un estudio cualitativo de los dibujos recogidos.

Las exposiciones del proyecto Mujeres Maestras.

En cada exposición del Proyecto Mujeres Maestras se pretende generar un acercamiento al mundo de las docentes, a sus identidades, a sus inquietudes, desde diferentes puntos de vista. Se trata de agrupar y combinar diferentes miradas: la mirada del artista, la mirada del alumnado, y la opinión de las propias maestras. En este último apartado, las docentes explican su propia visión del mundo, la forma en que se involucran, explicando mediante entrevistas grabadas en video sus motivos y las razones que les impulsan a llevar a cabo su propia tarea docente. La exposición está formada por tres espacios que se combinan e implementan. Se trata de tres miradas a la mujer maestra, a las mujeres maestras. Se intercalan tres perspectivas diferentes: la del artista, la del alumnado, y la de las propias protagonistas, las maestras. Distribuimos dichas perspectivas en lo que serían tres espacios interconectados, que se combinan en cada nueva exposición, adaptando aspectos en función del lugar en el que se realizará la muestra. Resultará fundamental la participación de los colegios que colaboran con la sala de exposiciones o el museo en el que se llevará a cabo la muestra. Nos detenemos seguidamente en cada uno de los tres espacios.

El Espacio 1 representa la mirada del artista. Cómo observa y de qué modo interpreta el artista a las mujeres de quienes ha aprendido y continúa aprendiendo. Se trata de un homenaje que se plasma en dibujos, fotografías y pinturas. La mirada del artista que reflexiona sobre las mujeres maestras aportando una perspectiva desde la creación plástica, desde las artes visuales. Dibujos sobre papel o pinturas sobre lienzo, obras dedicadas a mujeres que nos han aportado sus ideas a través de las tareas docentes. Se realiza una serie de 21 piezas. Cada una de estas obras representa a una de las maestras entrevistadas. Se han realizado varias series, cada una pensada para un país, pero también elaborando un discurso curatorial ya que se piensa el formato y las características de las obras en función del espacio expositivo. Las sucesivas series toman como título el entorno geográfico al cual representan: Mujeres Maestras de Chile, Mujeres Maestras de Uruguay, Mujeres Maestras de Cuba, Mujeres Maestras del Perú, Mujeres Maestras de Colombia, Mujeres Maestras de Ecuador.

El espacio 2 representa la mirada del alumnado. ¿De qué modo ven y cómo interpretan los niños y las niñas de primaria a sus maestras? El espacio es una instalación basada en los dibujos de los niños y las niñas de los centros educativos próximos al lugar donde se realiza la exposición, jóvenes que dibujan y pintan a sus maestras. En este espacio la exposición cambia radicalmente, en función del lugar donde está previsto realizar la muestra, ya que los trabajos del alumnado provienen de los de los colegios vecinos o no muy alejados del lugar donde se montará la muestra. De esta manera la exposición Mujeres Maestras participa tanto del trabajo individual del artista como de las aportaciones de los escolares que han interpretado, también, a sus maestras. Se trata de una experiencia novedosa, ya que las maestras nos comentan que ellas nunca se habían sentido “modelos”, es decir, que nunca habían posado ante su alumnado. Este tipo de iniciativas que promovemos también están animando a las maestras a generar nuevos parámetros y usos de la educación artística en la escuela. Los familiares del alumnado participante acuden a la muestra con el interés añadido que se ha generado por la participación activa en la exposición de sus hijos, nietos o sobrinos. Esta novedad permite acercar al espacio expositivo a un tipo de público que habitualmente no frecuenta las galerías de arte o los museos.

El espacio 3 está dedicado a la mirada de las propias maestras. ¿Cómo se ven? ¿Cómo les gustaría ser vistas? Se trata de dar un paso más para intentar conocer cómo se ven y cómo se interpretan las propias maestras, definiéndose a sí mismas. Esta tercera aportación relata en imágenes de qué modo se ven como maestras, como personas y como ciudadanas. En cada país entrevistamos a veintiuna mujeres maestras. Se graban en vídeo las entrevistas y posteriormente se edita un documental audiovisual con sus aportaciones. Estas maestras ofrecen una mirada que han proyectado sobre ellas mismas. De las entrevistadas, cada grupo de mujeres representa a un país. Se ha elaborado un discurso que intenta encajar en imágenes y sonidos la mirada que proyecta el individuo sobre sí mismo, pero también la idea de pertenencia a un cuerpo más amplio, en este caso al colectivo de las educadoras (al colectivo docente, muy feminizado en espacios como la educación infantil o la educación primaria). Se trata de estimular los rasgos identitarios vistos desde el propio colectivo. La instalación de este tercer espacio necesita una pantalla de proyección en la que va pasando el metraje del vídeo. En la pantalla aparecen las intervenciones de las maestras a quienes hemos entrevistado, asumiendo su papel en las tareas culturales, tanto a nivel profesional como personal. Hablan sobre ellas, y sobre la formación de su alumnado, testimoniando el entorno social en el que se desenvuelve su vida. El video actúa como un verdadero espacio geográfico, también frontera de unión y de vinculaciones con la cantidad de aspectos que unen las identidades de los colectivos (la lengua, los valores, los intereses profesionales).

Objetivos, intenciones y trayectoria del proyecto Mujeres Maestras.

Mujeres Maestras es una muestra representativa del proyecto homónimo, que se elabora de manera específica para cada espacio en el cual es expuesta. Mujeres Maestras se ha podido ver en Valencia, en Alicante (Universitat d'Alacant), en Tarragona (Universitat Rovira i Virgili), en Bruselas (Sala Espace Atrium del Parlamento Europeo), en Santiago de Chile (Museo Artequín), en Montevideo (Espacio Cultural Al Pie de la Muralla) y en otros lugares, durante los últimos años. En cada uno de estos espacios se contó con los dibujos del alumnado de centros próximos al lugar donde se montaba la exposición. Con ello se consigue:

- Integrar en los colegios de la zona en un montaje expositivo
- Favorecer una mejor conexión entre la sala de exposiciones y los centros educativos
- Valorar el trabajo de aquellas maestras que trabajan cerca de un determinado espacio cultural
- Ofrecer a las maestras una actividad que tendrá repercusiones en el exterior de las aulas y el centro educativo
- Acercar a niños y niñas al arte, mostrando sus producciones
- Atraer a públicos diversos y diferentes, en su mayoría nuevos, hacia una sala de exposiciones: padres, abuelos, amigos y familiares del alumnado, quienes se acercan para ver los dibujos de sus conocidos.

Pensamos que con estas iniciativas conseguimos involucrar de manera participativa tanto a las educadoras como al alumnado, y también a sus correspondientes familias, en una actividad de cariz cultural y artístico.



Ilustraciones 1, 2 y 3. A la izquierda la pintura “A” de la Serie Alfabeto de las Maestras de Europa, a la derecha la pintura “P” de la misma serie. En el centro una imagen de la presentación de la exposición “Mujeres Maestras de Europa” en la Sala Espace Atrium del Parlamento Europeo en Bruselas.

El uso de historias de vida dentro de la investigación y la formación es parte de un movimiento más general que se inició en la década de 1980 en el que se daba cita la crítica al positivismo y el desarrollo de la investigación cualitativa, tanto en sus aspectos descriptivos y comprensivos como en las cuestiones de investigación, acción y formación. A partir de entonces el docente es considerado como una parte esencial para analizar y evaluar la calidad de la práctica profesional educativa. El mensaje esencial del viraje metodológico de los años 1980 consistía en el reconocimiento de la dignidad epistemológica y social de las relaciones humanas concretas para la construcción del mundo. Dicha construcción mundo requiere un *self* activo, creativo y capaz de construir nuevos mundos en colaboración. Las teorías de la construcción social de la realidad se instalan ahora en el lugar que antes había ocupado el funcionalismo. El *self* tiene un origen social y se define como un conjunto de relaciones: el otro no es un obstáculo para el proyecto de sí, sino una de sus condiciones. Más que la propia identidad, interesa el proceso de su formación y construcción en relación con el otro y basado en el reconocimiento mutuo. El conocimiento es siempre conocimiento de uno mismo e inseparable de la construcción de una relación; se reconoce en la implicación en una relación que se lleva a cabo desde la acción en el tiempo. Por ello, la comprensión de una persona o una comunidad solo es posible cuando es contada, relatada. En el campo de la educación y de la formación de formadores, las historias de vida escenifican un papel de resistencia y de alternativa, con la intención de evitar el uso instrumental de la relación entre formación y trabajo. En el mundo de la escuela y del profesorado el uso de las historias de vida se asocia al reconocimiento de la importancia de la formación de la persona y de la experiencia individual y colectiva de todos los días para la construcción del conocimiento profesional pertinente. Siguiendo esta línea argumental impulsada por Fernando Hernández (Hernández, Sancho y Rivas, 2011), quisiera recalcar que al acercarme a las vidas de las maestras he podido comprobar cómo el sufrimiento y los conflictos (internos y externos) del profesorado emergen de una vulnerabilidad psicológica y social que los profesores desconocían como grupo y como individuos.

Con este trabajo no solamente se establece un criterio de acercamiento hacia el colectivo del profesorado, sino que también se intenta mejorar la práctica docente de un profesor de educación artística, al tiempo que explora las opiniones de mujeres maestras de varios países de Iberoamérica, en este caso Colombia, Ecuador y Perú. Esta investigación artística procura abrir nuevos planteamientos de implicación profesional y personal, al tiempo que se reivindica el papel social de las educadoras. Para realizar la investigación se tienen en cuenta los resultados obtenidos a partir de las entrevistas personales, siempre realizadas por el propio investigador. En base a las narrativas personales se desea conocer mejor la realidad de estas personas, pero también contrastar las diferentes realidades nacionales en todo aquello referido al papel de las docentes en cada entramado social. Gracias a esta iniciativa, quien investiga (también docente en ejercicio) consigue adentrarse en su propio papel como educador mediante un mayor conocimiento de las docentes (la gran mayoría son mujeres). Se trata así mismo de situar a cada maestra en el papel de “modelo” a tener en cuenta. La propuesta acerca la realidad de la escuela a las salas de exposición de diferentes museos que han participado en esta propuesta artística y educativa.

Al acercarme a las vidas de estas maestras no puedo evitar revisar mi propia experiencia vivida, recuperando tres décadas como profesor universitario de educación artística, y en este caso formador de futuras maestras durante todo ese tiempo. Si bien me formé como grabador en los estudios de Bellas Artes y como intérprete en el Conservatorio Superior de Música, amplié mis estudios con la carrera universitaria de Comunicación Audiovisual, lo cual revirtió directamente en mi percepción de la docencia, algo que siempre ejercí. Creo que de la formación musical resta una gran atracción por la idea de los ritmos, algo que me lleva a marcar las pautas de mis clases o de las redacciones de los textos que escribo. Da mi formación como grabador conservo un gran apego a la idea de las series, y puede que sea por ello que siempre utilizo 21 elementos en mis trabajos artísticos y de proyección educativa. Defendí mi tesis doctoral en el año 1992 investigando sobre la creatividad de los artistas que supieron diseñar letras y anuncios para revistas durante la década de 1950, en pleno periodo de autarquía franquista, uno de los momentos más oscuros de la dictadura española. Yo también me muevo actualmente en territorios resbaladizos, ya que la relación entre alumnado y profesorado ha cambiado, y mucho, en los últimos años, pero me apasionan los retos, y en ello estoy, intentando redescubrirme en cada nueva acción pedagógica que llevo a cabo. Siempre me interesaron las coyunturas sociales, y mi deriva de análisis tiene bastante de antropológica, incidiendo en

perspectivas sociológicas, y contando siempre con el apoyo de los estudios semióticos. Ya en mi tesis doctoral utilicé las entrevistas como eje de recogida de datos, en un sentido casi etnográfico. De aquellas entrevistas pude extraer mucha información válida para mi tesis y, además, pude montar un medimetraje audiovisual que tuvo repercusión por su esquema innovador. Ahora que reviso aquellas tentativas me doy cuenta del aporte que significaron, y que demostrando una clara vocación por acercarme a lo que actualmente definimos como historias de vida. Ya en mis primeros trabajos de investigación se defendía este tipo de estrategias. Es fundamental contar con la voz de las personas implicadas cuando se revisa un tema en concreto o un periodo histórico. Esa transmisión de informaciones y sentimientos es posible cuando las entrevistas son registradas en directo por parte del propio entrevistador. Yo siempre las he grabado en video, lo cual me permite revisarlas comprobando, además de las palabras, los gestos y las modulaciones del lenguaje de las personas entrevistadas. También en el proyecto Mujeres Maestras las entrevistas se registran en video. Cuando investigo cuestiones como la construcción colaborativa del conocimiento, la práctica docente o a la creación artística, mi interés me lleva a acercarme a las personas, a entrevistarlas y conocerlas. Puede que estas directrices estén vinculadas al hecho de que nuestro trabajo docente siempre estuvo directamente vinculado al trato personal con el alumnado y el profesorado. Combinamos aspectos relacionados con la comunicación y con la educación. La retórica es uno de nuestros campos de batalla.



Ilustraciones 4, 5 y 6. A la izquierda aspecto de la exposición Mujeres Maestras de Chile donde se combinan los trabajos del artista con dibujos infantiles. A la derecha mural con dibujos del alumnado dedicados a sus maestras. En el centro el impresionante edificio del Museo Artequín, situado en la Quinta Normal de Santiago de Chile, que fue Pabellón Nacional en la Exposición Universal de París de 1889.

Desarrollo de la propuesta actual en tres países de Iberoamérica.

En estos momentos se están preparando las exposiciones de Mujeres Maestras para presentarlas en Lima, Medellín y Cuenca. Cada una de las propuestas está en una fase diferente, por eso me animo a presentarlas como tres procesos creativos que van progresando al unísono, pero con ritmos diversos. Mi conocimiento sobre las realidades de los tres países en los que se va a exponer el proyecto dentro de pocos meses parte de visiones muy diferentes. En el caso de Colombia, la relación con el mundo universitario de este país viene de lejos, ya que fui el promotor del primer convenio de colaboración entre la Universitat de València y la Universidad Nacional de Colombia, lo cual ocurría en 1993. Desde entonces se han sucedido las visitas a este país exuberante, habitualmente dirigidas a observar e investigar la situación de los museos en su proyección educativa. Esto ha permitido que conociese a muchas personas que se dedican a la educación, tanto en entornos formales como informales (Huerta y Alonso-Sanz, 2017). Fue en 2010 cuando inicié los preparativos de la muestra dedicada a este país lleno de contrastes y efervescencias, un territorio que comunica dos océanos y donde las montañas conservan todavía el último glaciar de los Andes. En este territorio tan impregnado de religiosidad y de naturaleza pletórica, las opiniones de las maestras, recogidas en tres períodos distintos, me llevaron a zonas de guerrilla como Rio Sucio, a lugares marginales de Bogotá, a la zona cafetera de Manizales, y por supuesto a una de las ciudades más fascinantes del país: Medellín. Comprobé que incluso en los colegios públicos son habituales las figuras religiosas, decorando pasillos o zonas de reunión.



Ilustraciones 7, 8 y 9. Tres ejemplos de la serie Mujeres Maestras de Colombia. Cada maestra viene representada por una orquídea, la flor nacional del país.

Desde el primer momento quise incorporar a la serie Mujeres Maestras de Colombia una relación evidente con la naturaleza, un vínculo que se mantiene muy vivo en este país repleto de selva y vegetación. La orquídea se revela como todo un símbolo patrio, y es un buen ejemplo de la diversidad, un hecho palpable en esta geografía de la abundancia. Existen miles de orquídeas diferentes. Otro aspecto que siempre me interesó del vocabulario colombiano fueron los gentilicios, y en este caso la sonoridad de los nombres. Es muy habitual que las mujeres tengan dos nombres. Esta circunstancia, unida al hecho de que la creación de nombres resulta allí mucho más libre y rica que, por ejemplo, en nuestro entorno, hace que el juego sonoro de las combinaciones nos ofrezca ejemplos como Jannys Tatiana, Diana Marcela, Blanca Inés, Ángela Patricia, Beatriz Elena, Claudia Patricia, Cruz Elena, Hilda Clemencia, Marta Rocío, Sandra Milena o Silvana Andrea. Ante este panorama sonoro, modulado y generoso, lo que llama la atención es descubrir nombres tan sencillos como Viviana, Maryory, María, o el tremendamente evocador y poderoso Ensueño. La fértil cosecha de nombres con desbordante sonoridad y el empleo de un símbolo tan arraigado en el imaginario del país como es la orquídea, marcan el registro de esta serie, que está interpretada con colores muy vivos, y de forma muy esencial, solamente un elemento central (ña orquídea) acompañado de un texto en el que leemos el nombre de la maestra a quien representa la obra.



Ilustraciones 10, 11 y 12. Otros tres ejemplos de la serie Mujeres Maestras de Colombia. Ademñas del símbolo de la orquídea, el nombre de la maestra se escribe con una caligrafía diseñada para la serie.

Las entrevistas realizadas a maestras colombianas nos muestran un colectivo implicado y responsable, en el que detectamos una cierta polarización de las actitudes. Frente a las ideas reformadoras de las maestras que proceden de ámbitos laicos, tenemos los testimonios de las que están vinculadas a centros religiosos, por lo que se sienten más cercanas al adoctrinamiento católico. En este sentido, es la voz de las educadoras la que nos acerca al planteamiento más general. En Colombia se vive desde hace décadas una auténtica fiebre de la educación para la paz, tras décadas de conflicto armado y conflicto social. Las maestras han sido un elemento clave en esta reivindicación de la ciudadanía con posturas conciliadoras que en demasiadas ocasiones son silenciadas. El colectivo de docentes ha sido el más agredido durante la contienda, contándose por miles los docentes asesinados. Son los atropellos y las injusticias de un sistema perverso que canaliza hacia los docentes buena parte de su agresividad y violencia. No puedo dejar de emocionarme al escuchar las voces de las Mujeres Maestras que han sufrido el conflicto en su propia piel. Nos dice Beatriz: “En realidad para mí esto ha sido una experiencia de vida. Soy maestra y más me gusta llamarlo acompañante. Somos acompañantes en el proceso de formación de personas. Soy feliz y me siento realizada como ser humano. Es cierto que ayudar al otro me hace crecer a mí. He crecido como persona gracias a las personas que me han rodeado como estudiantes, ellos me han dado la energía para querer lo que hago de manera pasional”. El término pasión es habitual en la conversación con las maestras que proceden de ámbitos geográficos próximos al Caribe. Liliana reconoce en su forma de expresarse una gran carga de ilusión: “El ambiente del colegio y los padres contribuyen mucho a que se sientan más tranquilos y a mejorar sus posibilidades. Mi labor es de amor a ellos. Mi vocación es de servicio, buscando en la sociedad a personas que desde que son pequeños, desde niños, van a mejorar el mundo. Trabaja en la Unidad Pedagógica, colegio que ha implantado un sistema singular en el panorama bogotano, ya que no son habituales aquí los centros de tendencia innovadora, sino los que tienen una implicación directa con órdenes religiosas.

El trabajo realizado en Colombia para el proyecto Mujeres Maestras ya está preparado para presentarse en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, en Medellín. Los responsables del museo, tanto desde la dirección como desde la Unidad de Desarrollo Pedagógico, llevan meses preparando esta muestra que, además, reivindica la educación en museos y el contacto con nuevos públicos que nos son habituales en el ámbito universitario (maestras y familiares de los niños que participan con sus dibujos). La inauguración es el día 24 de abril de 2017, y participan como entidades colaboradoras la Facultad de Educación y la Facultad de Bellas Artes de la propia universidad, además de haber implicado a quince colegios de los distritos próximos al campus universitario.

Mientras tanto, el proceso de preparación de la muestra Mujeres Maestras del Perú, prevista para inaugurarse el 15 de septiembre de 2017, está en un momento de máximo esfuerzo, ya que tras haber realizado las entrevistas (entre 2015 y 2016), estamos ahora en el proceso de montaje y edición del audiovisual. Participan mujeres de todas las edades y estratos sociales. Vamos a dedicar nuestros esfuerzos, y en este caso como homenaje emotivo, a una de las mujeres que entrevistamos y que pocos meses después falleció a causa de un cáncer muy agresivo que nos dejó sin la maestra Rita Carrillo Montenegro. Rita es un ejemplo de mujer implicada,

valiente, muy rebelde y profundamente comprometida con su ideología, feminista y transgresora. Hemos podido entrevistar también a Madezha Cepeda, una docente invidente que lleva años trabajando por aumentar las posibilidades de los niños y las niñas con diversidad funcional. Junto a ellas, disponemos de los testimonios de Rosana Elizabeth Falcón Mendoza, Rosa Ledesma, Luzmila Mendivil Trelles, Vannia Stefany Mestranza Calderón (estudiante), Cecilia Milagros Limache Muñante, Nadia Romaní, Juanita Shedan Manga, Elsa Tueros Way, Elena Valdiviezo Gainza, María Felipa Valdivia, Mirna Palacios Llanos, Zoila Verónica Tuñoque, Sheila Vanessa Chuquiyaure, Cleyla Reimundo Ramos, Yessie Maribel Fabián Picón, Maribel Cormack Lynch, Cecilia Noriega Ludwick o Jesica Kohatsu. Procedentes de colegios y centros educativos muy diferentes, nos ofrecen una muestra variada y rica de la enorme diversidad que presenta un país tan complejo y seductor como el Perú.



Ilustraciones 13, 14 y 15. Preparativos de las entrevistas para la serie Mujeres Maestras del Perú. Las maestras entrevistadas en este caso pertenecen al colegio de Jicamarca, localidad cercana a Lima, con asentamientos humanos en unas condiciones de verdadera dificultad.

En los trabajos gráficos con los que se representará a las docentes peruanas se están incluyendo elementos que tienen que ver con la cocina y con los tejidos, dos características que visibilizan con determinación el saber milenario de este país, riquísimo por sus culturas precolombinas, y muy variado por su estratégica situación geográfica. También se incorpora un alfabeto diseñado para la ocasión, con el que se dibujarán los nombres de las protagonistas, en un ejercicio caligráfico que supone un retrato de cada una de ellas. Lima es una ciudad muy gris la mayor parte del año. Sin embargo, a diferencia de los que ocurrió en la serie dedicada a las mujeres del Uruguay, donde el gris imperaba, aquí serán los colores vivos la paleta con la que se compondrán las 21 piezas del conjunto.

En lo referido a la futura serie Mujeres Maestras de Ecuador, cabe decir que está en la fase más expectante: el inicio del inicio. Siento fascinación por este país, y durante el mes de agosto de 2017 se realizarán las entrevistas a las maestras ecuatorianas que nos acompañarán en este nuevo reto. La ciudad de Cuenca posee un indudable atractivo patrimonial, del mismo modo que Quito llama la atención por su halo misterioso repleto de reminiscencias precolombinas. Allí se están incubando los preparativos, estableciendo contactos con centros educativos y maestras de todos los estratos sociales y de todas las edades y condiciones. Se trata de volver a encender el deseo por conocer y representar, por vivir y comprender, por acercarse a los universos sugeridos por los relatos de las mujeres maestras. Aquí empieza todo.

Conclusiones.

La metodología cualitativa de los estudios de caso junto con la investigación basada en las artes y la cultura visual nos sirven para acercarnos a las identidades docentes del panorama iberoamericano. El proyecto Mujeres Maestras ha recorrido algunos países, y en este momento se preparan exposiciones para Medellín, Lima y Cuenca, ciudades de Colombia, Perú y Ecuador en las que se está desarrollando este proyecto de investigación en Educación Artística. La vertiente antropológica que adquiere el proceso nos lleva a descubrir la coyuntura social, económica, laboral y personal de cada una de estas mujeres. Al implicar a los museos y los centros educativos desarrollamos estrategias de acercamiento entre estos entornos aptos para la acción pedagógica. Nuestro homenaje supone un reconocimiento de la labor de este colectivo tan poco visibilizado y que, sin embargo, resulta tan importante en nuestras vidas: el de las mujeres maestras.

FUENTES REFERENCIALES.

HERNÁNDEZ, Fernando, SANCHO, Juana M. y RIVAS, José Ignacio, (coord.). Historias de vida en educación: Biografías en contexto. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011. Depósito Digital UB. <http://hdl.handle.net/2445/15323>

HUERTA, Ricard. Un Proyecto de investigación en educación artística: aspectos identitarios de las maestras chilenas. Pulso Revista de Educación, 2010, 33, 31-59. ISSN 1577-0338

HUERTA, Ricard. Mujeres Maestras. Identidades docentes en Iberoamérica. 1ª edición. Barcelona: Graó, 2012. ISBN 978849980411

Ricard Huerta
El proyecto artístico Mujeres Maestras en Perú, Colombia y Ecuador
III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]
<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5085>

HUERTA, Ricard. Mujeres Maestras de Perú: investigar en educación artística transitando entornos formales e informales. Revista Gearte, Porto Alegre, 2016, 3, 3, 427-443. ISSN 2357-9854

HUERTA, Ricard y ALONSO-SANZ, Amparo. Entornos informales para educar en artes. 1ª edición. Valencia: PUV, 2017. ISBN 9788491340010

RIVAS, José Ignacio, HERNÁNDEZ, Fernando, SANCHO, Juana M. y NÚÑEZ, Claudio (coord.). Historias de vida en educación: Sujeto, Diálogo, Experiencia. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012. Depósito Digital UB. <http://hdl.handle.net/2445/32345>

Juan Tortosa, Mar.

Alumna de doctorado e investigadora FPI en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politècnica de València, en el Departamento de Escultura dentro del grupo de investigación el Laboratorio de Creaciones Intermedia.

Fusión de disciplinas en los nuevos movimientos plásticos contemporáneos: joyería contemporánea y arte objetual como híbrido a través del cuerpo.

Fusion of disciplines in the new contemporary artistic movements: contemporary jewellery and objectual art as a hybrid through the body.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Cuerpo, objeto, extensiones, arte objetual, joyería contemporánea.

KEY WORDS:

Body, object, extensions, object art, contemporary jewellery.

RESUMEN.

“¿Rebecca Horn sabía en 1972 que había hecho Joyería Contemporánea con Fingers Gloves?”

En las últimas décadas una parte de las Artes Aplicadas ha evolucionado desplazándose hacia el plano de las Artes Plásticas a través de nuevos movimientos contemporáneos. Así mismo, las Artes Plásticas se han acercado a reconsiderar la importancia del valor de un uso o aplicación. Como cualquier componente vivo, estas disciplinas evolucionan, se metamorfosean o mutan entre ellas.

En la Joyería Contemporánea, hay un campo que traspasa el plano de las Artes Aplicadas, zambulléndose en la experimentación y proyección de las Artes Plásticas. Joyas/objetos interactúan con el cuerpo desafiando las leyes de la ergonomía y aplicación. Éstas establecen muchos paralelismos con otras dentro del Arte Objetual donde también se trabaja con el cuerpo como campo de investigación y experimentación, a través de la interacción entre individuo y objeto. Estamos ante obras que aparecen en el cuerpo como un conjunto performativo que reflexionan acerca del mismo. Objetos que nacieron de la experimentación tanto a nivel formal como conceptual, desprendiéndose de materiales estandarizados y del lujo para dar paso a algunas preguntas en torno a él.

Los códigos de la Joyería Contemporánea y del Arte Objetual, lo que ha hecho que evolucione de esta manera, cómo se acoge este híbrido, cuál es la línea que separa la obra de Rebecca Horn y Lauren Kalman, Ursula Guttmann, etc. son algunos de los puntos que se abarcan en esta investigación junto con un proyecto plástico, basado en el estudio del cuerpo y sus extensiones, y las diferentes maneras que tenemos de relacionarnos con él y su entorno.

ABSTRACT.

Did Rebecca Horn know in 1972 that she had made Contemporary Jewellery with Fingers Gloves?

In recent decades a part of Applied Arts have evolved to move towards the plane of the Visual Arts through new contemporary movements. Likewise, the Visual Arts have approached to reconsider the importance of the value of use or application. As any living component, these disciplines evolve, metamorphose or mutate among them.

In contemporary jewellery, there is a field that crosses the plane of the Applied Arts, diving into experimentation and Visual Arts' projection. Jewellery/objects interact with the body, defying the laws of ergonomics and application. They established many parallels with others within the Object Art where we can work also with the body as a field of research and experimentation, through the interaction between individual and object. We are in front of works which appear in the body as a performance group that speaks about it. Objects that were born from experimentation and at the same time from a concept, they lose standardized materials and luxury to open a way for some questions about the body.

The Contemporary Jewellery and Object Art codes, which provoke this sort of evolving, how do we see this hybrid, which is the line that divides Rebecca Horn's work with Lauren Kalman's work, Ursula Guttman's work, etc. They are some of the study items that involve this investigation together with a practical project based in the body study and its extensions, and the different ways that we have for interact with it and its environment.

CONTENIDO.



Todo está vivo, evoluciona, se metamorfosea o muta. Las Artes Plásticas no iban a ser menos, al igual que las Artes Aplicadas. Lo hemos podido observar estas últimas décadas a través de la pluralidad de sus obras, la expansión entre campos de ejecución y la variedad de recursos que se están utilizando.

Encontrar la línea que separa unas disciplinas de otras, es cada vez más difícil. Este suceso no es para nada negativo, si partimos de la base del conocimiento. Saber cuál es el campo de trabajo en el que estamos o del que partimos, cuál es la disciplina a la que te acoges y cuáles son sus parámetros, nos da las herramientas para poder realizar un proyecto sólido y que no sea ambiguo de manera inconsciente. El conocimiento brinda la oportunidad de ofrecer más variedad de recursos con rigor, de elegir aquello preestablecido y acotado o un híbrido entre varias disciplinas, de libertad. Esta es la clave para un proyecto más rico en recursos y contenidos.

En esta tesis se habla del híbrido que hay entre la Joyería Contemporánea de carácter más experimental y el Arte Objetual aplicado al cuerpo. Se están estudiando cuáles son las líneas que separan estas disciplinas pertenecientes a diferentes campos de trabajo y cuáles son las que las unen y la retroalimentación que hay entre las dos. Se está realizando un análisis para así entender mejor la evolución que se está experimentando, la cual, al igual que nosotros está viva y cambiante y puede adoptar una posición híbrida, metamorfosear o mutar. Son tiempos donde a pesar del carácter originario, las Artes Plásticas nos ofrecen aplicaciones y las Artes Aplicadas nos ofrecen contemplación.



OBJETO COMO DETONANTE EN LA REFLEXIÓN ARTÍSTICA.



Cuerpo, objeto que nos limita y a la vez medio por el cual expandirnos. Como seres humanos, tenemos la necesidad de ser, vivir, sentir, expresarnos y relacionarnos. Día a día conformamos una manera de ser que nos permite desarrollarnos como personas y descubrir tanto el funcionamiento de la sociedad en la que estamos inmersos, como nuestro propio funcionamiento. El cuerpo como objeto es el medio por el cual descifrar los códigos y a la par conformar los nuestros para así comunicarnos.

A lo largo de nuestra vida y de su proceso de entendimiento, nos encontramos trabas y barreras en la sociedad o en nosotros mismos que nos impiden, a veces, llegar a ciertos estados o situaciones, los cuales por cualquier motivo (personal, reivindicativo, reflexivo, contemplativo, etc.) tenemos la necesidad de experimentar.

Así como el pintor puede pintar con su cuerpo, también lo hace a través de herramientas que extienden su capacidad de depositar la pintura o materia, de una manera específica en el lienzo para poder plasmar su fin estético en la obra. Estamos en constante convivencia con los objetos, comemos con cubiertos,

vemos mejor con gafas y a falta de muela buena es una prótesis. Estos son algunos ejemplos que se podrían citar para describir la relación que tenemos con los objetos, objetos-extensiones, objetos-prótesis, etc.

Vivimos en una sociedad materialista. La gran mayoría de los objetos que tenemos en nuestro entorno son extensiones que se han fabricado para hacernos "más fácil" la existencia. El coche nos permite ir más rápido, el teléfono comunicarnos verbalmente de manera no presencial, etc. Está claro que nuestro cuerpo nos permite hacer prácticamente todo, lo que no podemos es alterar la manera, rapidez, duración, precisión, etc. con la que queremos hacer un determinado tipo de acción.

Como podemos observar hay una íntima relación entre los objetos y nuestro cuerpo, los objetos y nosotros. Por lo tanto no es de extrañar, que artistas se amarren a este tema para desarrollar su obra y veamos representados esos objetos a modo de extensiones, complementos o aportaciones en el cuerpo, para así realizar o experimentar una cierta acción o estado. Rebecca Horn, artista plástica, lo hizo con su obra "Fingers Gloves", ¿cómo llegar a los dos extremos de la pared a la vez? ¿Cómo cogéramos los objetos si conseguimos extender nuestros brazos o manos? Unos dedos larguísima colocados a modo de guante, nos hacen ver y a ella experimentar, la expansión del cuerpo para así llegar a aquello impensado, una superficie lejana a nuestro cuerpo la cual queremos tocar a la par con los dos brazos, uno en cada extremo, como niño que anda con la mano pegada al muro y va sintiendo la textura de éste o su sonoridad, pero esta vez, con los dos extremos, de punta a punta de la pared.



De 1972 pasamos al 2015 con Lauren Kalman, dentro de la joyería contemporánea. ¿Cómo habitar los espacios vacíos de nuestro cuerpo? La capacidad para sentir el espacio que ocupamos es mucho más accesible, ya que es nuestro propio cuerpo y por lo general tenemos la capacidad de sentir cómo está cada momento. Llegados a este punto, Kalman reflexiona en torno a los espacios desocupados muchas veces, aquellos que vienen dados por orificios de nuestro cuerpo (nariz, boca, oído, vagina, etc.). En su proyecto vemos como una serie de artilugios que se introducen en su cuerpo y ocupan el espacio vacío, lo hace físico. Pero vemos que va más allá, no encierra ese espacio físico en su cuerpo, sino que también lo expande. En muchas de las obras que componen "Device for filing a Void", vemos como el vacío cobra forma y podemos experimentar su fisicalidad, pero también a la vez, ver cómo se expande.

Hay muchos artistas y joyeros que trabajan de esta manera Lygia Clark, Ursula Guttmann, Peter Skubic, Anna Maria Staiano, Akiko Shinzado, etc. Pero hay algo que hace que este grupo de gente se separe en dos campos de trabajo aparentemente diferentes, y es que ciertos autores se engloban en el campo del Arte Objetual y otros en el de la Joyería Contemporánea de carácter experimental.

PLURALIDAD



El arte contemporáneo oscila, entre otros motivos, por el sistema económico. En tiempos de crisis se plantan salidas comerciales diferentes, o simplemente más amplias para que los artistas puedan sobrevivir. La fusión entre Artes Plásticas y Artes Aplicadas está más latente que nunca. No es de extrañar ver que un pintor lleva a cabo proyectos de diseño gráfico o un apasionado de la fotografía experimental fotografía las piezas para un catálogo de productos de diseño. Es cuestión de poner bajo oficio esas cualidades potenciales que se tienen en otros campos que llevan implícita una necesidad para la sociedad. No solo se es creativo en la ejecución de la obra, sino también en las posibles salidas laborales y comerciales.

A la par, en los museos, galerías o salas expositivas podemos ver un amplio abanico de recursos expresivos a la hora de llevar a cabo un proyecto expositivo. Solo hay que ir a un museo de arte contemporáneo para ver que un mismo artista no se centra solo en una disciplina artística. Podemos encontrar fotografía, escultura, objeto, performance y vídeo en la misma sala, una pluralidad de registro que hace de un todo más rico, que el lenguaje del arte se expanda a otros recursos, ya no solo en el lienzo, sino extendiéndose por las paredes, transportándose a objetos o reflejándose en una luz. El fin, en la mayoría de los casos, a parte de la maestría plástica, es llegar a una idea, un concepto, una visión, etc. la cual se entiende mejor en un determinado tipo de técnica o un estado físico.

Parte de esta diversidad es fruto de la sociedad en la que vivimos, ya sea por la situación económica, la pluralidad de recursos que adquirimos a medida que investigamos, como por la riqueza de información que está a nuestro alcance. Hoy por hoy, tenemos más información que nunca de forma libre y rápida. En internet podemos aprender a hacer desde una impresora láser a un pastel de chocolate. Tenemos acceso a un sinfín de conocimientos que pueden ayudarnos a enriquecer, no solo nuestro día a día, también nuestros recursos plásticos como artistas. No dependemos de alguien que nos enseñe (aunque siempre es mucho más eficaz si una persona nos sabe transmitir bien los conceptos), podemos ser autosuficientes a la hora de encontrar recursos más exactos que se ciñan nuestro trabajo y su carácter.

Al igual que vemos esta pluralidad en las Artes Plásticas, también se puede observar en la Joyería, concretamente en la Joyería Contemporánea de carácter más experimental. Los recursos que se utilizan se desprenden de los metales preciosos, van desde los polímeros más actuales que vienen por procesos de impresión de última tecnología, como son los sistemas de impresión a láser; hasta materiales como telas, escayolas, maderas, etc. Tanto materiales estándares como materiales de nuestro día a día, confluyen de forma paralela y enriquecen la manera de proyectar dentro de este ámbito y como resultado, la obra que se produce.



Pero no es solo la parte física la que está evolucionando, ahora también se mira más allá. El proceso de desarrollo de una joya hoy en día también abarca un proyecto, no estrictamente ligado a la ergonomía sino que comparte premisas que oscilan entre el concepto, portabilidad o manera expositiva. Porque más allá de la estética, la joya ha sido un objeto que ha dado carácter visible a nuestra historia, estado económico, cívico, emocional, etc., ha fisicalizado un estado o una situación. Dado que ambos campos están intrínsecos en una joya, ¿por qué no trabajar también esta parte comunicativa de la joyería dentro de este ámbito y desprendernos de lo puramente ornamental?

HÍBRIDOS



Poco a poco, hemos visto que dentro las Artes Plásticas, se ha adquirido un abanico de recursos más amplio, ya sea para enriquecer sus creaciones o para ampliar fronteras dentro del ámbito laboral, para documentar el proceso de un proyecto o para hacer un catálogo de diseño, a modo contemplativo o con un modo de aplicación. A la vez, en las Artes Aplicadas vemos que se está desarrollando cada vez más una parte reflexiva y experimental, la cual bebe de las Artes Plásticas para su desarrollo y que aunque no se ha tenido en cuenta durante muchos años, reside en su naturaleza.

Llegados a este punto, ¿dónde está la línea que separa las Artes Plásticas de las Artes Aplicadas? ¿Qué diferencia hay entre el Arte Objetual que se aplica en el cuerpo y la Joyería Contemporánea más experimental?

IMÁGENES:

1. Rebecca Horn, *Cornucopia, Seance for Two Breasts*, 1970.
2. Ursula Guttman, *Tension, Organic Symbiosis*, 2009.
3. Rebecca Horn, *Performance*.
4. Lauren Kalman, *Device for Filling a Void*, 2010.
5. Lygia Clark, *Óculos*, 1968.
6. Caroline Broadhead, *Ready to Tear*, 1998.
7. Lygia Clark, *Máscaras Sensoriais*, 1967.

Juan Tortosa, Mar

Fusión de disciplinas en los nuevos movimientos plásticos contemporáneos: joyería contemporánea y arte objetual como híbrido a través del cuerpo
III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]
<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.4913>

FUENTES REFERENCIALES.

ANTONIO, J.A, 2009. *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Ed. AKAL / Arte Contemporáneo S.A.

BACHHUBER, L.; HOORMANN, A.; NIETO, J.; UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, 2004. *El objeto mismo: cuatro propuestas*. CATÁLOGO. Valencia : Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, D.L.

CABRAL ALMEIDA, A.M. 2014. *La joyería contemporánea como arte. Un estudio filosófico*. Tesis doctoral dirigida por VILAR G. Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filosofía.

CRUZ SÁNCHEZ, P. A.; HERNÁNDEZ, M. A. 2004. *CARTOGRAFÍAS DEL CUERPO. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. HD HOC, Serie Seminarios 4. Ed. Cendeac

VV.AA. , 2001. *EXIT. Nº2: sobre la piel*. Ed. Olivares & Asociados, Madrid, 2001. ISSN 1577-2721

VV.AA. , 2001. *EXIT. Nº42: el cuerpo como objeto*. Ed. Olivares & Asociados, Madrid, 2011. ISSN 1577-2721

Lara Mesa, MaríaEsgueva López, María Victoria*

**Ex alumna Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València, **Docente Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València*

La cara, espejo del alma. Ilustrando emociones.

The face, mirror of the soul. Illustrating emotions.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Emociones, identidad, expresión facial, retrato, comunicación.

KEY WORDS:

Emotions, identity, facial expression, portrait, communication.

RESUMEN.

Con el proyecto "La cara, espejo del alma. Ilustrando emociones", nuestra intención es codificar los gestos faciales y entendernos como individuos, llevando el aprendizaje al terreno artístico tanto desde la historia como en su producción. El estudio se llevó a cabo en un número reducido de personas, por lo que aplicamos conocimientos globales de psicología y anatomía en particulares para su comprobación. Los objetivos principales fueron los siguientes: analizar, comprobar y mostrar en investigación y producción la universalidad de las expresiones faciales en las emociones básicas; recoger qué estilos del arte pictórico y qué artistas se han volcado - y los que no - en ello, así como mostrar y estudiar que este es un tema del que también se ocupa el campo de las artes; y verificar que el dibujo es una herramienta para la representación del retrato más dramatizado, con la realización de una serie de dibujos y técnicas gráficas reproduciendo cada una de las emociones básicas.

Se trata por tanto de un enfoque multidisciplinar que abarca conceptos de psicología y anatomía para terminar con un repaso de la historia del arte pictórico -por ser dibujo y pintura los campos artísticos más vinculados a nuestra técnica- con la intención de ver y comprender los cambios que en cuanto a gesto, retrato y expresión tuvieron lugar a lo largo de los siglos.

ABSTRACT.

With the project "The face, mirror of the soul. Illustrating emotions", our intention is to encode the facial gestures and understand ourselves as individuals, bringing the learning to the artistic field both history and production. The study was conducted in a small number of people, so we apply global knowledge of psychology and anatomy in particulars for verification. The main objectives were: to analyze, test and research and production show the universality of facial expressions of basic emotions; collect what styles of pictorial art and what artists have turned -and those who not- it, as well as display and study that this is an issue that the field of the arts is also concerned; and verify that the drawing is a tool for representing more dramatized portrait, with the completion of a series of drawings and graphic techniques playing each of the basic emotions.

It is therefore a multidisciplinary approach that encompasses concepts of psychology and anatomy to finish with a review of the history of painting -for being drawing and painting the artistic fields more related to our technic- with the intention to see and understand the changes in terms of gesture and expression portrait that took place over the centuries

CONTENIDO.

Este estudio se centra en las expresiones faciales como la clave de la comunicación no verbal en el rostro, y el vínculo entre el mundo interno y el reflejo externo del mismo. Es evidente que existe una conexión entre la esencia del ser humano, y sus distintos sentimientos, y cómo ello se revela externamente en el rostro. Los objetivos principales que abordamos en el estudio, han sido por una parte comprobar la universalidad de las expresiones faciales en las emociones básicas; estudiar qué estilos del arte pictórico y artistas se han volcado en ello; y por último, verificar cómo el dibujo es un lenguaje idóneo para su codificación al ámbito gráfico.

Para poder comprender de manera objetiva cómo el arte ha tratado el tema de la gestualidad facial a lo largo de los siglos, teníamos que estudiar primero qué son las emociones (por ser el origen psicológico de las expresiones faciales); y cómo se manifiestan anatómicamente en el rostro.

Las emociones nacen en la mente, en el subconsciente para ser más concretos. Son reacciones psicofisiológicas a estímulos en las que no interviene la parte racional de nuestro cerebro, es decir, son involuntarias. Por tanto, se escapan de nuestro autocontrol: "las emociones nos alegran la vida o nos la hacen imposible sin que la decisión de que surja la hayamos tomado voluntariamente"¹. Es Paul Ekman, psicólogo norteamericano, quien en 1972 afirma la universalidad de las emociones básicas, por lo tanto el entendimiento que su expresión produce entre nosotros a nivel global. Viajó a varios lugares del mundo y comprobó que efectivamente las reacciones faciales eran las mismas. Estas 6 emociones que declaró como básicas y universales son: alegría, tristeza, ira, asco, miedo y sorpresa. A pesar de ello, hay 4 que se pueden emparejar, porque muscularmente tienen una reacción muy similar, que son asco e ira, y miedo y sorpresa. Conscientes de que podemos fingir esas tensiones musculares y formar así las expresiones faciales, es gracias a lo que conocemos como microexpresiones² el motivo por el que nunca se verán fielmente reveladas, por ser movimientos involuntarios.

Hemos buscado el origen de las emociones para saber analizar este gesto y así poder representarlo, ya que estas expresiones en el rostro se manifiestan como una radiografía emocional del individuo. Para comprender a nivel anatómico tanto el funcionamiento de las mismas como su representación, nos vimos en la obligación de recurrir a la anatomía morfológica, por ser una materia que trata los gestos o la mímica facial, y poder así entender la representación de las expresiones. Cabe exponer que se entiende el exterior como una consecuencia del movimiento interior: es decir, lo que expresamos remite a lo que sentimos. Por tanto, son los músculos los que codifican la emoción exteriorizada de manera comprensiva, y esto se da a nivel universal. Estas premisas se aplican claramente a partir del Renacimiento (siglo XV-XVI) cuando se le empieza dar un interés mayor al individuo como tal y la anatomía deja de ser solo objeto de estudio de áreas como la medicina, para incorporarla al estudio global del hombre, y por descontado al arte. Por tanto, en la investigación hemos puesto de relieve a artistas que han representado este tema, nos centramos en Leonardo da Vinci, (1452-1519), Charles LeBrun (1619-1690) y Johann Kaspar Lavater (1741-1801), que en su obra subyace un estudio anatómico en su preocupación por representar sentimientos.

Una vez comprendido el origen de las expresiones faciales -las emociones-, y cómo se reflejan anatómicamente en el rostro, era el momento de observar cómo ha tratado el tema la Historia del Arte, y en especial la pintura, por ser una disciplina vinculada a nuestra producción. Destacamos la notable diferencia en los planteamientos formales y gestuales, recalcando la diferencia entre la linealidad en los rostros en el Renacimiento y Neoclasicismo, sujetos a los cánones de idealización, contrapuestos a la exageración y dramatismo gestual del Barroco. En el Renacimiento, predominaban los retratistas de corte, pero tuvo lugar uno de los cambios más relevantes en la historia del retrato: la posición tres cuartos, atribuyéndole el mérito a la pintura *Hombre joven*, de Andrea del Castagno. Leonardo da Vinci se interesó por hacer estudios de diferenciación de los rostros, que vinculaba a la anatomía. Era conocedor e investigador de los rasgos individualizados pero, en las obras de arte, se guiaba por los cánones y postulados imperantes en la época.



Fig. 1: La Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana y La Gioconda, Leonardo da Vinci. Apreciamos la falta de expresión dramatizada de sentimientos, con gestos ambiguos, reiterando los cánones estéticos como la nariz recta rememorando la escultura clásica.

¹ MORGADO, I., Emociones e inteligencia social, p. 139

² Son pequeños movimientos involuntarios de los músculos de la cara, pequeños gestos incontrolables, por el automatismo del movimiento muscular en su ejecución que detonan una expresión.



Fig. 2: Caravaggio, *Judit y Holofernes* (detalle)



Fig. 3: Romanticismo, Théodore Géricault, *La loca*

Por otra parte, el Barroco (s. XVI-XVIII), se caracteriza por la fuerza de los contrastes entre luces y sombras. Es una época en la que el realismo y la luz y la sombra son protagonistas, dotando a las figuras de movimiento y volumen, al contrario de la invariabilidad del Renacimiento. Hablamos de artistas como Caravaggio, Frans Hals, Pedro Pablo Rubens, Diego Velázquez o Francisco de Goya y Lucientes. Los gestos se potencian con la luz, son muy exagerados, con solo la visión del rostro ya se desvela mucha información de la escena. La expresividad tanto facial como corporal se vuelve un elemento importantísimo en las piezas.

Ya en el Romanticismo (s. XVIII-XIX), el artista promueve la pasión, el misticismo y lo imaginario, predica al mundo sus sentimientos. Se glorifica al individuo, el creador expresa lo que considere conveniente sin ningún tipo de pudor. Los registros de la imagen individual, los retratos, se convirtieron para los románticos en un vehículo idóneo por el que expresar una gama de estados psicológicos y emocionales. Destacan Eugène Delacroix o Théodore Géricault.

Alrededor de 1840, siglo XIX, a causa del Romanticismo y su idealización, renace el interés por la realidad objetiva, etapa que conocemos por Realismo. Se considera a Gustave Courbet como padre y responsable del nombramiento, aunque no podemos descartar artistas como Camille Corot (*La mujer de la perla*), o Jean-François Millet. Se deja de buscar el idealismo exagerado en las obras y la representación del mundo tiende a ser lo más objetiva posible. Como consecuencia, manifiestan que cualquier cuestión puede ser de interés pictórico, y no necesariamente se exige una trascendencia o concepto, sino que se basan en la representación directa de la realidad, un completo cambio con respecto al sentimentalismo de los románticos.

Es más adelante, en las vanguardias, cuando dejan de existir límites a la hora de representar. Dentro de las mismas, destacamos dos ismos: el Impresionismo y el Expresionismo. Respecto al retrato, al rostro y la expresión de los impresionistas, es curioso que en esta época en la que se pretende una ruptura con los estilos académicos, sea cuando se pinten más retratos que nunca, aunque con grandes diferencias. La finalidad en ellos no es un alto realismo, sino la expresión de una situación, un gesto o movimiento, un acto cotidiano en el personaje. El gesto y la expresión no llaman la atención por la exageración expresiva como en el Barroco, sino que recuerdan más quizás a la linealidad neutra del Renacimiento. Son rostros más dulces, alegres, e ideales. Sirvan de ejemplo Edgar Degas, Édouard Manet o Vincent Van Gogh. Por otra parte, en el Expresionismo deja de importar la verosimilitud y el retratar fielmente: se distorsiona la forma tanto de objetos como de seres con el fin de expresar los sentimientos y las emociones del autor de manera intensa. La angustia, de hecho, será el principal tema de este movimiento, dominado por el uso de colores fuertes y puros, en los que la representación de la fisonomía queda omitida. Destacan Edvard Munch (1863-1944), quien juega a no mostrar los rostros, o las alteraciones de Egon Schiele (1890-1918).

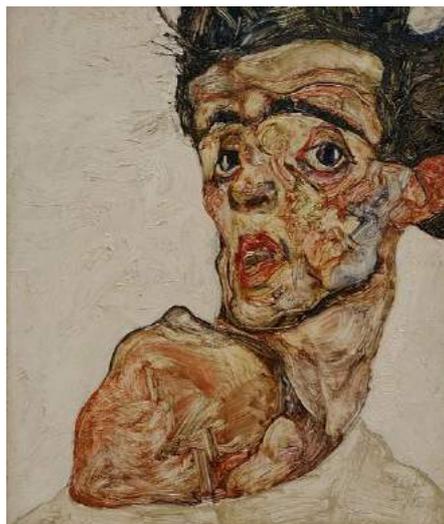


Fig. 4: Expresionismo. Egon Schiele, *Self-Portrait with Naked Shoulder*

En el siglo XX, una de las novedades más remarcables es la ruptura con la verosimilitud de los rostros tan típica y recurrida en los siglos anteriores. Deja de reconocerse en gran parte al personaje retratado, hasta tal punto que la deformidad parcial o completa de las caras quiebra completamente la visión que teníamos sobre el retrato, como hace Francis Bacon (1909-1992), pintor británico de la posguerra, característico por sus deformaciones en los rostros. Pretendía dejar un rastro de la presencia humana, de su paso por la vida,



Fig. 5: Frida Kahlo, *Las dos Fridas*. Este doble autorretrato refleja las emociones de la artista tras la ruptura con Diego Rivera.

recurriendo a representaciones humanas de rostros desfigurados ubicados en espacios cerrados, donde refleja una angustia evidente a través de lo abyecto, enfrentándonos a la vulnerabilidad de los humanos.

Los modelos, además, pasan a ser o el propio artista, o amigos y conocidos con los que el creador pretende, más que un retrato per se, dejar constancia de su expresividad con la presencia del personaje. La investigación psicológica, la necesidad de recreación y de comunicar estados anímicos propios, aparece en escena haciendo del autorretrato la manera más eficaz para ello, configurándose en los últimos siglos como un elemento de expresión propia, como hacía Frida Kahlo, siendo objeto y sujeto de su obra, aunque en este caso el rostro se mantiene con la misma factura, con ademán serio y mismo gesto.

Por otro lado, hay un artista que se exime de la carga emocional en los retratos, y se centra en la muestra de lo carnal y en los desnudos, como también hizo Schiele en gran parte de su obra: Lucian Freud (1922-2011), pintor y grabador británico, nieto del padre del psicoanálisis, Sigmund Freud. Enlazando con el tipo de pincelada de Lucian Freud, nos transportamos de nuevo al presente, al siglo XXI, donde las increíbles pinturas de Cara Thayer y Louie Van Patten -tanto las colaborativas como sus individuales-, juegan tanto con la expresión como con la deformación del rostro en el caso del último.



Fig. 6: Louie Van Patten

Dentro del panorama español contemporáneo, destacamos al pintor jiennense Santiago Ydáñez (1969-), en el que la expresividad que muestran los individuos de sus retratos, a su vez es acompañada por la de sus gestos en las pinceladas vibrantes de la propia obra. Un recurso usado actualmente, además de la continuación de los no límites, es dejar determinadas áreas inacabadas o aparentemente desatendidas en su factura final. Se aprecia claramente en los trabajos de Agnes Cecile. Para ir más allá incluso, se vuelve elemento recurrente la omisión del rostro o dramatizar en pincelada como en las pinturas de Ryan Hewett.

Por lo tanto se entiende una evolución en el retrato más analítico, apreciando cómo deja de ser importante entendido como una muestra de destreza pictórica y de dominio analítico y formal, para ser el objetivo principal el captar -y mostrar- emotividad y expresión relacionados con el individuo, con su identidad y con sus consecuencias. Estamos en un momento en el que conviven dos tendencias. La que sostiene una realidad fiel y reconocible que explica lo que vemos con una lectura poética, junto a la tendencia en que la interpretación y representación, iniciada en las vanguardias, ha dado una vuelta de tuerca, exigiendo para su percepción poner en práctica todos los sentidos.

De manera paralela, para completar y darle sentido a esta investigación titulada *La cara, espejo del alma*, nos centramos en la producción artística como trabajo de campo. Es el resultado de fusionar el estudio psicológico y anatómico con las conclusiones de la historia del arte y, mediante la representación de las 6 emociones básicas, hemos llegado a una conclusión gráfica. El comienzo práctico del estudio se ha basado en investigar las 6 emociones básicas en 6 modelos, por lo que disponemos de 36 gestos que han sido materializados mediante la técnica de la transferencia. Posteriormente, seleccionamos las que consideramos como las más representativas de las 4 emociones distinguidas entre sí³, y las llevamos a gran formato con la técnica del grafito. El grafito, por su carácter monocromo, ayuda a que la atención se centre en la representación del gesto. Nos decidimos por mantener ese carácter de realidad con el fin de que sean rápidamente entendibles y que inmediatamente se distinguen entre sí.

Pretendíamos que ningún personaje dirigiera su mirada hacia el espectador, para que fuese una interacción entre ellos, en la que nosotros somos espectadores mientras ellos juegan, alejándose de la monotonía y los tópicos que al retrato vinculamos. En los

³ recordemos que de las seis, ira y asco, y miedo y sorpresa se podían emparejar por su semejanza en su reacción muscular.

resultados, comprobamos que efectivamente compartimos una reacción facial en estas emociones, y entonces se verifica que anatómicamente⁴ se cumplen las claves que previamente estudiamos.

Determinamos que efectivamente las expresiones faciales con las que exteriorizamos nuestras emociones y sentimientos, son un canal insustituible en nuestra comunicación gestual y corporal. Y que a la hora de representar el rostro, deja de ser importante entender el retrato como muestra de destreza técnica, para tener como objetivo principal el captar y mostrar emotividad y expresión del individuo.

La producción artística ha sido un proceso que se articula dentro de todo el trabajo, aunando las tres partes, experiencias y conocimientos en una misma obra gráfica:

1º La parte psicológica, para dar respuesta a qué motiva las expresiones faciales y cómo se desencadenan.

2º. La parte de la anatomía para responder a qué músculos intervienen en ellas y cómo alteran la “matriz” del rostro, y si se relacionan entre ellas por afinidad formal.

3º. La historia del arte, cuáles han sido las claves para la codificación de su representación artística.

Hemos comprendido teóricamente los conceptos fundamentales para este trabajo: emoción y sentimiento, cómo se originan, por qué, dónde, y si se pueden controlar.

Afirmamos que el arte, además del psicológico y el anatómico, es uno de los campos que se ha encargado a lo largo de la historia de tratar y responder a la temática del mundo interno personal así como su exteriorización en el rostro. Es un hecho que los artistas siempre se han interesado por la representación del rostro y el gesto de manera continua, a lo largo de los estilos del arte desde la antigüedad. Pero el enfoque no era siempre en el mismo sentido. En algunas ocasiones la plasmación de esas emociones se llevaba a cabo de manera explícita, intentando buscar una expresividad que también acompañaba el ademán del cuerpo, y en otras sin embargo el rostro carecía de gesto, eran retratos desde la no expresión, porque prevalecían unos cánones.

Enlazando esto con la obra personal, consideramos que el dibujo es una herramienta favorable para la representación del retrato más dramatizado, y la negación cromática consigue despojar de color los rostros, alcanzando una atención total en los rasgos que conforman la expresión.

⁴ PLASENCIA, C.; RODRÍGUEZ, S., *El rostro humano: observación expresiva de la representación facial*.



Alegría. Carlos A. Rodríguez Rodríguez
Cejas relajadas que caen; arrugas en el párpado inferior y en el ángulo externo del ojo. Las comisuras de los labios están estiradas hacia atrás y arriba, exponiendo los dientes; las mejillas ascienden marcando la parte inferior de la boca.



Ira. Estefanía Ávila Arjona
Las cejas se contraen, se forman arrugas en el entrecejo, la boca se abre de manera cuadrangular, y apreciamos tensión en los ojos.



Tristeza. Jennifer Alonso Olivares

Las cejas se juntan y elevan la parte del entrecejo creando arrugas. El ángulo interior de los ojos asciende y el extremo desciende, mientras que las comisuras de los labios tornan hacia abajo, arrugando el mentón. Cabeza medio inclinada



Miedo. Javier Hernández Plasencia

La respuesta de los músculos radica en la tensión de las cejas, que se levantan y forman arrugas en la frente; la boca se abre de manera cuadrangular; la cabeza se echa hacia atrás y se produce una apertura de los ojos.



Emociones básicas, transferencias. De izquierda a derecha: Wilson G. Pinchao Negrete, Jennifer Alonso Olivares, Carlos A. Rodríguez Rodríguez , Estefanía Ávila Arjona, Javier Hernández Plasencia, Andrea L. Mataix Montaner.



FUENTES REFERENCIALES.

BIBLIOGRAFÍA

- BORDES, J., *Historia de las teorías de la figura humana: el dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía*, Madrid, Cátedra, 2003, ISBN 8437620996
- CLAYTON, M., *Leonardo da Vinci: anatomist*, Londres, Royal Collection Trust, cop., 2014, ISBN 9781909741034
- CREGO, C., *Geografía de una península: la representación del rostro en la pintura*, Madrid, Abada Editores, S.L., 2004, ISBN 8496258300
- COLE, J., *Del rostro*, Barcelona, Alba Editorial, S.L., 1999, ISBN 8489846766
- DAMÁSIO, A., *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*, 6ª ed., Barcelona, Crítica, 2009, ISBN 8484326764
- DAVIS, H., *Rostro y alma: el retrato creativo*, Madrid, Anaya Multimedia, D.L., 2011, ISBN 9788441529236
- FAIGIN, G., *The Artist's Complete Guide to Facial Expressions*, Nueva York, Watson-Guption Publications, 1990, ISBN 0823016285
- FRIDLUND, A.J., *Expresión facial humana: una visión evolucionista*, Bilbao, Desclée de Brouwer, D.L., 1999, ISBN 8433014161
- LANGE, F., *El lenguaje del rostro: una fisiognómica científica y su aplicación práctica a la vida y al arte*, 4ª ed., Barcelona, Luis Miracle, S.A., 1965, ISBN SD
- MORGADO, I., *Emociones e inteligencia social*, Barcelona, Ariel, 2010, ISBN 9788434468191
- PARRAMÓN, J.M.; BLASCO, J., *El autorretrato*, 8ª ed., Barcelona, Parramón, 1984, ISBN 843420018X
- PLASENCIA, C.; RODRÍGUEZ, S., *El rostro humano, observación expresiva de la representación facial*, 2ª ed., Valencia, Servicio de publicaciones SPUPV, ISBN 8477210543

WEBGRAFÍA

- ACEDO, M., Johann Kaspar Lavater 1741-1801 (2012). En: *gabinetedemorfopsicologia*. [Consulta: 30-04-2016]. Disponible en: <<http://gabinetedemorfopsicologia.blogspot.com.es/2012/05/johann-kaspar-lavater-1741-1801.html>>
- FERNÁNDEZ, R., Una teoría sobre la emoción: Antonio Damasio (2008). En: *blogseitb*. [Consulta 20-04-2016]. Disponible en: <<http://www.blogseitb.com/inteligenciaemocional/2008/09/24/una-teoria-sobre-la-emocion-antonio-dama>>
- LOZANO, G., Un mapa para explicar cómo se rige el universo de las emociones (2015). En: *Yorokobu*. [Consulta 10-05-2016]. Disponible en: <<http://www.yorokobu.es/universo-de-emociones>>
- STOICHITA, V.I., Johann Caspar Lavater (1741 - 1801) y la obsesión del rostro (2013). En: *masdearte*. [Consulta 26-04-2016]. Disponible en: <<http://masdearte.com/johann-caspar-lavater-1741-1801-y-la-obsesion-del-rostro>>

DOCUMENTOS ACADÉMICOS

- BENEDICTO, A.M., *El retrato en la pintura barroca. Escuelas y retratistas más importantes*, Tenerife (ES): Universidad de La Laguna, 2004-2005
- CHÓLIZ, M., *Psicología de la emoción: el proceso emocional*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005
- FERNÁNDEZ, E.; GARCÍA, B.; JIMÉNEZ, M.; MARTÍN, M.; DOMÍNGUEZ, F., Guía de estudio de la asignatura Psicología de la emoción. En: *UNED Grado en Psicología*, 2010-2011
- VIDAL, C., *Expresiones faciales* [Trabajo Final de Grado], Valencia (ES): Universitat Politècnica de València, 2014

REVISTAS

PALMERO, F., Aproximación biológica al estudio de la emoción (1996). En: *Anales de Psicología Universidad de Murcia*. Vol. 12, nº 1, p. 64, ISSN 1695-2294. [Consulta: 02-07-2016]. Disponible en: <<http://revistas.um.es/analesps/article/view/30251/29441>>

RODRÍGUEZ, I., El retrato contemporáneo. Del realismo a la pérdida (2010). En: *cnb Revista de Estética y Arte Contemporáneo*. nº 2, p. 46, ISSN 1888-9719. [Consulta: 03-07-2016]. Disponible en:
<http://www.academia.edu/5666347/El_retrato_contempor%C3%A1neo._Del_realismo_a_la_p%C3%A9rdida_del_rostro>

CONFERENCIA

ÍTACA ESPACIO CULTURAL, *Anatomía de las emociones* [conferencia]. Valencia: Ítaca espacio cultural, 2016-05-27 20:00

Leiva del Valle, Alfia.

Profesor de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Hiper-modernidad y mitos primigenios.

Hyper modern times and primitive myths.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Hiper-Modernidad, mitos, diosas primigenias, arte.

KEY WORDS:

Hypermodern times, myths, primitive goddesses, art.

RESUMEN.

El termino hiper-modernidad, o, si se prefiere, tiempos ligeros, con el reflejo de la sociedad en la que vivo (latino américa), tiempos hiper-modernos, en donde Gilles Lipovetsky y otros autores sitúan a la sociedad, es una realidad.

Actualmente nos encontramos inmersos en la levedad, en la ligereza, en el consumismo voraz y, lo mas peligroso: en la ligereza del conocimiento y consumo voraz de mitos.

Los mitos invaden todo, medios de comunicación, video juegos, el imaginario popular, que pueden estar apegados a su historia original o disfrazados, alterados que parten de una vaga referencia, sin importarle a nadie.

El análisis de estas ligerezas, formas de ver la realidad y los procesos artísticos, que nos envuelve, o de evadir la realidad que nos angustia, globalizada e imparables es mi motivo de estudio y análisis en mi cultura y en mi producción artística.

Las muchas ligerezas que nos agobian, todas influidas por la frivolidad organizada por las economías de consumo, a nivel global, esas mismas ligerezas que nos dan una gran libertad, causan una pesada angustia.

Los seres humanos se agolpan bajo el paraguas de "mitos ancestrales", estos les han dado ancestralmente seguridad, ahora: "ligeramente entendidos y sin referencias culturales personales, reviviendo e integrando a su vida cánones de conducta que desconoce" es en ese ámbito donde mi teoría artística entra.

En México resurgen mitos y símbolos que inagotablemente ha estudiado Jung, que se ven transformados, simplificados y moldeados a la comodidad y ligereza, del que los consume, desconoce sus orígenes y sin embargo se identifican con ellos, el análisis de este fenómeno que he presenciado en los ámbitos que he vivido y estudiado en estos últimos diez años será motivo de este documento en especial con referencia a las Diosas primigenias y sus mitos.

ABSTRACT.

Hyper-modernism or living in the age of lightness is a reflect of our daily life, at least in latin-america, Mexico where I live, authors like Gilles Lipovetsky assign to our societies this reality.

Know a-days we are surrounded by this lightness, we live in the hyper-consumption and hyper-narcissism and a special hunger for myths.

Myths are present in everything, every step of the way you find some reference to them, in images, video games, movies. They may tell a story that resembles the original historic text or be altered, with nobody to care about their original story.

The analysis of these lightness, the narcissism in the understanding of reality and the art work that surround us are an evasion to reality, a reality that creates affliction, anguish, a reality that is globalized and unstoppable. That is the motive of this paper, and my artistic production.

There are many lightness that anguish us, all induced by the coldness of the world wide hyper-consumption. Although these lightness gives us a special freedom, as we never had had, it is the source of the anguish with which we live.

Humans need stability, and at least what I've observed is that myths, ancestral myths or what we understand as primitive myths, not religion, give them the security they need. Lightly understood never perfectly studied, the new generations attach themselves to them and integrate conducts that are unknown to them in their daily lives. There is where my theory resides and my artistic production

In Mexico myths and symbols are everywhere they have been transformed, model, modernized to be light and simplified, comfortable, and are consumed without knowing their origins, and anyhow people are identified with them. The analysis of this phenomena will be the main corpus of this essay, involving the living goddesses of ancient times.

CONTENIDO.

INTRODUCCION.

México, en este mundo globalizado, y compartiendo una frontera de 3180 kilómetros con Estados Unidos de Norte América se ve inmerso en la hiper-modernidad, no solo por un deseo de imitación al vecino (conocida es nuestra relación de amor-odio) sino por presiones comerciales y de desarrollo.

La idea que se vende es, entre mas parecido seamos al país vecino, nuestra economía y bienestar será mejor.

El problema es que somos totalmente diferentes, no podrían existir vecinos mas disimiles, nos diferencian nuestros mitos, principalmente y no los únicos; el mito de la diosa primigenia (nada que ver con a religión), la forma de asociación familiar y la alimentación.

En el mundo económico, hemos copiado esquemas; en el educativo mantenemos paralelismos, incluso nos hemos mimetizado en acciones cotidianas, (hacer la compra en hiper-mercados, mimetizar comodidades cotidianas (Martha Steward ama de casa tiene línea de blancos en USA = exitosa comunicadora mexicana y ama de casa tiene línea de blancos), y así podría continuar una lista inagotable.

Sin embargo en México nos aferramos a los mitos que he mencionado con antelación, mitos primigenios, transformados o evolucionados, que nos diferencian de nuestros vecinos y nos protegen de la angustia que causa la ligereza en las sociedades hiper-modernas, nos hacen que nuestras arenas movedizas de la hipermodernidad, no lo sean. Estos están tan asumidos en nuestro imaginario forman parte integral de nuestro pensamiento.

Interés especial es el que presto a las diosas primigenias, en mi trabajo de producción escultórica como fetiches o amuletos, ya que estas imágenes se ven transformados por el pensamiento hiper-moderno. La neo-verdad las transforman y representan en la cultura popular, y en nuestra vida diaria (videos, video juegos, novelas) y que, no importa conocer de donde se originan estos mitos o su significado histórico, sino, el que se les da también como objetos consumibles de la hiper-modernidad.

DESARROLLO.

La hiper modernidad es un hecho, la posmodernidad donde había "dos valores esenciales, la libertad e igualdad"¹ y la autonomía del individuo que se emancipa, donde solo sus deseos cuentan, su autoestima, su narcisismo su ego intocable, han dado paso a la

¹ Lipovetsky, Gilles, "Hypermodern Times." Tr. ing. Andrew Brown, Editions Grasset and Jasquelle, UK, 2005. Pág. 9.

vorágine del consumo en masa, lo ligero lo nano. Lo vemos día a día, reconocemos sus características y estamos viviendo bajo el mando último del consumismo irracional.

Esta hiper-modernidad o modernidad líquida no se puede contener, "La vida líquida es una vida precaria y vivida en condiciones de incertidumbre constante.....la vida líquida es una sucesión de nuevos conocimientos, pero , precisamente por ello, son los breves e indoloros finales, es una historia de finales sucesivos."²

"La supervivencia de dicha sociedad y el bienestar de sus miembros dependen de la rapidez con la que los productos quedan relegados a meros desperdicios y de la velocidad y la eficiencia con la que estos se eliminan. En esta sociedad, nada puede declararse exento de la norma universal de la desechabilidad."³

En México se ve un fenómeno; entre mas cerca se esta de los Estados Unidos de Norte América, el consumismo voraz se incrementa exponencialmente, junto con los desguaces de cadáveres tecnológicos, cementerios que encontramos sobre todo en las zonas fronterizas, en donde es mas evidente este consumo incesante y esta aceleración que nos dejan con una gran angustia. Cambiando constantemente de ideas, siendo una imposibilidad la lealtad a cualquier objeto o persona. Y ahí reside un problema, en esta hiper-modernidad o vida líquida, se pierde la línea entre consumidores y objetos de consumo, el ser se vuelve un objeto también desechable. Las empresas transnacionales deben demostrarse también capaces de cambiar y transformarse, dejando a los trabajadores atrás, la liquidez es un requisito para todos, ejemplo de esto son las maquilas en el norte del país.

Tenemos pues un homo consumidor eufórico, se ha movido de la sociedad del capitalismo de producción a la de la economía del consumo, " bienes industrialmente producidos para dar placer, de los deportes al juego, de la publicidad a al información de la higiene a la educación, de la belleza a la dieta, en todos sentidos somos testigos de la obsoleta aceleración de los productos y modelos de oferta, mecanismos de seducción , novedad, hiper producción, hágalo usted mismo, narcicismo en el humor, el erotismo, los viajes, el placer. El mundo del consumo y la comunicación masiva aparece como un despertar a un mundo de seducción y movimiento continuo".⁴

Esto lleva a la fabricación de falsas necesidades, conformismo en el consumo y un deseo incesante de los nuevos "gadgets" sin los cuales pareciera que no podemos sobrevivir y no solo tenerlos sino poseer su última versión.

"Este espíritu del tiempo dominado por la frivolidad, se ha visto reemplazado por el riesgo y la incertidumbre. Una cierta actitud de libertad se ha ido y hoy en día se vive con una sensación de incertidumbre."⁵

Esto lo vemos reflejado en las noticias mundiales, existe una fijación al terrorismo, catástrofes y epidemias, el Carpe Diem ya no es viable ahora los jóvenes están con miedo de no tener futuro ni trabajo son generaciones sobre cualificadas y sin embargo con trabajos precarios, y las generaciones mayores, la sensación de perder su lugar y no tener futuro alguno.

Se vive el tiempo acelerado, solo cuenta el ahora inmediato.

Sin embargo tenemos en México un asidero, un mito en nuestro inconsciente colectivo, la Diosa primigenia Tonantzin, conocida con su nombre católico, Virgen de Guadalupe, su origen las Diosas primigenias de la antigüedad, ritos de vida, fertilidad, pertenencia, una necesidad, y concuerdo con la ideas de Levy-Strauss sobre el mito, "mientras por supuesto el mito no le da al hombre poder material sobre su entorno, si le da al hombre, muy importante, la ilusión de que puede comprender el universo, de que lo comprende, claro una ilusión".⁶

También afirma que las conclusiones de investigaciones antropológicas, sin importar las diferencias culturales, la mente humana es en todos sitios, una y la misma en relación a sus capacidades. De ahí que mitos, se repitan y tengan similitudes mundiales aun cuando estén separados por océanos.

"por ejemplo en el principio la cosmogonía y los mitos cosmogónicos y mas adelante, mucho mas adelante, lo que consideramos leyendas, tradiciones e historias falmiliares"⁷

La evolución natural de los mitos como la señala Mircea Eliade, el "cristianismo cósmico"⁸

² Bauman Zygmunt, "Vida Líquida". Tr. Cast. Albino Santos Mosquera, Polity Press, Cambridge UK, 2005. Pág.10.

³ Ibidem, p. 11.

⁴ Lipovetsky, Gilles, "Hypermodern Times." Tr. ing. Andrew Brown, Editions Grasset and Jasquelle, UK, 2005. Pág. 37.

⁵ Ibidem pág.39.

⁶ Levi-Strauss, Claude , "Myth and Meaning. Cracking the code of culture.", Schocken Books, N.Y., 1978. Pág.17.

⁷ Ibidem pág. 36.

Los mitos paganos que no se destruyen, se asimilan, se transforman. Aquí debemos de recordar que la Nueva España, fue una "conquista espiritual que no militar"⁹, además en un lapso de tiempo muy breve, con una población indígena enorme (ciudades de mas de doscientos mil habitantes), por lo que el nuestro es un paganismo asimilado, no escatológico, muy diferente al europeo y mas afortunado por la distancia y la necesidad de ofrecer redención y paraíso, sin visos arios, ni de pureza racial, con una historia mesoamericana documentada, científica arraigada y fuerte, conservada curiosamente dentro de Cristos de caña en los códices prehispánicos, nos hizo caer en el confortable mito de la virgen, madre de Dios, protectora, morena, indestructible y generosa.

Así pues Tonantzin, (cuyo templo esta precisamente en el lugar de la aparición de la Guadalupana), madre tierra generosa y dadora de vida paso a ser la Guadalupana, madre espiritual de los mexicanos creyentes o no, (como afirma Carlos Fuentes puede haber mexicanos no creyentes, pero no existe el mexicano que no sea Guadalupano) un mito de consuelo y control del destino. La mayoría por no decir todos los mexicanos y me incluyo.

Otro fenómeno social en México, es la familia que va unida a la comida, lazos indisolubles, inmersos y atados a la diosa primigenia, que hace de la gran mayoría de mexicanos, primero incomprensibles a nuestros vecinos norteamericanos, vecinos líquidos, sin cargas culturales excesivas, y que dificulta tanto la asimilación o el famoso "melting pot" norteamericano, con mas de 15 millones de mexicanos en territorio estadounidense, con familias unidas, impensable dejar a alguien atrás (ya vendrán así sean abuelos o recién nacidos) por lo que toca a la comida, el verdadero muro, y así se conocía, *vox populi* era, y lo digo en pasado, el muro de la tortilla, es decir ellos trigo, nosotros maíz.

35 toneladas de aguacate con tortilla de maíz se consumieron en el Super Bowl de este año, muestra de la invasión de costumbres, cierto es que nosotros también nos vemos influenciados por sus comidas rápidas e industrializadas, la inmediatez de la vida líquida y el consumo, sin embargo existe una gran diferencia, no hay apego a esa forma de nutrición y si hay un apego al taco y la gastronomía mexicana, que si me puedo atrever a comprar es como el apego que le puede tener un Valenciano a la paella ,o un Madrileño a los callos.

Es la devoción y la fidelidad, no es el consumo de la novedad.

Los romanos tenían cultos privados y siento que, haciendo un paralelismo conservamos esa misma idea, privada porque a la nueva burguesía la liquidez es lo que pretende hacer suyo sin tomar en cuenta que continuamos con manes (familia), lares(diosa) y penates (maíz).

CONCLUSIONES.

Por ese pasado mítico, de la diosa primigenia, tonantzin, la guadalupana, el mexicano, viviendo y conviviendo muy de cerca con una sociedad altamente líquida como la norteamericana no ha caído de lleno a la hiper modernidad, no al menos con su característica angustia, su identidad se ve conservada aun en contacto con hipermodernos. Aun cuando se ve influenciada por su estilo de vida, su aceleración, el desapego a todo, la nula lealtad a nada ni a nadie, la hipermodernidad no logra permear la sociedad de tal manera que se ve inmersa en dicha ligereza, no se camina sobre arenas movedizas gracias a ese trípode de mitos arraigados en el inconsciente colectivo de México.

El anclaje que nos dan estos mitos y aquí hago una trinidad.

Lares= diosa, manes= familia y penates= alimentación.

⁸ Eliade, Mircea, "Mito y Realidad", tr. cast. Luis Gil, Editorial Kairós Barcelona, España, 1963.

⁹ Ricard, Robert "La conquista espiritual de México", Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1986.

FUENTES REFERENCIALES.

Adams, Richard E., "Prehistoric Mesoamerica", Little Brown, Mass., USA, 1977.

Baring Anne y Cashford Jules, "El Mito de la Diosa", tr.cast. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Rio, Pablo A. Torijano e Isabel Urzáiz, Siruela, Madrid 1991.

Barthes Roland. "Mythologies", tr. ing. Richard Howard, Hill and Wang Ed., New York, 1977.

Bauman Zygmunt, "Miedo Líquido. La sociedad contemporánea y sus temores." Tr. Cast. Albino Santos Mosquera, Espasa libros, Barcelona , 2007.

Bauman Zygmunt, "Vida Líquida". Tr. Cast. Albino Santos Mosquera, Polity Press, Cambridge UK, 2005.

Davies, Nigel, "Los Antiguos Reinos de México." tr. cast. Roberto Ramón Reyes Mazzoni, Fondo de Cultura Económica, México D,F, 1982.

Eliade, Mircea, "Mito y Realidad", tr. cast. Luis Gil, Editorial Kairós Barcelona, España, 1963.

Fernández, Justino, "Estética del Arte Mexicano", Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972.

Gimbutas Marija, "The Goddesses and Gods of Old Europe Myths and Cult Images", Thames and Hudson Ltd, London, 1974.

Jung, Carl, Gustav, "Man and his Symbols", Editor Carl G, Jung, Laurel Dell, Random House, Canada, 1968.

Jung, Carl, Gustav, "Jung on Active Imagination", Editor Joan Chodorow, Princeton University Press, U.S.A.,1997.

Levi-Strauss, Claude , "Antropología Estructural", tr.cast. J. Almela, Grupo Editorial Siglo XXI, México, 1979.

Levi-Strauss, Claude , "Myth and Meaning. Cracking the code of culture.", Schocken Books, N.Y., 1978.

Lipovetsky, Gilles, "De la Ligereza" Tr.cast. Antonio Prometeo Moya ,Editorial Anagrama , Barcelona 2015.

Lipovetsky, Gilles, "El Imperio de lo Efímero". Tr.cast. Felipr Hernández y Carmen López ,Editorial Anagrama , Barcelona 1987.

Lipovetsky, Gilles, "Hypermodern Times." Tr.ing. Andrew Brown, Editions Grasset and Jasquelle, UK, 2005.

Lipovetsky, Gilles, " La Sociedad de la Decepción". Tr.cast. Antonio Prometeo Moya ,Editorial Anagrama , Barcelona 2006.

López Martínez, Irene.

Alumna de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia, Facultad de Letras.

Matadero Memoria Aural: cartografiando en abierto las transformaciones urbanísticas de Arganzuela.

Matadero Memoria Aural: an open cartography of urban transformations in Arganzuela.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Cartografía, memoria, ciudad, comunidad.

KEY WORDS:

Cartography, memory, city, community.

RESUMEN.

El presente texto pretende analizar el proyecto Matadero Memoria Aural (MMA) realizado por el colectivo Sound Readers para ejemplificar el reciente fenómeno de iniciativas artísticas que aúnan la investigación y la creación para la realización de diferentes archivos de diversa naturaleza, que tienen como objetivo la visualización y visibilización de relatos alternativos. En este caso MMA tenía el objetivo de recuperar la memoria oral del antiguo Matadero Municipal de Madrid.

ABSTRACT.

The aim of the essay is to analyze Matadero Memorial Aural project launched by Sound Readers as an example of the recent phenomenon of artistic initiatives that want to bring together the creation and researching whose intend is to visualize the alternative storytelling's. In this case, MMA is a web-based sound project bases on a new perspective on the history and memories of Madrid's municipal slaughterhouse and its immediate surroundings in the Arganzuela district.

CONTENIDO.

“Elegantes naves industriales y almacenes sin interés constructivo o espacial convivieron allí y un día fueron menguando su trajín con el crecimiento metropolitano, los cambios urbanos y el alojamiento de sus servicios originales en no-lugares industriales, con el consiguiente e incesante deterioro de estructuras y espacios. La casa de la carne estaba enraizada por tradición en un barrio de oficios relacionados con la industria del sector y protegida por un larguísimo muro que distancia y defiende, y que ahora, con el cuidado necesario, habrá de desaparecer para crear la transparencia necesaria que exigen los nuevos usos”

Jorge Fernández León.

Nuevos Centros Culturales para el siglo XXI en España. Consenso y conflicto.

El Matadero tildaba a desaparecer... Se empezaron a hacer mataderos de zona (Leganes, San Agustín de Guadalix), sobre todo el porcino y en el lanar fue quitando mucho trabajo aquí. Empezó a decaer... Había que hacer muchas inversiones en el sentido de la Comunidad Europea y como no se hicieron pues se cerró. Se llegó a un acuerdo... a unos nos recalificaron a otros los jubilaron. Unos pa bien otros pa mal... Tienes que subsistir... Y esa es la historia de este Matadero que todavía sigue con su nombre bonito de Matadero de Madrid.

Pedro, matarife.

INTRODUCCION.

En los últimos años se asiste a una proliferación de iniciativas artísticas que utilizan la creación sonora como herramienta de interpretación de la realidad urbana y sus transformaciones, ya sean políticas, sociológicas, espaciales etc. En todos ellos, existe una clara voluntad de mediación tecnológica entre la realidad física de un espacio determinado con la realidad digital, puesto que son, en su mayoría, plataformas digitales donde se encuentran disponibles los materiales. Así, las cartografías y los mapas sonoros funcionan como repositorio donde los archivos pueden consultarse de manera libre. Además, este tipo de mapas responden ante el paradigma de la cultura libre, que suelen decantarse por licencias *creative commons*, es decir, son contenidos disponibles para libre descarga y escucha, de manera que pueden ser compartidos, hackeados, remezclados e incluso, en algunas plataformas, se hacen de manera colaborativa.

Así, existen, desde los últimos años proyectos de práctica e investigación artística que tienen como objetivo cartografiar y mapear las transformaciones urbanas a través de la dimensión sonora y que se valen de las plataformas digitales y geolocalización como método de materialización de los resultados.

Se pueden nombrar varios ejemplos que responden a estas características, los llevados mapas sonoros colaborativos llevados a cabo por el colectivo Escoitar, o también el proyecto Yes We Klang, mapa sonoro de la #spanishrevolution promovido por Mediateletipos solo por citar algunos. Sin embargo, voy a analizar uno de estos proyectos, Matadero Memoria Aural, como catalizador de los *leits motivs* nombrados ya que responden a varios ámbitos, como el sonoro, el nemónico, el arquitectónico y el urbano, que hacen que lo definan como un proyecto de naturaleza interdisciplinar y que puede ser exponente de este fenómeno de iniciativas artísticas cuyo objetivo es la representación cartografía por medio de las herramientas tecnológicas y digitales.

MATADERO MEMORIA AURAL.

Matadero Memoria Aural fue un proyecto creado por el colectivo Sound Readers con el objetivo de rastrear la memoria del antiguo Matadero Municipal a través de entrevistas orales a las personas que desde los años 30 en adelante, habían estado implicados tanto en el edificio como en su entorno limítrofe. Para hacer accesible todo el material recopilado, se creó un archivo web donde las entrevistas, -algunas de ellas realizadas a la manera del sound walk o paseos sonoros, para recorrer y cuestionar el territorio- y piezas sonoras se encuentran geolocalizadas en un mapa para que cualquiera pueda escucharlas desde casa o in situ.

Uno de los propósitos del proyecto era buscar las raíces industriales e indagar en el pasado y la memoria del antiguo Matadero de Madrid desde la perspectiva del sonido. La razón de elegir esta dimensión y no otro respondía a dos cuestiones. La primera era obvia: no se había hecho desde que el Matadero se abrió como centro de cultura contemporánea, nada relativo a la memoria y sonido (a excepción de Muta Matadero, un encargo ex profeso del Ayuntamiento de Madrid al colectivo Nophoto sobre la historia visual del mismo). La segunda es que el arte sonoro ha sido, en la historia del arte, la disciplina menos visible pero que ahora exige y reivindica con pleno derecho su papel en la herencia cultural artística.

Para llevar a cabo dicho propósito había que realizar un trabajo de campo y mediación para buscar, casi como detectives, a las personas que habían estado involucradas en la historia de Matadero en sus diversas facetas; o bien habían trabajado en el Matadero Municipal como matarifes, mondongueros etc, o bien habían vivido en el barrio, o habían tenido un negocio. Tampoco se quiso dejar de contar con las voces del presente de Matadero: los actuales trabajadores -gestores, mediadores, técnicos-, los nuevos vecinos y finalmente arquitectos de las diversas reformas -aunque sólo pudimos entrevistar a los que accedieron a colaborar en el proyecto-.

La tarea de mediación y de trabajo de campo se prolongó durante siete meses, durante los cuales se estableció una metodología rigurosa basada en entrevistas con preguntas idénticas pero flexibles, a veces incluso entrevistando varias veces a las mismas personas, para poder reconstruir la historia del barrio. También se incluyó las soundwalk, o lo que es lo mismo: entrevistas grabadas mientras se recorre el espacio del que se está hablando, en este caso, Matadero y Legazpi. Lo que recuerda por un lado a la

figura del paseante o flâneur en su dimensión post-industrial, y por otro, al movimiento como cuestionamiento crítico que posibilita el ejercicio de la memoria. Una influencia recibida de Toby Butler y sus *memoryscapes*.

La metodología de trabajo adoptado fue complicada y ardua, puesto que se disponía de muchas horas de material recopilado, por lo que se puso en marcha un dispositivo de trabajo en cadena que abarcó desde la transcripción de las entrevistas, la división por lugar geográfico con el objetivo de poder geolocalizar el material correctamente en un mapa digital, el análisis de la información creando varias categorías o tags que facilite la comprensión del contenido, la edición y limpieza del sonido, la creación de pequeños resúmenes de las entrevistas, entre otros asuntos. Para poder acceder a toda esta información, se creó un archivo web¹ donde se encuentran geolocalizadas en un mapa las diferentes entrevistas y los paseos sonoros, además de piezas sonoras de carácter más experimental.

La idea era poder exhibir el proyecto en los lugares donde se había grabado las entrevistas y donde se había recorrido, de la mano de vecinos, el barrio de Legazpi. Esta estrategia respondía a una suerte de palimpsesto que pretendía conectar el pasado con el presente, creando una instalación sonora en la que Matadero y sus alrededores cobrasen vida para ser transmisores de la memoria urbana del lugar. Interesante es escuchar, a la misma vez que se pasea, a Lina, vecina del barrio desde hace cuarenta años, que relata las diferentes transformaciones urbanísticas del Río Manzanares (Madrid Río ahora) cuando eran las huertas y los árboles los que dominaban el paisaje, o cuando, después de la Guerra Civil, eran los presos políticos convertidos en obreros forzados los que picaban piedra de sol a sol. Especialmente emotivo es escuchar a Juan y Ramón, dos *mondongueros* que relatan los días de trabajo en las diferentes naves de Matadero, y recuerdan por ejemplo, cómo calentaban su ropa mojada en la caldera, o cómo las pocas mujeres que trabajaban allí, se encargaban de elaborar las panzas de los corderos. También, Alfredo, otro vecino de Legazpi que nos lleva a recorrer, casi en una aventura distópica debordiana, el rastro de las fábricas industriales que una vez fueron prominentes epítomes del progreso.

ESPACIOS QUE HABLAN.

Una de las dimensiones que MMA supuso, fue la de abordar y complejizar el espacio arquitectónico, para lo que había que acometer el estudio del edificio en relación a su historia reciente de Matadero como epicentro industrial en Madrid y su evolución a centro de creación actual.

En primer lugar, la reconversión de antiguos espacios y fábricas industriales en museos y centros de arte es un fenómeno ampliamente practicado; países europeos como Inglaterra, Alemania o Italia han sabido articular y reaprovechar su pasado industrial en contenedores de cultura que son ejemplo de la más sofisticada gentrificación y apropiacionismo simbólico del pasado. Así lo cuenta Olga Fernández: “desde principios de los años 80, las colecciones minimalistas y posminimalistas, a las que pronto se unieron otro tipo de colecciones, empezaron a ocupar en Europa las ruinas rehabilitadas de espacios históricos abandonados, fábricas vacías y otros edificios de antiguo uso industrial”².

En España nos sumamos a la moda hace relativamente poco. Una lista podría incluir nombres como La Conservera en Murcia, (gran apuesta presupuestaria venida a menos) Laboral en Gijón, Tabakalera en versión vasca (que después de un tiempo en barbecho ha retomado su andadura) y madrileña (donde conviven la autogestión asamblearia con el Ministerio de Cultura).

Matadero como centro de creación contemporánea se abrió en 2007 aunque ha sufrido una rehabilitación que se ha dilatado en el tiempo. En términos generales, planea el respeto hacia la primigenia construcción industrial dejando materiales visibles, fachadas intactas y enfatizando en ciertos lugares como las antiguas naves de exposición de ganado (naves 15 y 16) esa prominente idea de arquitectura industrial visible por ejemplo, en los conductos que ondean el techo.

No en vano, todo el conjunto de Matadero consiguió en 2012 el premio FAD de Arquitectura, y de manera específica la “Nave de la Música” del estudio Langarita-Navarro, obtuvo la mención especial de Arquitectura Emergente Mies Van der Rohe 2013. Sin duda, la intervención que más relación y respeto guarda con la memoria de Matadero.

En segundo lugar, se debe analizar la relación espacial y diálogo que establecen estas antiguas fábricas reformadas, donde predomina una fetichización del espacio, una imposición del objeto de culto, imperando, casi a la fuerza, la cosificación de la arquitectura. Puede llegarse a pensar que la estetización del espacio conlleva una pleitesía a la historia del edificio, sin embargo, lo que consigue es el efecto contrario: la anulación y la desactivación del pasado al ser transformado en objeto de veneración.

¹ <http://mma.soundreaders.org/>

² Fernández López, Olga, “Travesía Site specif. Institucionalidad e imaginación” en Villa, Manuela et al: *11 artistas en una cámara frigorífica conversaciones sobre la práctica sitio específico*, Madrid: Matadero Madrid: Teatro Fernán Gómez-Centro de Arte, 2011.

Un ejemplo claro de culto hacia el espacio es la antigua cámara frigorífica incinerada en los años 90 -cuando ya había cesado la actividad industrial- y que no se ha intervenido para conservar la potencia estética que los restos del incendio le confieren. Por ese motivo se ideó Abierto x obras una iniciativa de coordinación que plantea obras de carácter site specif, es decir, pensadas exclusivamente para tan peculiar espacio. La mayoría de las obras que se han expuesto a lo largo de los años que lleva activo el programa, han reflexionado sobre el espacio en cuestiones materiales, lumínicas, sonoras, paisajísticas, etc.

Sin embargo, aunque estas obras efímeras siempre tengan en cuenta el diálogo con el lugar que las acoge, a veces pueden caer o bien en otorgarle excesivo protagonismo al espacio en su dimensión antropológica o fenomenológica, así lo argumenta Richard Williams³ al examinar las políticas de reconversión de antiguas fábricas transformadas en museos y centros de arte como Tate Modern en Londres o el Tramway en Glasgow, o bien en la instrumentalización de la memoria servida a fines políticos, como alertaba Andreas Huyssen⁴.

COMUNIDADES MOVEDIZAS.

En tercer lugar, y siguiendo con el hilo argumental que busca indagar en las dimensiones arquitectónicas, espaciales y comunitarias de Matadero en correspondencia con su pasado, cabe preguntarse por la relación con el territorio circundante, el barrio y su historia. Este tipo de ejercicios de acercamiento y mediación con diferentes comunidades suele ser responsabilidad de Intermediae, un espacio de producción híbrido donde se experimenta con protocolos de inclusión hacia la ciudadanía. El abanico, como se puede imaginar, es demasiado amplio y no siempre se pueden incluir todas las colectividades de la paleta social y artística.

En este punto cabría preguntarse ¿dónde queda la comunidad que durante buena parte del siglo pasado ha pertenecido y ha construido simbólicamente Matadero y su entorno? Desde MMA, se quería responder a esta cuestión, gracias al relato polifónico conformado por los vecinos y antiguos trabajadores del Matadero, en el que salió a relucir que Matadero era uno de los actores principales de la industria del barrio, pero no el único. Estaba el Mercado de frutas y verduras (actual EVA) que se mantuvo activo hasta la década de los ochenta. Estaban los transportistas, camioneros, repartidores, y los negocios relacionados con esta actividad comercial: pensiones, agencias de transporte....Estaban las fábricas de Arganzuela como la Siderúrgica, la Papelera y la de Coca Cola, entre otras. Y estaba el propio barrio en cuestión que se nutría y se alimentaba gracias a esta estructura económica, creando sus formas de vida, su idiosincrasia, sus reglas de juego: común entre los lugareños era ir a bailar el pasodoble a La Leonesa, ir a merendar al río, jugar en los campos de huertas...

Toda esa comunidad que en algún punto de su vida ha formado parte del imaginario Matadero, sigue existiendo y recordando, dando voz al pasado: Antonio del bar La Alcubilla, los pocos matarifes que siguen reuniéndose todos los jueves por la mañana, La casa del Reloj que alberga el Centro de Mayores del distrito de Arganzuela donde acuden los vecinos del barrio que viven en sitios míticos de Legazpi como el Pico del pañuelo...

Aunque, por otro lado, sea lógico que las transformaciones urbanísticas generen un nuevo mapa relacional y social de un determinado barrio, no por ello se debe obviar su historia, sino que ha de convivir como un palimpsesto donde una capa se superpone con la otra y coexisten en cada presente "las dimensiones temporales del pasado y del futuro en relación"⁵.

En este caso, con el desmantelamiento de las fábricas, de los comercios, y de la industria en general, y la "hausmanización de la ribera del Manzanares"⁶, ha propiciado que el barrio haya adoptado nuevos usos y costumbres y que haya migrado su identidad primigenia, un fenómeno que casi la totalidad de los vecinos entrevistados recalca en sus testimonios, sobre todo lo referido a las "nuevas vecindades latinoamericanas".

A este respecto, habría que señalar la importancia que adquiere para MMA el concepto de memoria colectiva postulado por Maurice Halbwachs que la define como una comunidad unida por un pasado común en un espacio físico. Por lo tanto, a pesar de las políticas institucionales y urbanísticas, la memoria colectiva de Legazpi y por ende Matadero, continúa latente.

Decía Walter Benjamin en sus tesis sobre la filosofía de la historia, que "de todo lo que sucedió alguna vez, nada debe considerarse perdido para la Historia". Ahora quedaría, para la consumación del éxito de MMA, no dejar morir los afectos y la conexión que tantos meses costó construir y que se generaron gracias a la enorme voluntad y gratitud por parte de los entrevistados, evitando caer, de este modo, en las prácticas relacionales que hacen mal uso de las lógicas de participación y voluntarismo.

³ Williams, Richard "Remembering, forgetting and the industrial gallery space", en Crinson, Mark: *Urban Memory. History and amnesia in the modern city*, Nueva York: Routledge, 2005

⁴ Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

⁵ Koselleck, Reinhart, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* Paris, Editions de l'ehess, 1990 citado por Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Gil Editora, 2008, p. 65

⁶ Carrillo, Jesús, *Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de creación y la producción cultural en la España contemporánea*. Consultado en: medialab-prado.es/mmedia/689

Un último apunte sería mencionar, casi de manera anecdótica, el relevo que se ha producido en estos recientes años, de la antigua industria por una nueva industria, la cultural. A día de hoy, y por poner un ejemplo concreto, la iniciativa Factoría Cultural ha creado un espacio de coworking creativo y de emprendedores donde se debe pagar una pequeña pero no anecdótica cantidad de dinero por usar el espacio de gestión pública y formar parte de esta creciente comunidad emprendedora. Sólo espero que esta nueva vertiente en el uso de los espacios creativos y musealizados no contribuya a olvidar, menospreciar o anular la vida pasada de los barrios y que la máquina gentrificadora no aplaste la identidad de los lugares.

CONCLUSION.

A través del análisis del proyecto Matadero Memoria Aural, se ha querido señalar la importancia de este tipo de iniciativas que se sitúan a caballo entre la investigación y la creación, en las representaciones de la realidad urbana y social de la contemporaneidad gracias a las nuevas herramientas digitales que posibilitan la creación de este tipo de proyectos que, sin una traslación y mediación virtual, tendrían problemas de materializarse. Herramientas como UMapper o Meipi permiten, de forma colaborativa, crear mapas ya sean sonoros, geográficos...que representan la realidad y permiten la creación de un relato alternativo de la realidad que nos rodea, visualizando conflictos, exponiendo historias no contadas, señalando realidades invisibles etc. En este sentido, MMA fue uno de tantos proyectos que ha tenido como objetivo contar, de la mano de las personas que vivieron y habitaron el barrio, las transformaciones acontecidas que dieron lugar a un espacio contenedor de cultura, que en la actualidad se expone como esencial en la configuración de la gestión cultural municipal y estatal y que aún a día de hoy, sigue ocasionado conflictos. Sin ir mas lejos, hace unas semanas se presentaba la nueva programación de las antiguas naves del Español, rebautizadas como Naves Matadero Centro Internacional de Artes Vivas, con una gran polémica por la naturaleza del contenido performático de la nueva programación y que ha sido representada por la imagen de un pequeño cordero.

Si al principio de este texto se aludía a la posibilidad de que estos proyectos pudieran ser hackeados, replicados, como una suerte de prototipo con el que experimentar, ahora mismo MMA está siendo replicado en Valladolid, de la mano del Laboratorio de las Artes (Bit:LAV) está realizando un proyecto de características similares que recupera la antigua memoria del Matadero municipal de esta ciudad. Con esto, el cometido de MMA se ha cumplido, posibilitar la circulación del conocimiento y abrir una brecha donde el presente se enfrente a su pasado, para que no olvidemos que la idiosincrasia y memoria urbana también deben ser rescritas, reinterpretadas, puestas en cuestionamiento.

Lozano-Sanfèlix, Neus.

Profesora, Universitat Jaume I, Departamento de Educación, Grupo de investigación RAVE (Recerca en Arts Visuals i Educació).

Saberes y aprendizajes en la construcción de la identidad y la subjetividad de la artista en la Universitat (Politécnica de València)¹

Knowledge(s) and learning(s) in the construction of identity and subjectivity of the artist to the University (Politécnica de València)

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Universidad, Práctica artística, Investigación artística, cartografía crítica, conocimiento situado.

KEY WORDS :

University, Artistic practice, Artistic research, critical cartography, situated knowledges.

RESUMEN.

¿Hasta que punto la universidad, como dispositivo y situación, ha construido nuestra identidad como artistas? Esta es la pregunta de la que parte la experiencia que presentamos a continuación, una práctica artística que atraviesa la idea de cartografía para construir un relato alternativo al discurso dominante sobre la universidad y que se fundamenta a partir de otros saberes, considerados como subalternos por la propia institución. El relato se construye a partir de relacionar diferentes documentos de diversa índole (anécdotas, publicaciones, conversaciones, canciones, noticias de prensa, etc.) con el fin de desvelar sus “otros” significados, aquellos aprendizajes que no figuran de manera oficial en el currículum. Repensar nuestra propia formación nos sirve, como estrategia y detonante, para repensar nuestros marcos referenciales y evidenciar la ideología implícita en las dinámicas y estructuras de la Universidad.

ABSTRACT.

What knowledge? and what learning?: higher education as a space for the production and the transmission of knowledge —as well as regarding artistic practice. To what extent has higher education —as a device and situation— built our identity as artists? This is the question from which stems the experience we present below, an artistic practice that goes through the idea of cartography to build an alternative narrative to the prevalent discourse about university, and founded upon other kind of knowledge, which is considered as subordinate by the institution itself. This narrative is constructed by connecting documents of diverse kinds (anecdotes, publications, conversations, songs, press news, etc.) and generating a narrative thread that unveils their “other” meaning, which becomes a learning missing from the official curriculum.

¹ Este título es un guiño a la tesis doctoral de AMENGUAL QUEVEDO, I. 2012. *Saberes y aprendizajes en la construcción de la identidad y la subjetividad de una educadora de museos: El caso del proyecto "Cartografiem-nos" en el Museo Es Baluard*. Carla Padró Puig, directora. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. [Consulta: 8 de marzo 2016]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/36700>. Ésta fue una de las herramientas utilizadas como detonante de la investigación y la práctica artística que aquí se presentan.

Rethinking our own education serves us as a strategy and a starting point to rethink our reference frames and thus make evident the implicit ideology within the dynamics and the structure of higher education as an idea and an institution.

CONTENIDO.

(Introducción: **Introducción / 4'33"**)

Después de su paso por la cámara anecoica de la Universidad de Harvard, John Cage reelabora su idea de silencio y compone *4'33"* (cuatro, treinta y tres), el silencio deja de ser silencio, para ser precisamente sonido escuchado. En palabras de Carmen Pardo (2001), en su libro *La escucha oblicua*, Cage nos desvela con esta pieza, precisamente, la sonoridad del silencio. Si hasta entonces, el silencio como elemento estructural en una composición era materia prima que servía como preludio a las notas de algún instrumento, como complemento efectista; en la pieza de Cage, es precisamente el silencio el protagonista de la composición, intensificando, a través de él y de su densidad, la escucha atenta como experiencia sonora en sí, mucho más compleja si cabe que la entendida como experiencia musical.

El silencio, en la pieza de Cage, y como metáfora, desvela aquello que precisamente ocultan las notas en la composición, los sonidos imperceptibles que construyen otra experiencia narrativa, el "silencio sonoro que siempre coexiste en el espacio de ejecución de una obra" (Pardo 2001, p. 39). Que te transporta al aquí y ahora, al tomar conciencia del espacio, ¿por qué no? también político. Algo parecido pasa con los documentos escritos, las pausas, los silencios, que marcan los signos de puntuación que permiten a la persona lectora comprender el significado y la entonación del texto escrito. En el que la jerarquización del relato que se narra, su organización estructural, su *gramatización*², pasa por alto detalles que bien podrían hacernos cuestionar nuestra comprensión del mismo o la lógica de los sucesos que cuenta. Esta idea, de información sesgada, es visible igualmente en los documentos visuales, puesto que como ya sabemos una imagen, aunque esta sea fotográfica, siempre es una construcción. Podríamos apelar a esta idea del silencio, a este aquí y ahora, a la idea de lo *local* frente a los *global*, desde las palabras que suscribe Donna Haraway (1995), que ningún conocimiento puede desligarse de su contexto ni de la subjetividad de quien lo emite, apelando de este modo a un conocimiento situado.

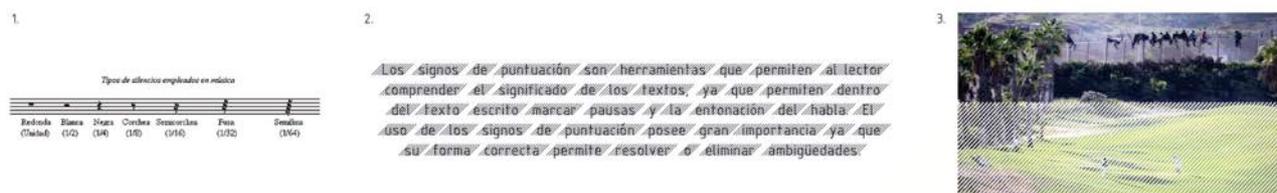


Ilustración 1: En la imagen podemos ver representado el silencio en tres formatos distintos: el empleado en música (1), el empleado en el texto (2) y en la imagen (3) Cita visual: Fotografía de José Palazón, Melilla, 2014.

Si asumimos la complejidad del silencio como sonoridad y materia prima existente, si aceptamos el silencio como parte de la jerarquización y la direccionalidad del discurso en la construcción del relato histórico, en la aproximación a la comprensión de la realidad, no puede ser sino sintiéndonos partícipes en la construcción de nuestros saberes y cuestionando nuestros marcos de referencia que debemos procurarnos *espacios de pensamiento*³ (Keith 2009), de *refugio crítico* (Boogerd 2000), de *resistencia crítica-deconstructiva* (Derrida 1998). Para que éstos nos provean de las condiciones necesarias para re-pensarnos. Y si nos adherimos a la idea de Derrida (1998, pp. 12-13) de una *universidad sin condición*, con "... derecho a la deconstrucción como derecho incondicional a plantear cuestiones críticas no sólo a la historia del hombre sino la historia misma de la noción de crítica, a la forma y a la autoridad de la cuestión, a la forma interrogativa del pensamiento", es necesario en la construcción de nuestros saberes y subjetividades, como artistas, plantearnos y tomar partido en responder, aquí y ahora, a la pregunta de ¿Hasta qué punto la universidad como dispositivo y situación ha construido nuestra identidad como artistas? Más aún, en nuestro contexto, en el estado español, si tomamos en cuenta dos advertencias: (1) la de Whitney Chadwick (1992, p. 8) en *Mujer Arte y Sociedad*, el histórico sometimiento de los intereses de las mujeres a la academia y a "una historia del arte generalmente hilvanada siguiendo los hitos de los "viejos maestros" y de las "obras

² Hacemos un guiño al texto de Pardo (2001 p. 7) cuando utiliza el concepto de *gramatización* para hacer referencia a una de las denuncias de Cage en sus composiciones, mostrar que "hay una escucha de la música que está gramatizada, que lo que se denomina música se corresponde con el deseo de un oído intelectivo".

³ SHEIKH, S. 2009. "Objects of Study of Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research", en *Art&Research*, 2(2), pp. 1-8. ISSN 1752-6388 [Consulta: 8 marzo 2017]. Disponible en <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/pdfs/sheikh.pdf>. Citado por KAUFMANN, T. 2011. "Arte y conocimiento: rudimentos para una perspectiva decolonial", en *Transversal*, 3. ISSN 1811-1696 [Consulta: 8 marzo 2017]. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0311/kaufmann/es/print>

maestras" (y añadimos: ahora también de los nuevos maestros⁴)" y, (2) Un proceso de globalización (e internacionalización académica) imparables que no dejan espacio para recuperar la memoria histórica local, que nos interroga sobre los efectos de una dictadura (la franquista) cuyo principal objetivo fue acabar con el proyecto educativo de la Segunda República (Claret 2006) y que entre sus obsesiones estuvo la de impedir toda permeabilidad intelectual que viniera de la Europa foránea. Siendo esto así, no podemos obviar los acontecimientos que forjaron nuestras instituciones educativas de hoy.

De este modo, se hace inevitable reflexionar sobre la universidad como espacio de (re-)producción, intermediación y transmisión de saberes en torno a la práctica artística. Poniendo especial atención en los procesos de normalización y construcción de nuestra identidad. Que es una acción necesaria para construirnos y empoderarnos en la investigación con los propios medios, sin tener que obedecer a las constricciones de la academia, que Sheikh (2006)⁵ identifica como una de las luchas de los artistas del pasado. Estos procesos de normalización se deben, en gran parte, a situaciones, tensiones y percepciones que intervienen en nuestro sistema comprensivo, en nuestra red conceptual de la realidad; pero que en su mayoría son poco identificables y/o detectables, puesto que en cierto modo forman parte ya del conjunto de creencias, preconcepciones, mitos, prejuicios que albergamos de la institución educativa, la cual guarda una obvia vinculación con la historia social y cultural del contexto en que se encuentra y por tanto del relato que se construye desde y en torno a ella en la producción de conocimiento y saber.

La experiencia que presentamos a continuación es el resultado de la experimentación de la práctica artística titulada *La universidad como espacio de producción y transmisión de saberes [en torno a la construcción de la identidad del artista y su práctica]* (2015), la cual tenía como objeto cuestionar y dar respuesta a los interrogantes que acabamos de plantear desde un conocimiento situado. Para ello, (1) en primer lugar, presentaremos el contexto en que se origina la práctica artística, el taller de Rogelio López Cuenca y la investigación desarrollada durante la elaboración de la investigación de la tesis doctoral *Enseñanza universitaria y práctica artística. Criterios para su experimentación, activación e intermediación desde un saber situado* (Lozano-Sanfèlix 2015a) que explora, desarrolla y experimenta con posibles estrategias con el objetivo de impulsar un cambio en las metodologías de enseñanza-aprendizaje de la práctica artística; (2) realizaremos una descripción de la metodología seguida, los procesos de conceptualización y formalización, y (3) como conclusión, presentaremos algunas reflexiones que surgen a partir de la propia experiencia en la construcción del relato, el cual suscitará una respuesta que nos permitirá expandir y repensar la identidad y subjetividad como artistas en el contexto de la Universidad (Politécnica de Valencia).

[Desarrollo: La universidad como espacio de producción y transmisión de saberes [en torno a la construcción de la identidad del artista y su práctica]]

1. Origen.

La práctica artística que presentamos se inicia con la participación en el taller *No/W/here: Valencia*⁶, a cargo de Rogelio López-Cuenca en la Facultad de Bellas Artes de Valencia en abril del 2015. En él se nos propuso a un grupo de estudiantes, experimentar en torno a la idea de la *práctica artística de la cartografía como investigación situada* (López-Cuenca 2016). Cada participante eligió un espacio de la ciudad, en nuestro caso el objeto de estudio fue la *universidad*. El proceso de investigación duró desde el 20 de abril de 2015 hasta el 7 de octubre de 2015, día en que se inauguró la exposición *Radical Geographics* (7.10.2015 - 14.02.2016) en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM).

2. Metodología, conceptualización y formalización.

Entre las directrices que se siguieron para la elaboración de la cartografía, podemos identificar las siguientes: (1) la posibilidad de no restringir nuestra investigación a unos resultados concretos propuestos de antemano, sino encontrar puntos de encaje y conexión entre diferentes ideas (...imágenes, objetos, etc.) ; (2) la no jerarquización de las fuentes de información ni la descalificación de documentación que a priori no tuviera una vinculación evidente con nuestro objeto de investigación, dando la posibilidad de este modo de dar con situaciones imprevisibles que produjeran condiciones de posibilidad (Rogoff 2007); (3) utilización de documentación de todo tipo de formatos (fotografías, planos, citas textuales, noticias de prensa, canciones, definiciones, etc.), la cual podía tener

⁴ Sobre la mujer artista en la academia hoy: LOZANO-SANFÈLIX, N. 2015. "¿Puede hablar la artista?". En: Silvia Marí Martí (Ed.) *Artistaas: Violencias, afectos, diálogos, creaciones*. Teruel: Universidad de Zaragoza, pp. 57-61. ISBN 978-84-608-7785-1.

⁵ SHEIKH, S. 2006. "Spaces for Thinking. Perspectives on the Art Academy", en *Texte zur Kunst*, 62, pp. 191-196. [Consulta: 8 marzo 2017]. Disponible en http://backissues.textezurkunst.de/NR62/SIMON-SHEIKH_en.html. Citado por KAUFMANN, T. 2011. "Arte y conocimiento: rudimentos para una perspectiva decolonial", en *Transversal*, 3. ISSN 1811-1696 [Consulta: 8 marzo 2017]. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0311/kaufmann/es/print>

⁶ El taller *No/W/here: Valencia* se desarrolló entre el 20-24 de abril de 2015 en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València. En él se propuso analizar un conjunto de metodologías aplicadas por Rogelio López-Cuenca en algunos de sus proyectos de intervención artística para la esfera pública y se nos brindó la oportunidad de participar en el proyecto con el mismo título y que formó parte de la exposición *Radical Geographics* que la Galería G6 del IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) dedicó a López-Cuenca. El proceso de investigación duró desde el 20 de abril de 2015 hasta el 7 de octubre de 2015, día en que se inauguró la exposición.

diferentes utilidades en cuanto a la construcción de la cartografía (formato, datación, contenido, descripción, color, forma, etc.); (4) la rigurosa documentación, registro y archivo de toda la información recogida; (5) el diseño de una estructura rítmica que sirviera como mapa previo a la elaboración de la cartografía y su formalización.

El proceso de investigación y elaboración de la cartografía culminó con la elaboración de tres mapas que se pueden entender como capas de un mismo proyecto: (1) El primero contiene la información recogida y el dibujo de los vínculos que se fueron trazando a medida que la investigación avanzaba y se expandía hacia lugares insospechados; (2) el segundo corresponde a la estructura rítmica, cuya secuenciación nos sirve para entender y conectar la narración con el relato, su coherencia, el mapa del mapa, y; (3) el tercer mapa es el conjunto de la información organizada tanto conceptual como formalmente como resultado de la experiencia.

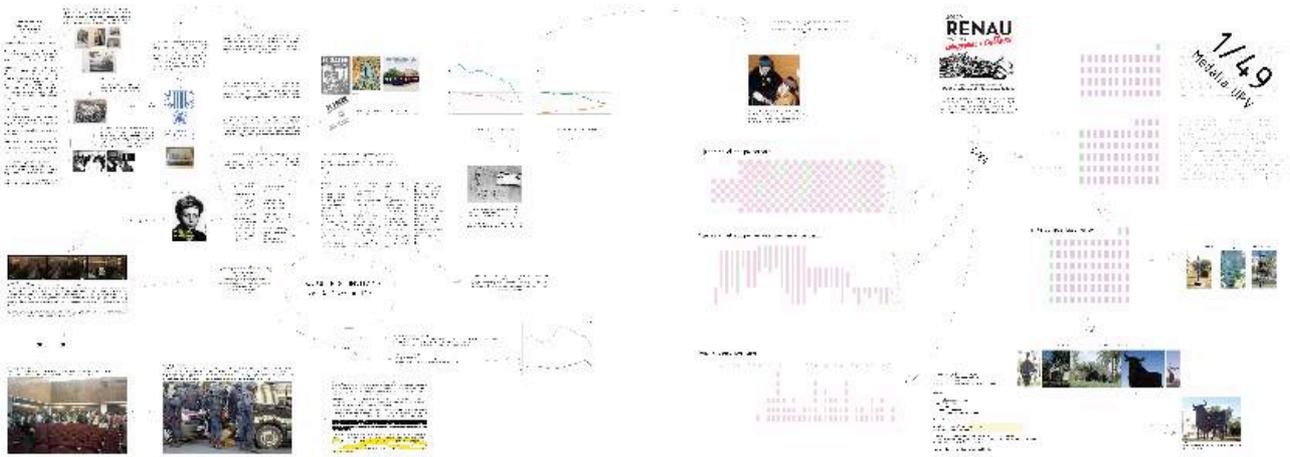


Ilustración 2: Mapa 01. Investigación y conexiones entre la información y los documentos encontrados.

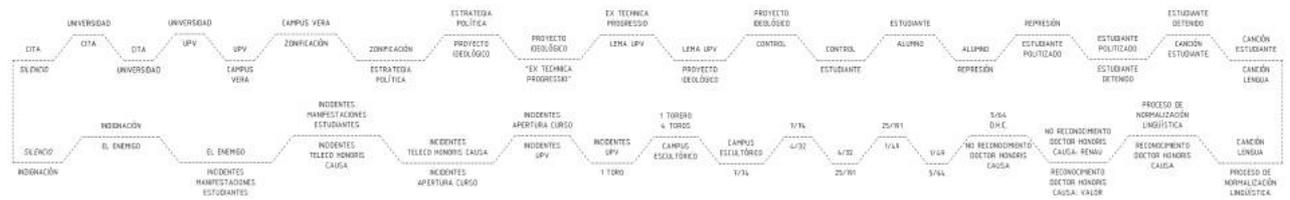


Ilustración 3: Mapa 02. Estructura rítmica.



Ilustración 4: Vista panorámica y detalle pp. 9-12: Neus Lozano-Sanfèlix, *La universidad como espacio de producción y transmisión de saberes [en torno a la construcción de la identidad del artista y su práctica]*, 2015.

El formato adoptado para la exposición de la cartografía (mapa 03) consiste en 54 hojas A4 maquetadas e impresas en blanco y negro sobre papel de color. En cada una de ellas podemos ver distintos documentos. Éstos han sido elegidos siguiendo la estructura rítmica y la secuenciación adoptadas (mapa 02). En cada hoja ha sido anotada la fuente de donde se ha obtenido la información. Los criterios para la materialización son el bajo coste de su producción y la fácil reproducibilidad y archivo de la misma.

(Conclusiones: Conclusiones / Relato: Saberes y aprendizajes)

De los relatos posibles que podríamos extraer a partir de la cartografía elaborada, uno de ellos diría así:

- 01.** Tras el golpe de estado al gobierno de la Segunda República en julio de 1936, se crea la Oficina de Prensa y Propaganda dirigida por José Millán Astray, ésta será el organismo de censura y control de la prensa y la edición, y la encargada de elaborar los listados del personal docente sometido a depuración (asesinado, cesado, encarcelado, trasladado, inhabilitado y sancionado).
- 02.** Universidad Politécnica de Valencia (1971), integra la titulación de Licenciado/a en Bellas Artes. [...] El campus se encuentra alejado de cualquier núcleo importante de población. La zonificación urbana es la práctica de dividir un espacio urbano por usos y tiene como propósito encauzar el crecimiento y desarrollo ordenado de un área. **[ORDENACIÓN TERRITORIAL COMO PROYECTO IDEOLÓGICO]**.
- 03.** En la inauguración presidida por Francisco Franco se descubre una piedra conmemorativa: "Francisco Franco Bahamonde [...] Perpetúa en piedra el hito inicial de su reforma educativa. Ex technica progressio **[PROGRESO A TRAVÉS DE LA TÉCNICA / PROYECTO IDEOLÓGICO]**.
- 04.** En la universidad estaban prohibidas: las asambleas, reuniones, la colocación de carteles informativos en las

paredes, las actividades culturales, musicales, conferencias, mesas redondas **[PRIVACIÓN Y AUTONOMÍA / PROYECTO IDEOLÓGICO / VINCULACIÓN CON LA VIDA CULTURAL Y ACADÉMICA]**.

05. Ante esta situación, la autoridad académica no existe más que para colaborar en las tareas represivas, adoptando “una actitud totalmente servil y colaboracionista”. El control de asistencia permitía excluir al estudiante del derecho de ser examinado **[PRIVACIÓN DE DERECHOS / PROYECTO IDEOLÓGICO VINCULADO A LA VIDA PRIVADA]**. Si un estudiante era procesado por el TOP (Tribunal de Orden Público), era privado del derecho de entrada y permanencia en la Universidad. Aunque los hechos por los que se sancionaba hubieran ocurrido fuera del ámbito universitario y no hubieran afectado al orden y disciplina académica.

07. Enrique Ruano Casanova (1948 - Madrid, 20 de enero de 1969), Estudiante de Derecho y militante antifranquista español, muerto en circunstancias no esclarecidas bajo custodia de la Brigada Político Social, la policía política del régimen franquista. Lluís Serrahima compone la poesía que en 1977 María del Mar Bonet cantará: *Què volen aquesta gent?* **(CANCIÓN – CULTURA / SABERES SUBALTERNOS)**.

08. Entre 2002 y 2014 la oferta de créditos en lengua valenciana en la Facultad de Bellas Artes pasa de un 8% a 4% del total. En 1999 nombran Doctor Honoris Causa a Enric Valor i Vives, narrador y gramático. Al finalizar el curso 2003-2004 desaparece la figura de Vicerrector/a de Promoción y Normalización Lingüística. En 1979 la junta de Gobierno de la UPV rechaza por primera y única vez una propuesta de Doctor Honoris Causa: Josep Renau. **(LENGUA MATERNA / SABERES SUBALTERNOS)**.

09. Renau fue Director General de Bellas Artes durante la Segunda República española, fue quien solicitó la colaboración de Ángel Ferrant para la “reorganización de la enseñanza artística”. **(MEMORIA HISTÓRICA / SABERES SUBALTERNOS)**

10. Entre 1988 y 2014 de los 64 nombramientos a Doctor Honoris Causa, sólo 5 fueron mujeres: una actriz, una princesa, una cantante, una bailarina y coreógrafa y una cosmonauta **[GÉNERO / ROLES]**.

11. Entre los cargos del Rectorado, entre 2001 y 2012, solo 25 fueron ocupados por mujeres, el resto por 191 hombres. De 25 cargos ocupados por mujeres, se trató de 4 mujeres que continuaban en el puesto o que cambiaban de área. Sólo hay 7 mujeres artistas frente a 74 hombres en el Campus Escultórico de la UPV. **(GÉNERO / POLÍTICAS)**

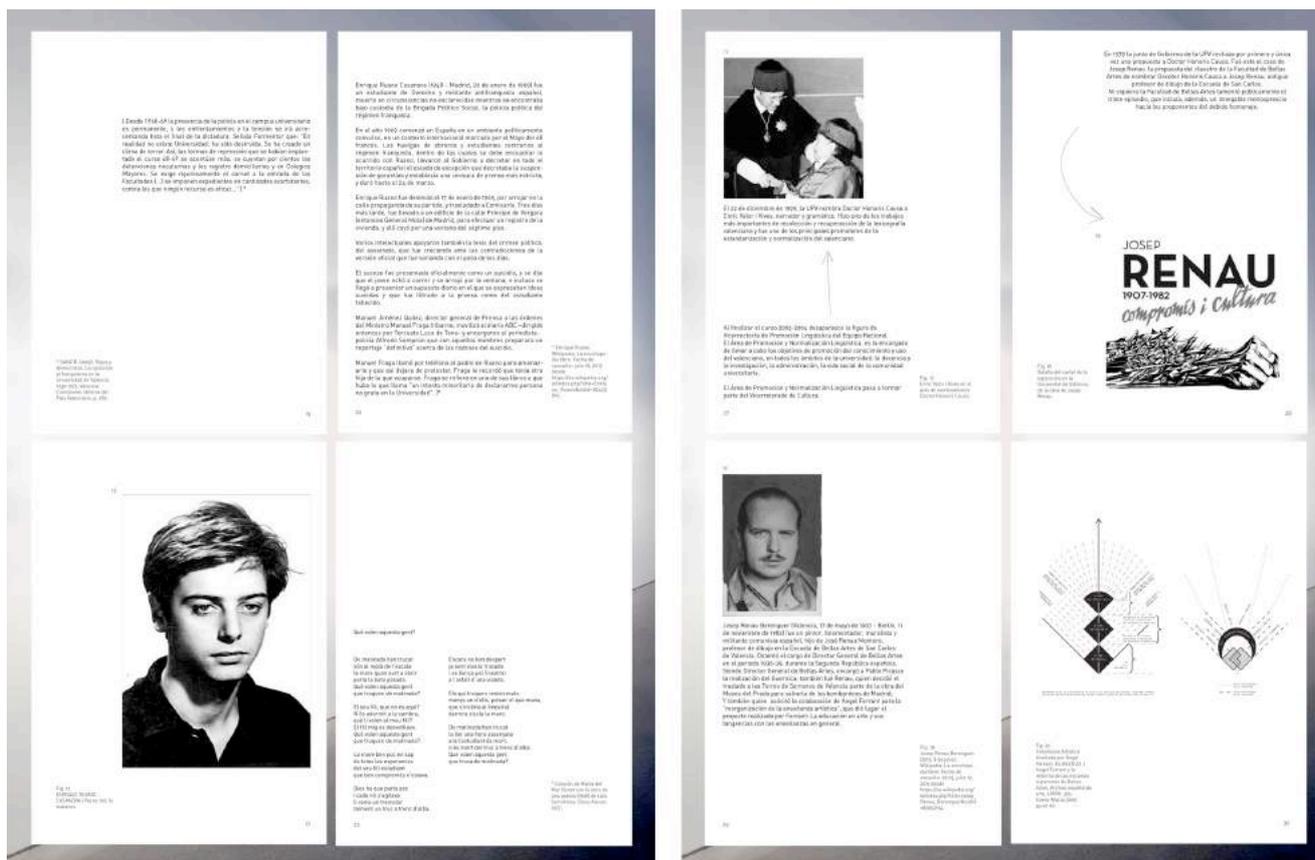


Ilustración 5: Detalle pp. 19-22 y 27-30: Neus Lozano-Sanfèlix, *La universidad como espacio de producción y transmisión de saberes [en torno a la construcción de la identidad del artista y su práctica]*, 2015.

12. En el acto de entrega del Teleco Honoris Causa a la delegada del Gobierno en la Comunidad Valenciana, mayo de 2012, 80 personas entran en la Sala del Paraninfo al grito de “delegada dimisión”. Tres meses antes, la Delegada del Gobierno tildaba de anecdóticas la detención de 38 estudiantes, 8 de ellos menores, durante las cargas policiales durante las manifestación por una educación pública y de calidad. Solo un grupo de ex-alumnos del IES Lluís Vives de Valencia hace publica en la prensa en la que manifiesta su disconformidad con actuación del gobierno. “A veces, quedarse callado equivale a mentir, porque el silencio puede ser interpretado como aquiescencia” Unamuno, Universidad de Salamanca, 12/10/1936. (**POLÍTICA DEL SILENCIO**)

Si bien esta breve narración no representa la diversidad de información que encontramos en la cartografía, bien es cierto que no podemos disociar el conocimiento sobre el contexto y nuestra propia subjetividad como lectoras, en la selección e interpretación de la documentación, las relaciones que establecemos entre los datos, y nuestras preferencias y prioridades. No obstante hay que evidenciar que una mirada reflexiva a nuestro entorno, expande nuestros marcos referenciales, y que la práctica artística ensancha los caminos del acceso al conocimiento. A la vez que necesariamente se interroga también sobre los efectos sociales y económicos de su propia práctica, una práctica que cada vez más se ve desprestigiada en muchos ámbitos, especialmente el educativo.

Es necesario mostrar las contradicciones de la institución educativa, detectar la deslocalización y pérdida de significados, la mutación de algunos de ellos y las justificaciones que se utilizan, como por ejemplo para volver a implantar el registro de la asistencia, el uso de la palabra estudiante, los contenidos y referencias que se utilizan, en definitiva, la necesidad de organizarse colectivamente, para transformar las dinámicas y los saberes de la institución.

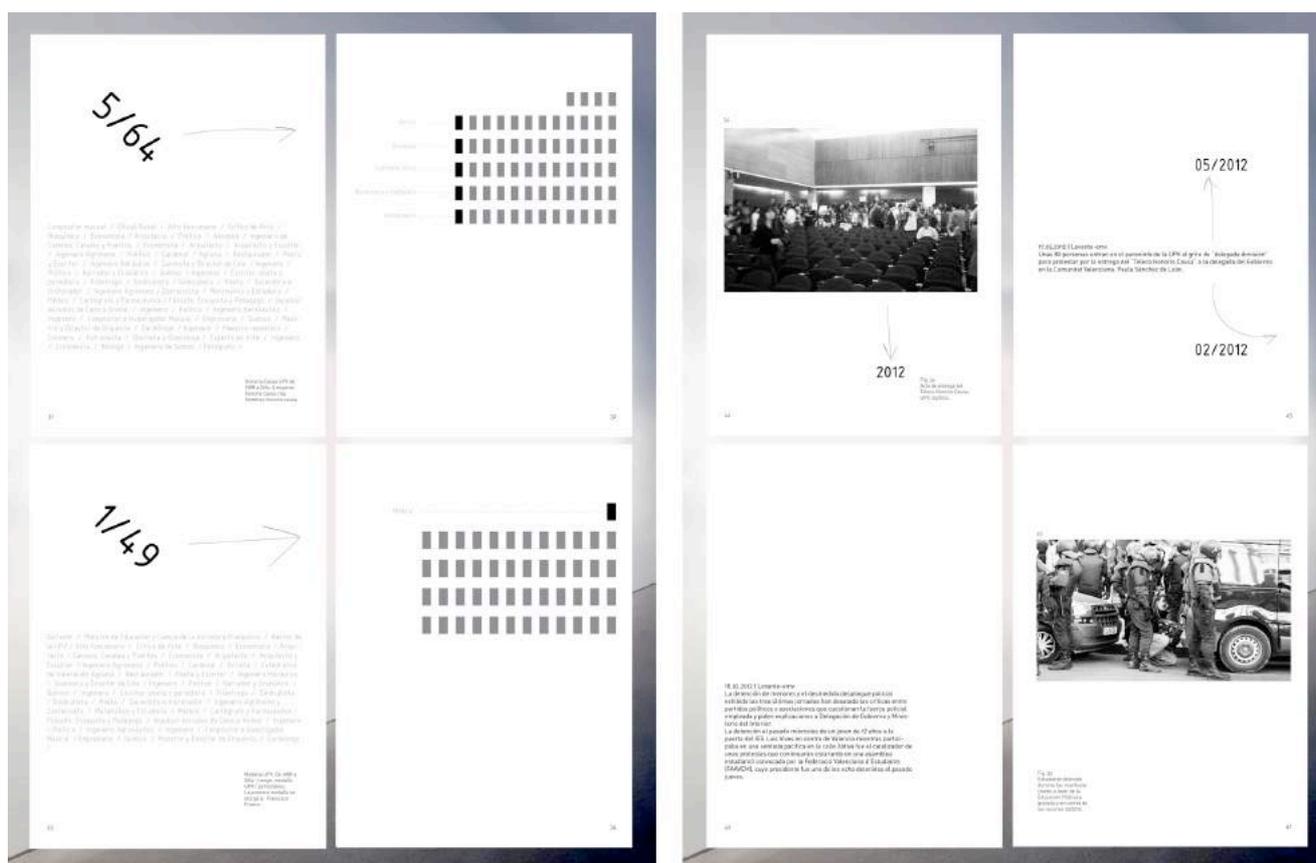


Ilustración 6: Detalle pp. 31-31 y 44-47. : Neus Lozano-Sanfèlix, La universidad como espacio de producción y transmisión de saberes [en torno a la construcción de la identidad del artista y su práctica], 2015.

En el catálogo de *Un saber realmente útil* (What, How & for Whom et al. 2014, p. 19), se recoge que “El concepto de saber realmente útil surgió a comienzos del siglo XIX, cuando los obreros tomaron conciencia de la necesidad de la autoformación. En las décadas de 1820 y 1830, las organizaciones obreras de Reino Unido introdujeron esta frase para describir el corpus de conocimientos que abarcaba diversas disciplinas poco prácticas como la política, la economía y la filosofía, caracterizadas como opuestas a los "saberes útiles", proclamados como tales por los empresarios, que habían empezado a invertir cada vez más en el desarrollo de sus negocios mediante la financiación de programas formativos destinados a los obreros en competencias aplicables y disciplinas como la ingeniería, la física, la química o las matemáticas”. Contraponemos aquí el saber subalterno, como el académicamente marginado, que como hemos podido observar puede ser realmente útil.

FUENTES REFERENCIALES.

AMENGUAL QUEVEDO, I. 2012. *Saberes y aprendizajes en la construcción de la identidad y la subjetividad de una educadora de museos: El caso del proyecto "Cartografiem-nos" en el Museo Es Baluard*. Carla Padró Puig, directora. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. [Consulta: 8 de marzo 2016]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/36700>.

BREA, J.L. 2004. "La universidad del conocimiento y las nuevas humanidades", en *Estudios Visuales*, 2, pp. 133-154. [Consulta: 8 de marzo 2017]. Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num2/universidad.pdf>

BOOGERD, D. 2000. "De Ateliers, el instituto de los artistas como refugio crítico", en *Inventario, revista para el arte*, 6, pp. 157-164. ISSN 1575-9970

CHADWICK, W 1992. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino. ISBN: 84-2332-2475.

CLARET MIRANDA, J. 2006. *El atroz desmoche: la destrucción de la Universidad española por el franquismo, 1936-1945*. Barcelona: Editorial Crítica. ISBN 84-8432-7604.

DERRIDA, J. 2002. *La universidad sin condición*. Madrid: Trotta. ISBN 84-8164-533-8.

HARAWAY, D.J. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Ediciones Cátedra, Universidad de València e Instituto de la Mujer. ISBN 84-376-1392-2.

KAUFMANN, T. 2011. "Arte y conocimiento: rudimentos para una perspectiva decolonial", en *Transversal*, 3. ISSN 1811-1696 [Consulta: 8 marzo 2017]. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0311/kaufmann/es/print>

LÓPEZ-CUENCA, R. 2016. *Yendo leyendo, dando lugar. De la práctica artística de la cartografía como investigación situada*. Juna Pablo Wert Ortega, director. Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha.

LO ANO-SANFÈLIX, N. 2015. *Enseñanza universitaria y práctica artística. Criterios para su experimentación, activación e intermediación desde un saber situado*. Amparo Carbonell Tatay y Trinidad Gracia Bensa, directoras. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València. Doi:10.4995/Thesis/10251/59476. [Consulta: 8 de marzo 2016]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/59476>

LO ANO-SANFÈLIX, N. 2015. "¿Puede hablar la artista?". En: Silvia Martí Marí (Ed.) *Artistaas: Violencias, afectos, diálogos, creaciones*. Teruel: Universidad de Aragón, pp. 57-61. ISBN 978-84-608-7785-1.

PARDO SALGADO, C. 2001. *La escucha oblicua: una invitación a Jonh Cage*. Valencia: Universitat Politècnica de València. ISBN 84-9705-039-8

ROGOFF, I. 2007. La academia como potencialidad. *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, 60-61, pp. 10-15.

SHEIKH, S. 2006. "Spaces for Thinking. Perspectives on the Art Academy", en *Texte zur Kunst*, 62, pp. 191-196. [Consulta: 8 marzo 2017]. Disponible en http://backissues.textezurkunst.de/NR62/SIMON-SHEIKH_en.html.

SHEIKH, S. 2009. "Objects of Study of Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research", en *Art&Research*, 2(2), pp. 1-8. ISSN 1752-6388 [Consulta: 8 marzo 2017]. Disponible en <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/pdfs/sheikh.pdf>

WHAT, HOW & FOR WHOM, GARCÉS, M., RAQS MEDIA COLLECTIVE, CAMNIT ER, L., PAGLEN, T., APPELBAUM, J., MOTEN F. y HARNEY, S., y TAMÁS, G.M. 2014. *Un saber realmente útil*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN 978-84-8026-498-3.

Marentes Cruz, Juan Manuel.

Profesor Ord. de Carrera Asociado "A" T.C. División de Estudios Profesionales Facultad de Artes y Diseño.

Ingeniería y arte en una relación escultórico-ambiental desde lo local hacia lo internacional.

Engineering and art in a sculptural-environmental relationship from the local to the international.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Escena, escultura, ingeniería, interactividad

KEY WORDS:

Scene, sculpture, engineering, interactivity

RESUMEN.

El trabajo presenta la relación entre la ingeniería robótica y las propuestas artísticas en un país como México. Se muestran las características del proceso de creación que usa la tecnología emergente como soporte en comparación con otros países a nivel internacional. Los logros obtenidos en el concurso ROBOCUP, colaborando la facultad de ingeniería de la UNAM y la facultad de artes y diseño de la misma institución. Como característica local trabajamos con recursos limitados sin que sea un defecto, nos enfrentamos con otros donde el concepto de tecnología tiene otras características. Es un análisis comparativo que muestra una estrategia de trabajo local tomando en cuenta los estándares internacionales, "Si la técnica es fundamentalmente (ontológicamente) un conjunto de decisiones que se manifiestan necesarias y empíricamente en una práctica, entonces la filosofía de la técnica es en su base una filosofía de la acción, y más específicamente una filosofía de la acción intencional." Con esta idea la facultad de artes y diseño y la facultad de ingeniería de la UNAM nos hemos dado a la tarea de explorar las posibilidades plásticas de la robótica en un proyecto llamado "Desarrollo de técnicas de la robótica aplicadas a las artes escénicas y visuales" con el apoyo económico para la investigación de la misma institución y del cual se mostrarán avances materiales y el proceso conceptual que ha acompañado el proyecto.

ABSTRACT.

This paper presents the relationship between robotic engineering and artistic proposals in a country like Mexico. It shows the characteristics of the creative mind that uses emerging technology as a medium in comparison with other countries at an international level. The achievements obtained in the competition ROBOCUP, collaborating the engineering faculty of the UNAM and the faculty of arts and design of the same institution. As a local characteristic we work with limited resources without being a defect, we are faced with others where the concept of technology has other characteristics. It is a comparative analysis that shows a local work strategy taking into account the international standards, "If the technique is fundamentally (ontologically) a set of decisions that are necessary and empirical in a practice, then the philosophy of the technique is in its Base a philosophy of action, and more specifically a philosophy of intentional action." With this idea the faculty of arts and design and the engineering faculty of the UNAM we have given to the task of exploring the plastic

possibilities of robotics in A project called "Development of techniques of robotics applied to the scenic and visual arts" with the economic support for the research of the same institution and which will show material advances and the conceptual process that has accompanied the project.

CONTENIDO.

Es complicado desde una posición local y con la perspectiva de un país en vías de desarrollo (tercermundista dirían otros), hablar de tecnología cuando no ha generado propuestas particularmente sobresalientes o brillantes en lo internacional, como en su tiempo fue el caso del sistema tricromático de secuencias de campos para la televisión inventado por Guillermo González Camarena, mexicano, quien curiosamente es el hermano menor de Jorge González Camarena, un distinguido muralista que destaca por su trabajo de colores contrastantes y modelos indígenas. Quienes nacimos en los 60's del siglo anterior, recordamos los libros de educación básica que mostraban la imagen de "La Patria" obra encargada en 1962 al pintor por la Secretaría de Educación Pública; curiosa fue la relación entre hermanos, uno inclinado hacia el arte y el otro al desarrollo tecnológico. Ahora siglo XXI, integrados en este mundo sospechosamente globalizado, con las conveniencias que para algunos países encarna y de las que pocas veces salimos bien librados, nos vemos limitados en la producción de tecnología y en gran medida nos conformamos con los parámetros establecidos desde el exterior. Seguimos siendo periferia tanto en el ambiente tecnológico como en el artístico, no tanto por nuestra incapacidad de generar propuestas en estos ámbitos, más por la falta de vías de investigación, financiación y estrategias de socialización. Esa es la realidad y tenemos la responsabilidad de trabajar con ella para hacernos notar, en la calle, en la ciudad, en los montes, en el mundo, desde nosotros.

Los grandes presupuestos son una ilusión y con ello lleva una desventaja, aunada a la falta generalizada de insumos locales sólo alimenta las ganancias de los verdaderamente grandes centros de desarrollo tecnológico. Lo que nos ocupa aquí es la generación de estrategias para pensar en la tecnología y en el arte en una dinámica de trabajo colaborativo desde nuestra realidad y posibilidades particulares; ante ello es obligado establecer un diálogo, en áreas vistas como separadas cuando realmente no es así, complementarias una de la otra. No es novedoso el uso de recursos tecnológicos en propuestas artísticas e incluso son ya una tendencia casi obligada en el contexto actual, donde el fluir de las obras de autores reconocidos ha tomado los nuevos medios de comunicación y los procesos de manufactura a través de la tecnología. Más allá de la materialidad y la tradición, encontramos que hacen falta estrategias de trabajo que incluyan a profesionales de diferentes áreas en proyectos complejos, con la propia diferencia profesional en términos de esquemas de pensamiento cualitativamente identificados, provenientes de ámbitos con una visión del otro a veces accesoria, otras inexistente. Para nuestra propuesta de trabajo la relación Arte-Ingeniería, se da a partir de la consideración que el artista realiza al observar desde fuera el recurso tecnológico, con la distancia del soporte frío que dará forma a sus propuestas, en contraparte, el ingeniero ve con la misma lejanía el trabajo del artista sin comprender su profundidad, la función social de su trabajo; situación esta que no tiene muchas variantes en el contexto internacional.

De inicio, encontrar los puntos que nos unen como creadores a requerido buscar definiciones que generen una visión compartida, distintiva, común, que de sentido al propio y particular quehacer profesional, la técnica para ambos modelos de profesión resuena como un principio unificador, encontramos que tanto artistas como ingenieros encuentran gran atractivo en la idea el saber hacer. Jaime Fisher aborda el problema de manera clara en la siguiente cita:

"Si la técnica es fundamentalmente (ontológicamente) un conjunto de decisiones que se manifiestan necesaria y empíricamente en una práctica, entonces la filosofía de la técnica es en su base una filosofía de la acción, y más específicamente una filosofía de acción intencional."¹

Compartiendo eso, nos enfocamos en el detonante inicial, abordar lo escultórico como problema. Compartimos en concepto de forma y objeto plástico con más o menos palabras, la visión de uno y otro tienen diferencias que deben entrar en sintonía de ideas, llevar lo que se comprende como escultórico hacia la ingeniería puede ser complicado en ambas direcciones, es posible que el artista visual comprenda un poco más las implicaciones del término en el contexto actual, en el terreno conceptual es un problema a resolver en conjunto. En el proyecto de investigación que aquí se expone pretende mostrar las características y procesos que se han tenido que acordar y perfeccionar para llegar a los resultados materiales que también se expondrán.

La cuestión es supone romper las fronteras propias de la innovación, enriquecer el concepto de disciplina, tanto lo artístico como en lo no artístico, es importante comprender primero la pertinencia de la propuesta artística en un ambiente que por sí mismo ha dejado de respetar fronteras en pos de la rentabilidad comercial o de la experimentación honesta que siempre acompaña la actividad artística. Por su parte, las escuelas de arte están llegando tarde al trabajo de redefinición de las disciplinas artísticas, continúan los mismos talleres donde los alumnos desarrollarán las habilidades que los lleven a ejercer de manera mínimamente adecuada la

¹ Fisher, Jaime. *El hombre y la técnica. Hacia una filosofía política de la ciencia y la tecnología*. Ed. UNAM, 2010. México. Pp. 45.

profesión de artista. En nuestras instituciones encontramos espacios divididos ya sea por materialidades, dimensiones, soportes o técnicas establecidas, algunos desde hace muy antiguos, con pocas posibilidades de transformarse, otros de más reciente creación que están pujando para ser reconocidos y tomados en cuenta. Nuevos talleres que en instituciones de gran calado como la UNAM corren el riesgo de subutilizar recursos en lugar de mejorar los procesos de investigación, varios elementos tecnológicos no se aprovechan adecuadamente en alguna facultad porque otra, que puede estar al lado, no sabe que la primera lo tiene y podría hacer acuerdos de uso colaborativo. Eso no solo mejoraría el uso de los recursos, también sumaría criterios de otros profesionales en formación o en activo a nuestras propuestas..

Enfoque para conjunción de acuerdos

Para el proyecto abordamos las artes escénicas como pretexto, roemoiendo tradiciones, consideramos su implicación multimediática, desde que Richard Wagner propuso su intención de crear el arte total, quién más que concebir a la tecnología como ajena a la actividad artística, concibe como responsabilidad indispensable el que el artista tome todo lo que la tecnología le provea. Ya Rosalind E. Krauss hacia 1977 se cuestionaba el papel del teatro en el juego de las artes, en su libro **Paisajes de la escultura moderna** dedica un capítulo completo al problema que nombra *Ballets mecánicos: luz, movimiento y teatro*, dice lo siguiente:²

En 1967 la inquietante sensación de que el teatro había invadido el terreno de la escultura recibió un ataque frontal. En esa época Michael Fried escribió:

...quiero hacer una afirmación que no tengo esperanzas de poder ni probar ni justificar, pero que, sin embargo, creo verdadera, a saber: que el teatro y la teatralidad están hoy en día en guerra no solo con la pintura moderna (o con la pintura y la escultura modernas), sino con el arte como tal y, en la medida en que las distintas artes pueden describirse como modernas, con la sensibilidad moderna como tal... El éxito e incluso la supervivencia de las artes depende cada vez más de su capacidad para vencer al teatro.

En apariencia una guerra declarada hacia las artes visuales y las fronteras del arte en su totalidad, legitima también el derecho de las artes visuales a tomar la escena como algo propio valiéndose del trabajo escénico que no necesariamente pertenece de manera exclusiva al teatro, problema del arte en todo su conjunto, Krauss continúa citando:³

De modo que *teatralidad* es una palabra paraguas bajo la cual podrían situarse el arte cinético y el lumínico, así como la escultura ambiental y la escultura *tableau*, junto con el más explícito arte de la *performance*, donde habría que incluir desde los *happenings* hasta los decorados escénicos construidos por Robert Rauschenberg para las coreografías de Marce Cunningham. Pero, puesto que entre los críticos de la escultura moderna *teatralidad* se ha convertido en un término polémico –peyorativo en el ensayo de Fried, elogioso para los adeptos de estas diversas modalidades artísticas- deberíamos tratar de desentrañar el concepto de *teatralidad*, porque es demasiado denso y confuso, y está lleno de contradicciones, así como de intenciones y motivos opuestos. La cuestión no es si ciertos artistas han querido apropiarse del espacio escénico o explotar el tiempo dramático proyectado por el movimiento real; la cuestión es porqué, y con que fines estéticos, han querido apropiarse de tales cosas o emplearlas.

Estas contradicciones se dan en el ambiente de las artes, que entendemos como tradicionales, en el ambiente teatral se ha dado como entendido que los profesionales de otras áreas pueden e incluso deben participar de la escena, la individualidad cede a los objetivos de la propuesta conformada en dinámica colectiva. El artista plástico, en algunos casos, cree que al incluirse en equipos de trabajo escénico pierde su carácter de artista, salvo en aquellas propuestas que lo mantienen como el director único de la propuesta como es el caso de la instalación, el (o la) *performance*, el *happening* y sus variantes. Las fronteras en formatos o materialidades nunca han sido tan claras como ahora, el obstáculo a vencer no es a que área del arte pertenece qué o que propuesta invade las parcelas infranqueables de otros. Si la actitud artística es en esencia desobediente de las normas ¿por qué somos tan obedientes con los formatos que potencialmente tiene la propuesta plástica? Quizá el reto es más de ego que de fronteras. Superando los obstáculos de las fronteras disciplinarias, juntos, las Artes visuales y escénicas acuden al llamado de la tecnología y confluyen en materialidades, estrategias y formatos de consumo. La barrera que separa lo plástico de lo escénico se difumina y su catalogación lleva por senderos descriptivos que pocas veces se comprenden como auténtica categorización, algunos, es de mencionarse como cualidad, lo integran a la retórica discursiva de la propuesta con resultados afortunados. Para otros resulta un compromiso difícil por cumplir en un ambiente que al parecer ha dejado los formatos tradicionales para los anquilosados museos o espacios de representación tradicionales.

El equipo de investigación tuvo que afinar el término de nuevas tecnologías, en términos prácticos, antes de llegar a lo novedoso se necesita resolver el problema de la accesibilidad, lo nuevo no siempre es accesible material, ni económicamente. Existen tecnologías

² Krauss Rosalind E. *Pasajes de la Escultura Moderna*. España. Akal. 2010. 201-201p * (Fried, Michael. *Art and Objethood: Essays and Reviews*, Chicago and Londres, University of Chicago Press, 1998) citado por Krauss.

³ *Ibid.*, pp. 204-205.

nuevas cada vez, a las que algunos pueden acceder en su uso, comprensión y manipulación, en nuestra posición el acceso debe pasar por un proceso distinto y en ocasiones caro, a veces por la misma condición, inviable. Las nuevas tecnologías se trasladan al terreno de las tecnologías accesibles, muchas de las cuales en realidad son improvisación tecnológica cuando recurrimos a las opciones *open source* o al *copyleft* y apresurar algunas soluciones, el objetivo principal por supuesto es generar la mayor cantidad de soluciones al interior del proyecto en la misma dinámica de la creación de tecnología, debe tomarse en cuenta que hay mucha gente trabajando en premisas similares a las nuestras.

En la primera vertiente del trabajo conjunto del robot de servicio *Justina* hay algunos elementos comparativos con otros equipos que compiten en la misma categoría, los cuales se exponen a continuación:



**Foto tomada en la competencia de robótica “RoboCup 2016” en Leipzig, Alemania.
Muestra al robot del equipo Tech United de la Universidad de Tecnología de Eindhoven.**

La diferencia de esta propuesta con el trabajo realizado en el laboratorio de la UNAM radica en que buscamos que *Justina* tenga un aspecto amable para interactuar con los humanos, la interfaz mecatrónica que se incorpora en el robot mexicano mejora la interacción humano-robot. Con el robot *Justina* no solo se busca que cumpla satisfactoriamente las pruebas que la competencia exige, también se trabaja en el aspecto físico con la elaboración de carcasas utilizando Manufactura Aditiva Modelado por Deposición de Material Fundido (FDM por sus siglas en inglés), con diseños y colores que hacen referencia a la identidad de la Universidad y de México. Más allá de la identificación institucional, se busca establecer algunos parámetros iniciales para el diseño.



**Foto tomada en la competencia de robótica “RoboCup 2016” en Leipzig, Alemania.
Muestra al robot del equipo Golem, de la UNAM. Grupo de investigación y desarrollo tecnológico del
Departamento de Ciencias de la Computación del Instituto de Investigaciones en
Matemáticas Aplicadas y en sistemas (IIMAS) de la (UNAM).**

En la funcionalidad de la propuesta el robot debería cumplir con las metas establecidas, dando cuenta del trabajo conjunto realizado entre arte e ingeniería, encuentra un nuevo paradigma llevar el centro de interés hacia el problema visual y a la interacción emotiva, en el sentido funcional y estético.



Foto tomada en la competencia de robótica “RoboCup 2016” en Leipzig, Alemania. Muestra a los robots de servicio comerciales de la empresa PAL robotics. No han competido en la RoboCup, están en venta para investigación y compañía. Utiliza un solo brazo manipuladora diferencia del robot Justina que incorpora dos.

Éste y el ejemplo siguiente muestran dos opciones comerciales de diseño, destaca su apariencia grata por los procesos industriales, los que evidentemente, al tratarse de una empresa dedicada a la comercialización, están mejor elaborados y pulcros en su presentación.

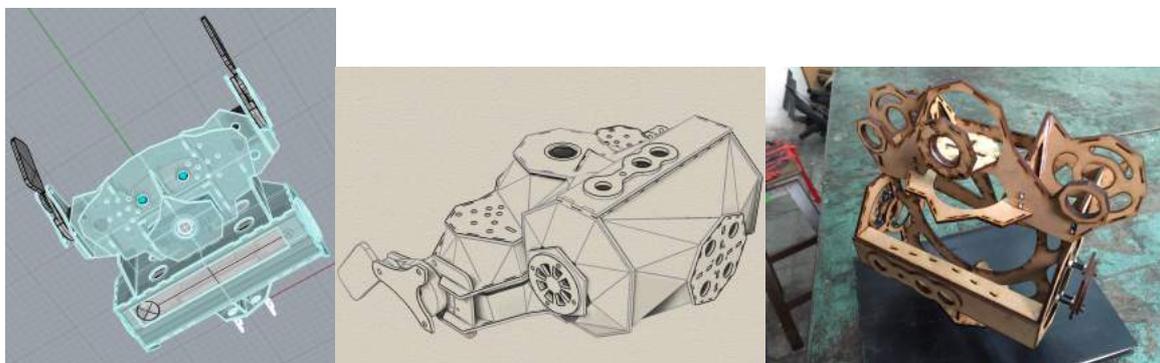


Foto tomada en la competencia de robótica “RoboCup 2016” en Leipzig, Alemania. Muestra al robot de servicio de la empresa Kinova Robotics. No ha competido en la RoboCup, se encontraba haciendo una demostración de venta para los equipos que competían. Los brazos manipuladores son lo mejor del robot, combinan ligereza y precisión -es su mejor característica-. Al ser un robot que asista a los humanos, no desarrollaron la parte de interacción humano-robot como el trabajo que se realiza en el laboratorio de bio- robótica de la UNAM.

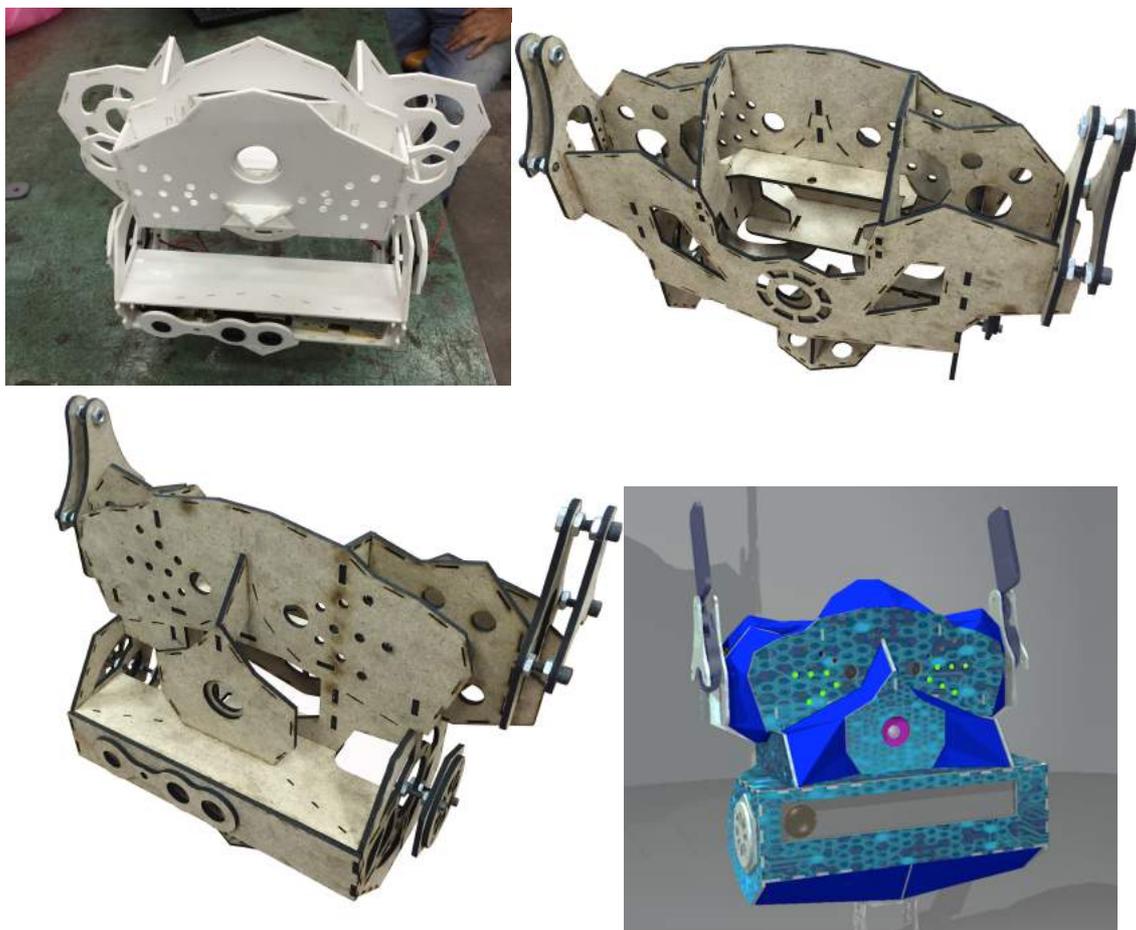


Foto tomada en la competencia de robótica “RoboCup 2016” en Leipzig, Versión inicial de Justina para el encuentro, actualmente en proceso de diseño.

El elemento de rediseño central fue la cabeza, o lo que se podría interpretar como tal, la ubicación asociativa de elementos con el cuerpo humano no necesariamente cumple funciones similares, tratándose como recipiente de los órganos principales de percepción hacia el mundo, es también el elemento de empatía más apto para la interacción humana.

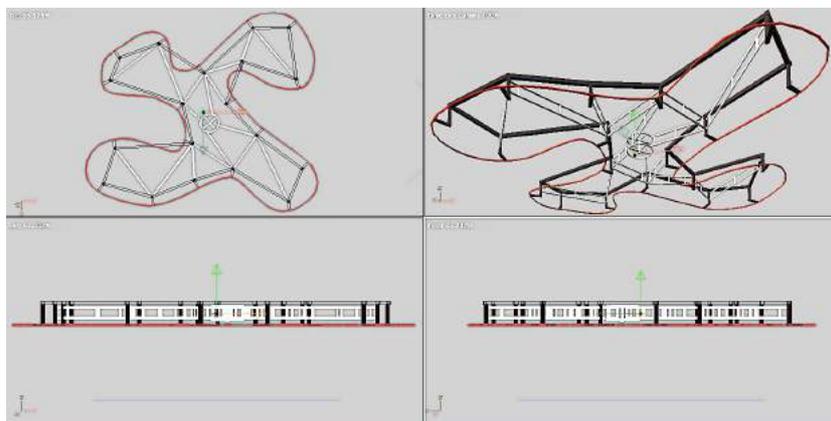


Modelado digital y primer corte laser en MDF segundo en acrílico y modelo actual.



Modelo actual en corte MDF y modelado digital con acabados.

La segunda vertiente del trabajo conjunto se está concretando a partir de una propuesta escénica dónde un robot recorre un circuito preestablecido en un espacio transitable, las características de interacción abarcan desde la implementación de sensores, imagen generativa en video y la programación de escenas consecutivas. El robot cubre la totalidad del espacio con un proyector que a su vez es manipulado para dirigir la imagen a diferentes partes del espacio, todo son elementos programados y manufacturados bajo un diseño artístico claro, propio, vinculado con las propuestas de ingeniería sobre las posibilidades tecnológicas.



Plano del sistema de tránsito del robot.



Fotograma de animación parte del diseño original.

⁴ Participantes del proyecto de investigación: Arce González Héctor Rodrigo, Marentes Cruz Juan Manuel, Pano Sanjuan Manuel Alejandro, Savage Carmona Jesús, Villaseñor Bello José Francisco. Este trabajo es apoyado por PAPIIT-DGAPA UNAM (RG100915), como parte del proyecto "Desarrollo de técnicas de la robótica aplicadas a las artes escénicas y visuales". Se le agradece a la DGAPA-UNAM el apoyo recibido.



Montaje físico de estructura principal y el robot en primeras pruebas.

El sistema de programación se basa en el protocolo DMX, cuenta con interfaces de control establecidos para el ambiente del espectáculo y las artes escénicas en general, lo que ha servido para retomar algunos aditamentos en el mercado que son funcionales y accesibles. Se han presentado obstáculos de inaccesibilidad local aún con un mercado abierto para las compras en línea, oportunidad está para la improvisación y búsqueda conjunta de soluciones. En la primera vertiente del trabajo es evidente la desventaja en la competencia por los elementos comparativos internacionales que se tienen, en la segunda, al ser una propuesta más libre obliga a buscar símiles internacionales con quien establecer un diálogo.

El diálogo como método de disertación ha permitido alcanzar a materializar la obra, haciendo más productiva la empresa, discutiendo, flexibilizando, construyendo en el andar; queda pendiente el proceso de socialización tanto en el ambiente de las artes plásticas y en el de la ingeniería, sin olvidar que los alcances escénicos invitan a la interacción. La propuesta final se vislumbra con la participación de performers escénicos, bailarines, actores con roles específicos y espectadores en inmersión del espacio propuesto. Encontramos áreas de oportunidad en el diseño y manipulación de aditamentos robóticos, en la iluminación escénica, la integración de ambos perfiles profesionales permite encontrar vertientes tanto para la formación como para el diseño, en su uso, en la generación de nuevos instrumentos de iluminación manipulada robóticamente. Cabría ampliar la participación de otros profesionales interesados en el trabajo multidisciplinario, las conclusiones materiales, más allá de ser el resultado más espectacular, sirve de base para que cada uno de los integrantes amplíe la visión parcelaria de lo que se entiende como disciplina profesional, tarea que, en proyectos como el presente, deje de ser visto como novedad y se convierta en norma de la investigación de cualquier área.

Martín Fernández, Diego.

Profesor Escuela de Arte de Algeciras (Cádiz). Investigador, Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Diseño e Imagen.

Martín Segura, José Aureliano.

Profesor del Departamento de Organización de Empresas de la Universidad de Granada. Investigador del Grupo Innovación, Sostenibilidad y Desarrollo Empresarial (ISDE).

La importancia de la reflexión antes del disparo fotográfico. Un análisis estadístico de las preferencias de los usuarios.

The Importance Of Reflection Before Taking A Photograph. A Statistical Analysis Of User Preferences.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Fotografía; Educación Artística; Método de Enseñanza; Tecnología de la Educación; Disciplina.

KEY WORDS:

Photography, Art Education, Teaching Methods, Technology Education, Discipline.

RESUMEN

El refinamiento de las cámaras digitales y la facilidad con la que muchos fotógrafos, sobre todo los más jóvenes, logran captar una imagen mediante pasos sencillos e intuitivos sin necesidad de contar con conocimientos técnicos profundos, ha provocado una considerable preocupación entre los docentes de la especialidad fotográfica.

Este estudio pretende conocer, desde una revisión bibliográfica e indagación sociológico estadística sobre el estado de la fotografía vinculada al arte, si la actitud generalizadamente mecánica que parece haberse extendido entre un porcentaje significativo de aficionados a la fotografía afecta también a los profesionales o si, por el contrario, prestan atención a la expresión fotográfica y su intención más allá del disparo.

De ahí que la primera cuestión consista en conocer en qué medida ha repercutido el uso de esta tecnología cada vez más intuitiva en los procesos de trabajo de los profesionales y si ocurre porque el código fotográfico se encuentra tan asumido que se ignoran todas las decisiones que toma un fotógrafo antes de realizar una fotografía.

El segundo planteamiento pretende aclarar si ante la revolución que aporta el sistema digital resulta necesario posicionar de nuevo a la fotografía bajo un sistema de trabajo controlado e intencionado, lo que haría necesario redefinir las funciones del fotógrafo.

Se podrían así comenzar a concretar la tercera y cuarta duda: si existe una idiosincrasia de la fotografía (la esencia) y si se puede proponer un 'buen hacer' fotográfico sobre el panorama actual digital.

ABSTRACT

The refinement of digital cameras and the ease with which many photographers, especially younger ones, manage to capture an image by means of simple and intuitive steps, without the need for detailed technical knowledge, has caused considerable concern amongst photography teachers.

This study aims to discover, from a bibliographic revision and statistical sociological investigation into the state of photography linked to art, if the widespread mechanical attitude that seems to have taken hold amongst a significant percentage of photography enthusiasts also affects the professionals or if, on the other hand, they pay attention to photographic expression and its intention beyond simply pressing the button.

Therefore, the first question consists of establishing to what extent the work processes of the professionals have been affected by the use of this ever more intuitive technology, and asking if this occurs because the photographic code is so assimilated that all the decisions a photographer makes before taking a photograph are disregarded.

In the face of the revolution brought about by the digital system, the second approach aims to clarify if there is once again a need for a controlled and deliberate photographic process, which would make it necessary to redefine the functions of the photograph.

Here we can begin to specify the third and fourth doubts: if there exists an idiosyncrasy of photography (the essence) and if it is possible to propose a photographic 'good practice' in the current digital panorama.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

Los avances fotográficos del desarrollo tecnológico aportan más ventajas que inconvenientes, lo que provoca que los nuevos profesionales sobrevaloren la posproducción y, del mismo modo, que parte de los que se han formado en un sistema fotoquímico se resistan al sistema digital.

La evolución siempre busca mejorar lo presente para hacerlo más cómodo porque, como explicó Ute Daniel (2005: 390), "el desarrollo es un cambio irreversible en el tiempo, que garantiza la continuidad de un mundo mutable".

Pero dos de esas supuestas mejoras del sistema digital, con un proceso de revisado fácil e instantáneo, recaen en que la fotografía queda más expuesta al accidente o el ensayo-error, y en obviar todos los requisitos técnicos al creer que cualquier cosa se puede solucionar después.

El gran problema de esta percepción, no necesariamente negativa aunque mayoritariamente compartida entre quienes trabajaron o se formaron con el proceso anterior, son sus consecuencias.

Sin embargo, el conformismo no es un valor que los grandes fotógrafos hayan llevado por bandera. Al mirar las experiencias pasadas que se producen a modo de esquemas para continuar en el presente, se comprueba que quienes supieron aprovechar las posibilidades de la máquina de manera práctica -los funcionarios¹, fueron los que llegaron a entenderla como un medio para favorecer el modo de vida. Si se parte de la idiosincrasia del medio fotográfico, una imagen que respeta la realidad es la que ofrece un positivo totalmente acabado antes del disparo.

Por tanto, no se pretende rechazar la intervención de la imagen después de tomarla, pero sí recalcar el destino de la fotografía y recordar que cuanto más información se obtenga en la fase inicial, más opciones habrá en la edición. Cuando una toma se realiza siguiendo un método de trabajo, con dominio de la técnica y consciencia de la importancia de previsualizar la fotografía, se ahorra tiempo en la posproducción y se logra una la calidad final de la imagen superior.

¹ Vilem Flusser llama "funcionarios" (Flusser, 1990:28) a quienes controlan un juego (el de fotografiar) y están al acecho de las infinitas combinaciones de símbolos (de espacio y tiempo) a través del aparato, con las que crear nuevos significados.

La explicación a esto es la de cualquier aparato relacionado con la cultura: los objetos que producen cultura, como es el caso de la cámara fotográfica (las fotografías), no tienen un fin consumible sino que son un recurso o medio de apoyo para la información. Es decir, para consumir un objeto, primero hay que informarlo (modificarlo), con trabajo, que en el caso de la fotografía incluye informar (cambiar) no el mundo sino su significado. Lo que hace pensar que el fotógrafo no trabaja, sino que produce, procesa y abastece de símbolos, así como un compositor o un ilustrador.

Por eso, el objetivo más importante de este trabajo reside en dilucidar si una de las consecuencias de la excesiva seguridad apuntada, por la creencia de que la fotografía se puede corregir después de la toma, provoca que los profesionales olviden la importancia de la reflexión y de la previsualización -la clave del 'buen hacer fotográfico'-, para fotografiar sin una idea previa, de manera espontánea y con la intención de crear un efectismo en la postproducción.

DESARROLLO

Por todo esto, la idea principal del trabajo no es anticiparse a la realidad (Laguillo, 1995), sino conocerla profundizando en las teorías y conceptos afines al problema descrito. Así, se buscó una hipótesis objetiva y no solo una sospecha propiciada por la experiencia del autor, y se sumó el trabajo para intentar entender cómo los fotógrafos se relacionan con el equipo y con el mundo desde una revisión bibliográfica y la indagación sociológica sobre el estado de la fotografía vinculada al arte, la tecnología y la profesión en este momento:

- Observar las aptitudes, sentimientos y valores que desarrollan los profesionales, aficionados competentes y estudiantes de la especialidad respecto al sistema fotográfico, y hacerlo recorriendo desde los últimos años del sistema argéntico y hasta el asentamiento de la tecnología digital.
- Localizar los nuevos comportamientos aprehendidos en la fotografía, los derivados del uso fotográfico tradicional (que se han mantenido iguales o los que han adquirido una nueva forma), para precisar cómo influyen en los resultados del quehacer fotográfico.
- Comprobar si la transformación que ha sufrido el oficio es fruto del desarrollo tecnológico actual y, consecuentemente, de una mentalidad nueva generalizada entre la población de casi todas las generaciones.
- Revisar qué debe cubrir el 'buen hacer' fotográfico para obtener la fotografía adecuada, y que ese 'buen hacer' sea aplicable a los dos sistemas que aún conviven.
- Buscar qué le ha interesado a los fotógrafos con mentalidad digital de los métodos tradicionales para argumentar de manera objetiva qué se pretende conseguir de la cámara.

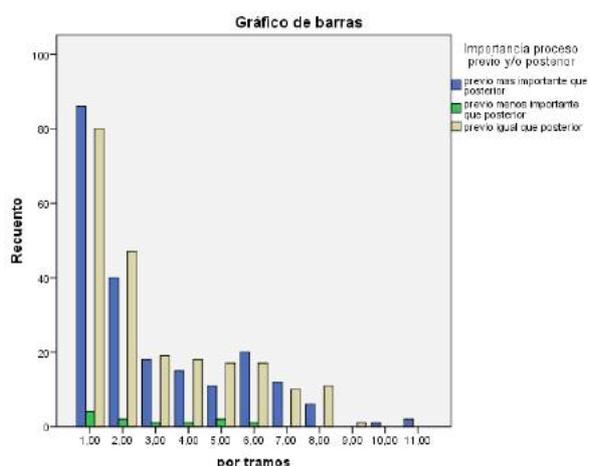
Para indagar en lo anterior, se diseñó un cuestionario 'El valor de una fotografía', que se situó en una plataforma on line dirigida por grupos a profesionales del sector, incluidos docentes de la especialidad, alumnos de los últimos cursos en centros oficiales o no oficiales que enseñan la especialidad de fotografía y a aficionados comprometidos. De manera paralela, se conoció la población objetivo porque se contactó con fotógrafos profesionales, tiendas especializadas, asociaciones, agrupaciones o plataformas que se ofrecieron a responder y exponerla también en sus redes sociales. Se avanzó además con los jefes de los departamentos de Fotografía de las Escuelas de Arte de toda España (públicas), centros privados y facultades de Bellas Artes que imparten la especialidad fotográfica. En este caso, con la intención de que facilitaran dicho enlace a sus alumnado de cursos avanzados (en su mayoría entre 20-25 alumnos) y al profesorado de fotografía del centro (entre 4 y 5) (Santos, 1999:89).

Las variables utilizadas fueron aquellas en las que se tuvieron en cuenta aspectos importantes dentro de la práctica fotográfica, como la transformación de la profesión, datos sociodemográficos y situación laboral como sexo, nivel de estudios alcanzados, pertenencia a asociaciones fotográficas, lugar de residencia, grado de uso del laboratorio o la importancia otorgada a valores anteriores y posteriores a la toma fotográfica o de elementos asociados a la fotografía.

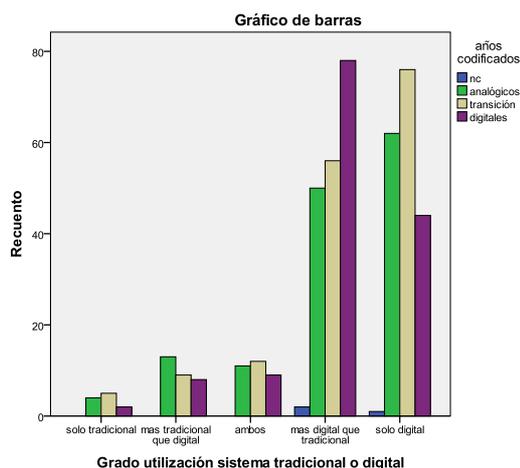
Finalmente, todos los resultados del cuestionario se exportaron al programa de análisis estadístico SPSS 20, a través del cual se realizó el correspondiente análisis descriptivo y predictivo, mediante las técnicas estadísticas adecuadas (Pérez, 2009: 43-44). Para el análisis descriptivo, se usaron tablas de frecuencias, medidas de posición central y gráficas. Para el análisis predictivo se usó un modelo multivariante de datos de análisis de la varianza y covarianza múltiple MONCOVA.

Las variables se dividieron en independientes y dependientes. Las independientes, también denominadas variables predictoras, fueron aquellas que entendíamos que definían mejor el "buen hacer fotográfico". Para ello se tuvieron en cuenta los años dedicados a la fotografía, los estudios relacionados con la fotografía y la formación relacionada con la fotografía. Del análisis descriptivo de las respuestas de estas variables, se deduce que a pesar de que la máquina fotográfica es cada vez más intuitiva y sencilla, se percibe un alto porcentaje de usuarios formados oficialmente en la especialidad o en estudios relacionados con la imagen. Además, el interés por seguir formándose lo evidencian más del 82 % de los encuestados. Por lo tanto, el número de fotógrafos autodidactas es menor y la importancia del docente guía se incrementa.

Atendiendo al vínculo entre aquellos usuarios que han vivido la fase de cambio entre sistemas, que han recibido formación relacionada con fotografía y que continúan formándose, se observa especialmente que quienes más claramente han vivido la fase de tránsito de un sistema a otro, dedicados profesionalmente a la fotografía, actualmente consideran igual de importantes la fase anterior y posterior al disparo. Manifiestan así una clara aceptación del sistema digital. Asimismo, rechazan el sistema fotoquímico y consideran lo digital de manera muy positiva porque marcan que “en su práctica fotográfica usan exclusivamente el sistema digital”, que “usan habitualmente la cámara digital” y que tras la toma, “sí realizan tratamiento informático”. Suelen apreciarlo como un proceso completamente distinto al analógico, con resultados que poco tienen que ver con el anterior. Además, marcan que comparando ambos sistemas “ni han mejorado, ni empeorado uno respecto al otro”. Y que generalmente, en su actividad fotográfica “la fase anterior es igual de importante que el previo” o que “la anterior es más importante” (Ilustración V).



Sin embargo, los nativos digitales y los que tienen más experiencia, aceptan de manera favorable el nuevo sistema, pero sin perder de vista el proceso anterior y señalan que “en su práctica fotográfica usan más sistema digital que tradicional” (Ilustración VI). Esto puede deberse, en el caso de los veteranos, a que no han llegado a adaptarse. Entre los más jóvenes, el motivo responde a la falta de experiencia real (profesionalmente hablando) como para decantarse por un valor sobre otro, la dificultad para encontrar materiales o no disponer de medios, espacio o por falta de tiempo.



En lo referente a las variables dependientes, también denominadas variables respuesta o endógenas, partiendo de parámetros ya tratados por autores como Luis Castelo (2006), Stephen Shore (2009), P. R. Petruck (1979) o Vaclare, C. y R. Debeauvais (2014), se definieron las cinco que considerábamos que mejor definían el buen hacer fotográfico, cada una de las cuales se componía a su vez de un conjunto de características que mejor las identificaban. Estas fueron: importancia de los elementos de la fase previa y posterior a la toma fotográfica, uso de programas de edición de imágenes (Adobe Lightroom y Camera RAW) e importancia de la edición previa y

posterior en el sistema digital. La primera variable de importancia de la fase previa, se resumió en dos factores, que se obtuvieron después de realizar la correspondiente reducción estadística de la dimensión. El primero agrupaba variables como control de iluminación, fidelidad en la representación de valores, escala tonal y texturas, preparar bien la toma antes del disparo y controlar bien el funcionamiento del aparato de forma manual. El segundo factor agrupaba la creatividad, composición y organización de los elementos plásticos del encuadre, deseo de control desde una visión personal y intención del fotógrafo. Para la fase posterior, se construyó un único factor, compuesto de variables como partir de un buen negativo, acabado y presentación final y destino final de la fotografía. Nuestro interés era obtener evidencias estadísticas significativas sobre ese grupo de variables que sintetizaban el buen hacer fotográfico, de las que habíamos considerado independientes, como la experiencia, los estudios y la formación, para así dar respuesta a las hipótesis planteadas. De esta forma habríamos captado y medido el sentir y tendencia de los profesionales de la fotografía en nuestro país.

Para intentar corroborar las anteriores hipótesis de trabajo de forma estadística se ha utilizado el modelo de análisis de la varianza y covarianza múltiple MANCOVA, que realiza estimaciones para comprobar, con un nivel de confianza del 95 %, si un grupo de variables independientes tienen alguna influencia estadísticamente significativa en el grupo de variables dependientes que definen el buen hacer fotográfico. Los análisis previos para comprobar la validez del modelo arrojaron un resultado positivo.

El análisis de las estimaciones de los parámetros (Tabla I) muestra que sus coeficientes presentan una significación aceptable, con p-valor bajo en muchas de las variables independientes y dependientes, lo que significa con una confianza del 95 %, que las variables independientes con un coeficiente de p-valor bajo, ejercen una influencia estadísticamente significativa en la variable dependiente, ya sea esta positiva o negativa. Por tanto, de las estimaciones obtenidas del análisis de la muestra se pueden inferir conclusiones de comportamiento para la totalidad de la población.

Tabla 1

Estimaciones de los parámetros										
Variable dependiente	Parámetro	B	Error	t	Sig.	Intervalo de confianza 95%		Eta al cuadrado parcial	Parámetro de no centralidad Parámetro	Potencia observada ^b
						Límite inferior	Límite superior			
REGR factor 1 for analysis 5	Intersección	-,387	,246	-1,576	,116	-,870	,096	,006	1,576	,350
	P17c	,046	,020	2,267	,024	,006	,085	,011	2,267	,619
	[P7c=0]	-,004	,445	-,009	,993	-,878	,870	,000	,009	,050
	[P7c=1]	-,029	,267	-,109	,914	-,554	,496	,000	,109	,051
	[P10c=0]	,159	,394	,403	,687	-,615	,932	,000	,403	,069
	[P10c=1]	,422	,376	1,123	,262	-,317	1,161	,003	1,123	,202
REGR factor 2 for analysis 5	Intersección	,056	,251	,224	,822	-,436	,549	,000	,224	,056
	P17c	,021	,021	1,023	,307	-,019	,061	,002	1,023	,175
	[P7c=0]	-,578	,454	-1,274	,203	-1,469	,314	,004	1,274	,246
	[P7c=1]	-,226	,272	-,831	,407	-,761	,309	,002	,831	,132
	[P10c=0]	,391	,401	,974	,331	-,398	1,180	,002	,974	,163
	[P10c=1]	,527	,383	1,374	,170	-,227	1,280	,004	1,374	,278
REGR factor 1 for analysis 6	Intersección	-2,97	,201	-14,82	,000	-3,372	-2,583	,329	14,823	1,000
	P17c	,033	,016	2,003	,046	,001	,065	,009	2,003	,516
	[P7c=0]	2,644	,364	7,269	,000	1,929	3,359	,105	7,269	1,000
	[P7c=1]	2,710	,218	12,412	,000	2,281	3,139	,256	12,412	1,000
	[P10c=0]	,136	,322	,424	,672	-,496	,769	,000	,424	,071
	[P10c=1]	,514	,307	1,671	,095	-,091	1,118	,006	1,671	,385
Lightroom	Intersección	1,736	,122	14,197	,000	1,495	1,976	,310	14,197	1,000
	P17c	,018	,010	1,767	,078	-,002	,037	,007	1,767	,422
	[P7c=0]	-1,05	,221	-4,763	,000	-1,489	-,619	,048	4,763	,997
	[P7c=1]	-1,08	,133	-8,178	,000	-1,348	-,825	,130	8,178	1,000
	[P10c=0]	-,242	,196	-1,238	,216	-,627	,143	,003	1,238	,235
	[P10c=1]	-,208	,187	-1,110	,268	-,575	,160	,003	1,110	,198
RAW	Intersección	1,571	,127	12,352	,000	1,321	1,821	,254	12,352	1,000

	P17c	-,011	,010	-1,013	,311	-,031	,010	,002	1,013	,173
	[P7c=0]	-1,12	,230	-4,876	,000	-1,575	-,670	,050	4,876	,998
	[P7c=1]	-,913	,138	-6,605	,000	-1,185	-,641	,089	6,605	1,000
	[P10c=0]	,071	,204	,348	,728	-,330	,471	,000	,348	,064
	[P10c=1]	-,006	,195	-,031	,975	-,389	,376	,000	,031	,050
Importancia foto digital	Intersección	2,227	,591	3,770	,000	1,066	3,389	,031	3,770	,964
	P17c	,028	,048	,574	,566	-,067	,123	,001	,574	,088
	[P7c=0]	5,007	1,070	4,680	,000	2,904	7,109	,047	4,680	,997
	[P7c=1]	5,591	,642	8,707	,000	4,329	6,853	,145	8,707	1,000
	[P10c=0]	1,049	,947	1,109	,268	-,811	2,910	,003	1,109	,198
	[P10c=1]	1,163	,904	1,286	,199	-,614	2,939	,004	1,286	,250
a. Al parámetro se le ha asignado el valor cero porque es redundante.										
b. Calculado con alfa = ,05										

Entrando en el detalle por variables dependientes, destacas que:

La **primera variable dependiente** era el **primer Factor sobre importancia de los elementos de la fase previa a la toma fotográfica**, ejerce una influencia estadísticamente significativa y positiva la variable años dedicado a la fotografía, con un coeficiente positivo de 0.024. Lo que indica que a mayor experiencia, más importancia se concede a los elementos definidos de la fase previa a la toma fotográfica. También muestra una importancia significativa, aunque con un p-valor algo más alto (aceptable al tratarse de variables cualitativas), el hecho de “no dar por finalizada su formación relacionada con fotografía”. Esto corrobora un aprecio por el control adecuado de los aspectos que abarcan la fase previa a la toma fotográfica.

La **segunda variable dependiente** era el **segundo Factor sobre la importancia de los elementos de la fase previa a la toma fotográfica**, la influencia estadística más clara la ejerce el “no dar por finalizada su formación relacionada con fotografía”, junto a los años dedicado a la fotografía. Aunque con p-valores del 0,17 en el primer caso y del 0,30 en el segundo. Sin embargo, los estudios relacionados con la fotografía ejercen una influencia negativa en este caso. Este resultado ratifica una idea de algunos expertos: la ventaja técnica con la que contaban los fotógrafos que trabajaron en el proceso fotoquímico ha sido superada por la tecnología digital (Fontcuberta: 2003). Por tanto, los fotógrafos que se comienzan a demandar son aquellos que, teniendo un profundo conocimiento de los procesos de trabajo fotográficos, también están formados en los conceptos, las ideas y el deseo de contar.

La **tercera variable dependiente** era el denominado **tercer Factor, que resume los tres elementos considerados más importantes sobre la importancia de los elementos de la fase posterior a la toma fotográfica**, la estimación indica que las variables de experiencia, formación y estudios ejercen una influencia clara estadísticamente significativa y positiva en el mismo, con p-valores bastante bajos. No obstante, en el caso de los estudios relacionados con la fotografía, también se observa una influencia significativa en el caso de no tenerlos.

La **cuarta variable dependiente** fue la de **uso del programa de edición de imágenes Lightroom**, que resultó estar influenciada por los años de experiencia posiblemente porque cuanto más experiencia se tiene, más importancia se otorga al programa informático, probablemente por la similitud entre el flujo de trabajo y las herramientas con el procesamiento tradicional de fotografías en laboratorio. En el caso de los factores de formación y estudios, influyen de forma negativa ya que cuanto más formación o estudios se tiene, menos importancia se presta al programa informático. Se puede interpretar como un síntoma del valor por la previsualización y la importancia del trabajo anterior al disparo.

La **quinta variable dependiente**, sobre el **uso del programa de edición de imágenes Camera RAW**, resultó estar influida por los años de experiencia y el tener o no estudios relacionados con fotografía, aunque de una forma negativa. Mientras que el factor de formación no ejerce influencia estadística importante, con lo cual, el programa clave en este estudio es Adobe Lightroom.

Por último, la **sexta variable dependiente**, sobre la **importancia de la edición previa y posterior en el sistema digital**, está influenciada por el hecho de tener o no estudios y por la formación no terminada. Aunque no por los años de experiencia, por lo que se hace referencia a lo dicho en los resultados obtenidos.

CONCLUSIONES

Como se mencionó al inicio del trabajo, se sabe que el sistema digital permite al aficionado fotografiar de manera mecánica, pero se pretendía conocer si se ha extendido entre los profesionales y futuros fotógrafos una cierta despreocupación sobre la expresión fotográfica y su intención más allá del disparo, además de una forma de trabajar que obvia la toma de decisiones previas antes del disparo.

De modo que se reflexionara si actualmente resulta necesario posicionar de nuevo a la fotografía en un sistema de trabajo controlado e intencionado, dirigido hacia el 'buen hacer fotográfico', para determinar si las funciones del fotógrafo siguen siendo las mismas que en el sistema anterior.

Los datos recogidos en este análisis corroboran que el nuevo sistema ha provocado una confianza en la fase anterior al disparo, pero no tanto una desidia porque los fotógrafos siguen siendo conscientes de la importancia de dos aspectos: experiencia y formación. Es decir, saben que la experiencia aumenta el control técnico. Este posicionamiento reafirma que el fotógrafo es más consciente de su capacidad técnica, de percepción, intuición y sensibilidad.

Al trasladar esta idea al uso del sistema digital, se concluye que el control previo a la toma ahorra tiempo de postproducción y que trabajar así significa valorar que cuanto más información se tenga desde el principio, mayor será la calidad.

Los fotógrafos siguen valorando esta relación, por lo que se puede afirmar que sigue importando de manera positiva el control de aspectos de la fase previa al proceso, especialmente entre los que han trabajado en el proceso fotoquímico.

Por tanto, se trata de fortalecer las ideas previas a la toma y las estructuras de trabajo más allá de la tecnología, reflexionar más y confiar menos en la postproducción, disparar menos y ser más consciente para controlar la situación. Basta con concienciar a los fotógrafos de que es necesario reposicionar la acción de fotografiar en el lugar que le corresponde: en el proceso, para que la postproducción vuelva a tener el suyo, como herramienta.

Así, la calidad técnica -en técnicas de postproducción, sobre el aparato, etcétera.- volverá a estar al servicio del discurso que se quiere construir sin que interfiera en la lectura de la imagen. No hay lugar para una foto idónea sin concepto previo e intención, del mismo modo que el virtuosismo técnico no debe llamar más la atención que la propia imagen (Shore: 2009).

La calidad en este caso no significa que la imagen esté completamente enfocada, nítida, con una escala de tonalidades completa o que siempre haya que disparar en -raw. Se pueden fotografiar imágenes movidas, técnicamente adecuadas al discurso. Del mismo modo que hay trabajos que se pueden disparar en menor resolución para prensa diaria o un portal web.

FUENTES REFERENCIALES.

Castelo, L. (2006). Del arte al ruido. Una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico. Colección Imagen, Arte y Color. Número 5. Madrid: H. Blume.

Daniel, U. (2005). Compendio de historia cultural. Teoría, prácticas, palabras clave. Madrid, Alianza Editorial.

Flusser, V. (1990). Hacia una filosofía de la fotografía. México D.F.: Editorial Trillas.

Fontcuberta, J. (Coord.) (2003). Estética Fotográfica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Laguillo, M. (1995). ¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982- 1994. Colección Palabras de arte. Número 1, Murcia: Mestizo.

Pérez L. C. (2009). Técnicas de muestreo estadístico. Madrid: Garceta.

Petruck, P.R. (ed.) (1979). The Camera Viewed: writings on Twentieth-Century Photography. Photography before World War II. Volume 1. Nueva York: Dutton Paperback E.P. Dutton.

Santos P., J. et al. (1999). Diseño y tratamiento estadístico de encuestas para estudios de mercado. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A..

Shore, S. (2009). Lección de fotografía. La naturaleza de las fotografías. Barcelona: Phaidon.

Vauclare, C. y R. Debeauvais (2014). Le métier de photographe. Francia: Ministère de la Culture et de la Francophonie. Recuperado de: <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2015/Le-metier-de-photographe-CE-2015-3> .

Martín Martínez, Laura.

Investigación en Arte e inclusión social dentro del programa de Doctorado Artes y Educación interuniversitario entre la Universidad Complutense Madrid y la Universidad de Granada.

La investigación artística como hilo conductor entre dos mundos.

The artistic research as a conductor between two worlds.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Investigación artística, conciencia corporal, arteterapia.

KEY WORDS:

Artistic research, corporal consciousness, art therapy.

RESUMEN

Este artículo forma parte de una tesis doctoral centrada en el poder terapéutico del Arte capaz de abolir bloqueos emocionales. La investigación se orienta en múltiples direcciones que trascienden lo puramente académico y se entretajan con la experiencia del proceso experimental y los conocimientos adquiridos en el corpus teórico. El individuo que sufre bloqueos emocionales es capaz de construir o reconstruir correctamente la imagen mental y concepto de sí mismo mediante su propia teatralización. El arte encierra un poder terapéutico al establecer una relación entre la vida personal y corporal. Enlazando el arte y la neurociencia, podemos afirmar que la expresión artística tiene un carácter universal que sobrepasa situaciones donde el lenguaje verbal no llega.

ABSTRACT

This article is part of a doctoral thesis focused on the therapeutic power of Art capable of abolishing emotional blocks. The research is oriented in multiple directions that transcend the purely academic and are interwoven with the experience of the experimental process and the knowledge acquired in the theoretical corpus. The individual who suffers emotional blocks is able to construct or reconstruct correctly the mental image and concept of himself through his own theatricalisation. Art holds a therapeutic power in establishing a relationship between personal and bodily life. Linking art and neuroscience, we can say that artistic expression has a universal character that surpasses situations where verbal language does not arrive.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN

La dramatización pone en marcha y movimiento el cuerpo en su totalidad, el cuerpo en el juego dramático es activo, lúdico e integral. Teatralizar las emociones genera un proceso terapéutico que desarticula conflictos emocionales y mejora la comunicación. Mediante el juego dramático vamos experimentando a través de propio cuerpo para alcanzar un lenguaje corporal propio. Este lenguaje corporal se transforma en un recurso expresivo puro donde la comunicación habita más allá de la expresión verbal.

La dramatización funciona como estímulo de la comunicación. Los juegos teatrales se transforman en ejercicios sensoriales que favorecen la expresión oral mediante la acción. Teatralizando las emociones se posibilita el autodescubrimiento y la exploración de diferentes sensaciones como un proceso de descubrimiento de la realidad aumentada. Escenificando conflictos emocionales se van formando y reestructurando progresivamente estados anímicos abriendo un nuevo campo de expresión.

La dramatización es el hilo conductor hacia el descubrimiento del mundo interior donde se expresa la individualidad. El movimiento y la percepción del cuerpo están interrelacionados, en el sentido de que el desarrollo motor estimula y es estimulado por el desarrollo de la visión y la audición.

Ser investigadora de mi propia experiencia vital hizo que especulara sobre la realidad tangible. Me convertí en espectadora de mi propia función. Para ser capaz de modificar y ampliar la realidad tuve que procesar un análisis exhaustivo que justifica como el cuerpo constituye un elemento esencial en la comunicación.

Enlazar el mundo del arte y la neurociencia, conduce a formular hipótesis que se plantean como vías que se trazan en la investigación para alcanzar distintos objetivos.



Figura 1 .Proceso experimental, *Entre dos mundos*. Laura Martín, (2014). Toma de imágenes luz&Lola.

Teatro y neurociencia

Varios científicos han podido observar como los pacientes que canalizan sus conflictos emocionales a través del teatro luchan mejor contra sus enfermedades y de forma más completa que recurriendo únicamente a la medicación, de alguna manera se restablecen de forma más humana interviniendo a través de su propio cuerpo y haciendo uso de la globalidad del ser. No han sido capaces de interpretar científicamente que es exactamente lo que genera el teatro pero si han podido observar resultados muy positivos a nivel físico y psíquico. Hoy en día sigue siendo un misterio mientras los nuevos estudios demuestran como enfermos de Parkinson y Alzheimer responden mejor a los tratamientos cuando participan en intervenciones de teatro.

El neurólogo y psiquiatra Pfau (1997) en su estudio del *lenguaje corporal de la depresión* pretende guiar a clínicos y médicos en su labor profesional resaltando la importancia de la observación de las manifestaciones y comportamientos de las personas depresivas. Critica como con frecuencia los psiquiatras se apartan de una parte esencial del comportamiento médico al dejar de lado una parte fundamental del ser humano como es el lenguaje corporal. Pretende estimular a los médicos para que se despierte de nuevo su propia capacidad de observación para recuperar así la confianza de nuevo de su propio análisis clínico. Declara como de esta manera, es posible atender a los pacientes de una manera más adecuada, y hallazgos y estado de salud se observan e interpretan fácilmente dentro de su relación recíproca. El doctor explica que las relaciones interpersonales, como relación recíproca entre personas, depende más de procesos espontáneos e inconscientes de intercambio de señales que procesos reflexionados, conscientes y más lentos. La

manifestación de estados de ánimo, movimientos apasionados o pasiones de una persona, ejercen sobre los demás una sensación de estado de ánimo o vibración compartida que es conocida vulgarmente como simpatía. Los estados de ánimo pueden ser respuestas a estímulos externos, pero también pueden deberse a causas internas como recuerdos o miedos (emociones). El doctor analiza las posturas corporales ya que las posturas también hablan en lenguaje mímico. Cada movimiento determinado a un fin es al mismo tiempo un gesto expresivo. Cuando una persona hace un acto específico sólo lo expresa a su manera. En los diferentes modos de actuar se reconoce una expresión personal.

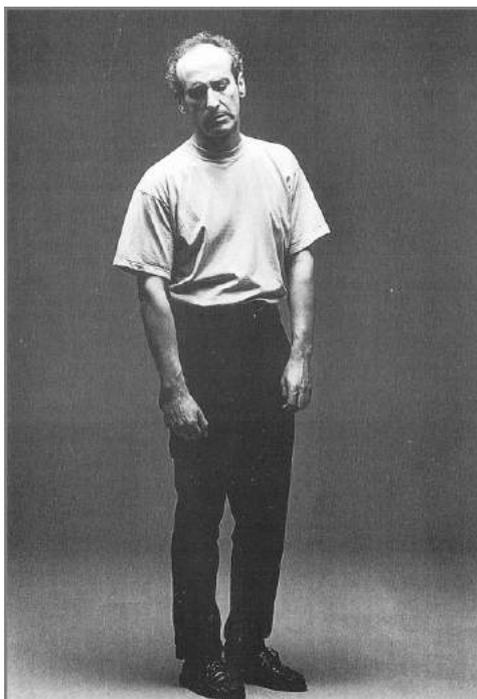


FIGURA 2. Lenguaje corporal de la depresión, B.Pfau (1997). Pag 15.

Los sentimientos y las experiencias íntimas se transmiten mediante manifestaciones expresivas. Por lo tanto se consideran manifestaciones expresivas muecas, gestos, tonos de voz y postura corporal. El doctor Pfau (1997) explica como *“muchas emociones humanas sólo se comprenden cuando se asocian a sus respectivas posturas corporales”*, (p.2).

La dramatización implica un lenguaje verbal y corporal al mismo tiempo, para que se puedan teatralizar las emociones tiene que existir una expresión corporal. A través de la teatralización de las emociones el ser humano es capaz de liberar inconscientemente sus emociones. Mediante el lenguaje corporal el individuo puede sentirse, reconocerse, percibirse en el tiempo y en el espacio para poder revelarse en su propio autoconocimiento.

La ciencia siempre ha sentido interés por los beneficios que recibe del teatro al igual que el teatro ha sentido interés por los cambios fisiológicos que genera sobre el ser humano. Ficción y realidad son tangibles cuando se produce la dramatización, la ciencia es consciente de los beneficios de la teatralización de las emociones pero no resultan cuantificables para la razón humana. Cruciani (1995) afirma *“es un error creer que existen algunos teatros-laboratorios. Todos los teatros son laboratorios: en todos se experimenta algo que no es real pero que es en vista de la denominada realidad”*, (p.92).

Lapierre y Aucountier (1980) proponen la psicomotricidad vivenciada como la mediación corporal que va más allá de las alteraciones psicomotrices y trascienden el espacio temporal. El terapeuta le ofrece su cuerpo al paciente como el espejo de sus fantasmas y así poder ayudarle a reencontrarse para poder modificar su estado emocional. La terapia que proponen estos autores consiste en una re-educación de las emociones vivenciadas a través del cuerpo. Recrear bloqueos emocionales significa el despegamiento progresivo del cuerpo para liberar la expresión de sentimientos. Estos autores afirman como la terapia psicomotriz se plantea de forma opuesta a las terapias analíticas que van de la verbalización de bloqueos o conflictos emocionales para reconducir el pensamiento consciente.

El lenguaje verbal no llega a las capas más profundas de la personalidad, en cambio el lenguaje corporal traspasa el lenguaje estructurado para revivir las relaciones corporales primarias (espacio fusional, comunicación simbólica, afirmación de identidad) y reestructurarlas.

Lapierre y Aucoutier (1980) explican como el cuerpo del terapeuta se convierte en el lugar de teatro del otro:

“Teatralidad en la que él es a la par el actor dócil y el espectador atento. A esos fantasmas el aporta la complementariedad que revelará los suyos. El cuerpo del terapeuta se troca en espejo de los fantasmas del otro, un espejo que no se refiere a la imagen real del otro, sino a la irrealidad de su imagen, a su imagen fantasmática y al complemento de esta imagen. En este sentido podemos decir que el lugar (el cuerpo del terapeuta) es “la otra cara del espejo”. (p. 76)

Gabriele Sofía (2010) coordina una serie de reflexiones publicadas en el libro 'Diálogos entre Teatro y Neurociencias' que pretenden analizar de manera científica cómo el actor estimula al espectador. Define la esencia del teatro como la relación entre el actor y el espectador. Se plantea si podemos hablar de arte-terapia o debemos decir que todo el arte es terapia. Este autor relata como un grupo de psicoanalistas de Chicago que dirigía Heinz Kohut (1999), psicoanalista austriaco, hablaba de oscilaciones psíquicas y corpóreas que se daban en una sesión terapéutica entre el psicoterapeuta y el paciente. Kohut hablaba de la existencia de correspondencia “a espejo” entre la postura asumida por el psicoterapeuta y la postura del paciente. Las neuronas en espejo funcionan de la siguiente manera según Sofía (2010):

“Las neuronas espejo son unos grupos específicos de neuronas que se activa, tanto cuando el individuo realiza una acción, como cuando el individuo ve esa misma acción realizada por otra persona. En otras palabras, el hecho de observar una acción provoca de forma inmediata la activación del mismo “programa motor” neuronal en el observador, “programa motor” que estará activo durante la ejecución de la acción: cuando observamos una acción, la estamos rehaciendo en nuestro interior. Quizá inhibamos la extensión espacial y temporal de esa acción, pero en nosotros ya ha tenido lugar una activación muscular que ha cambiado nuestro equilibrio interno y que nos ha enviado una información preciosísima acerca de la que está sucediendo frente a nuestros ojos”.(contraportada)

Si tenemos en cuenta que el actor estimula y activa las neuronas espejo del espectador, podemos afirmar que el actor mediante su expresión corporal puede hacer que el espectador reviva en su propio cuerpo lo que el actor interpreta. Por lo tanto el propio actor tiene el poder de teatralizar intencionadamente secuencias vivenciales en el espectador para que este pueda reajustarlas y revivirlas. Por lo tanto podemos establecer la hipótesis de como el actor es capaz de abrir nuevas vías de estimulación en el espectador posibles únicamente a través de la dramatización.

Conclusiones.

Teatralizar bloqueos emocionales mediante la expresión corporal conduce a revivir etapas enterradas en el subconsciente para reajustarlas. Por lo tanto, el Arte, nos ofrece recursos para resolver conflictos emocionales y enfrentarnos a la vida. En esta investigación se vislumbra como el arte puede funcionar como una estimulación multisensorial capaz de restablecer las conexiones neuronales y emocionales que han sido bloqueadas en algún momento.

FUENTES REFERENCIALES.

Cruciani, F. (1995): *Sulla scienza di Stanislavskij, en Registi pedagoghi*. Roma, Editori &Associati.

Gabriele de Sofía (coordinador). (2010). *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Bilbao,Artezblai.

Lapierre, A.; Aucouturier, B. (1980): *El cuerpo y el inconsciente en educación y terapia*. Barcelona, Editorial Científico-médica.

Miravalles, L. (1990): *Iniciación al teatro, teoría y práctica*. Madrid, Editorial San Pablo.

Pfau, B. (1996): *Lenguaje Corporal de la Depresión / Atlas de Formas de Expresión Depresivas*. Barcelona, Ed. Mayo.

Martínez Arroyo, Emilio José.

Profesor UPV, Dep. Escultura. Grupo de investig. Laboratorio de Luz.

Gracia Bensa, Trinidad.

Profesor UPV, Dep. Escultura. Grupo de investig. Laboratorio de Luz.

Gíner Martínez, Francisco.

Profesor UPV, Dep. Pintura. Grupo de investig. Laboratorio de Luz.

García Miragall, Carlos.

Profesor UPV, Dep. Sistemas Informáticos y computación . Grupo de investig. Laboratorio de Luz.

Producción de sentido y proceso de trabajo en el videomapping kavafisVives.

Production of meaning and work process in videomapping kavafisVives.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Proyección audiovisual, vídeo mapping, producción artística.

KEY WORDS:

Audiovisual projection, video mapping, artistic production .

RESUMEN.

KavafisVives es una producción audiovisual que fue proyectada en octubre de 2016 en el Claustro del Centro Cultural La Nau, en Valencia, con motivo de las actividades paralelas realizadas en el evento “Mostra viva del Mediterrani 2016: cultura i conflictes del Mediterrani”. Realizado por el grupo de investigación Laboratorio de Luz de la UPV dentro del proyecto de investigación “Pantallas mutantes” financiado por MINECO HAR2103-47778R.

El proyecto parte de una interpretación del tema “cultura i conflictes del Mediterrani”, que intenta conectar las raíces de la cultura del Mediterráneo, con la emergencia del momento actual y el propio lugar físico sobre el que se proyectará este audiovisual. A partir de la obra poética de Constantino Kavafis que aborda el viaje y el mar como lugar de encuentro, separación, pérdida y vida desde la subjetividad vital, intentamos generar un discurso de las recientes crisis de refugiados que intentan cruzar ese mismo mar hasta Europa, huyendo de la barbarie hacia un futuro posible. La proyección se realiza en el Claustro del Centro Cultural La Nau, en Valencia, en cuyo centro se encuentra la estatua de Lluís Vives, humanista cuya integridad intelectual y obra están vinculadas a los mejores virtudes del espíritu europeísta. KavafisVives es un vídeo mapping realizado por un grupo de artistas interdisciplinar cuya premisa inicial era la de crear una narrativa alejada del tono espectacular de algunas producciones de vídeo mapping, que mantenga un tono de sobriedad que permita aproximarse con respeto a la situación actual, desde la reflexión del discurso europeísta de Lluís Vives y de la subjetividad poética de Constantino Kavafis.

ABSTRACT.

KavafisVives is an audiovisual production that was projected in October 2016 at the Cloister of the Centro Cultural La Nau in Valencia, on the occasion of the parallel activities held at the event "Mostra del Mediterrani 2016: Cultura i conflictes del Mediterrani". Realized by the research group Laboratorio de Luz of the UPV within the research project "Mutant Screen" funded by MINECO HAR2103-47778R.

The project starts from an interpretation of the theme "culture and conflicts of the Mediterranean", which tries to connect the roots of Mediterranean culture with the emergence of the present moment and the physical place on which this audiovisual will be projected. Starting from the poetic work of Constantino Kavafis that approaches the journey and the sea as a place of encounter, separation, loss and life from the vital subjectivity, we try to generate a discourse of the recent crisis of refugees who try to cross that same sea until Europe, fleeing from barbarism towards a possible future. The projection takes place in the Cloister of the Cultural Center La Nau, in Valencia, whose center is the stature of Lluís Vives, humanist whose intellectual integrity and work are linked to the best virtues of the European spirit. KavafisVives is a video mapping made by an interdisciplinary group of artists whose initial premise was to create a narrative away from the spectacular tone of some video mapping productions, maintaining a sobriety tone that allows to approach with respect to the current situation, from the Reflection of the Europeanist discourse of Lluís Vives and the poetic subjectivity of Constantino Kavafis.

CONTENIDO.

KavafisVives es una producción audiovisual que fue proyectada en octubre de 2016 en el Claustro del Centro Cultural La Nau, en Valencia, con motivo de las actividades realizadas en el evento Mostra viva del Mediterrani 2016: cultura i conflictes del Mediterrani, festival de cine que se celebró en Valencia del 7 al 16 de Octubre de 2016. Propuesta realizada por el grupo de investigación Laboratorio de Luz de la UPV dentro del proyecto de investigación "Pantallas mutantes" financiado por MINECO HAR2103-47778R.

El proyecto estaba íntimamente unido a la exposición 'Mediterrani: Mar de Murs' inaugurada en "Octubre. Centre de Cultura Contemporània" de Valencia comisariada por Amparo Carbonell Tatay, miembro del Laboratorio de Luz y que ofrecía una singular mirada a los conflictos y las desigualdades del Mediterráneo y Europa. Más de un centenar de artistas y creadores participaban en la exposición que planteaba una reflexión sobre la crisis de los refugiados. La muestra partía de una singular planteamiento: la creación de obras de arte y reflexiones a partir de ideas y objetos encontrados en la orilla del mar y que evocarán espíritu de libertad y comunicación entre culturas y sociedades próximas y ahora distantes.

Así pues, el proyecto KavafisVives parte de una interpretación del tema "cultura i conflictes del Mediterrani", que intenta conectar las diferentes problemáticas surgidas por la emigración de los pueblos a través del mediterráneo -con especial referencia a la emigración producida por la guerra en Siria- las raíces de la cultura mediterránea y el propio lugar donde se realiza la proyección de video mapping que es el claustro de la antigua Universidad de Valencia en cuyo centro se encuentra la estatua de Lluís Vives, humanista cuya integridad intelectual y obra están vinculadas a las mejores virtudes del espíritu europeísta. Los textos que se reproducen en la proyección pertenecen a Lluís Vives y a Constantino Kavafis, cuya obra poética aborda el viaje y el mar como lugar de encuentro, separación, pérdida y vida. KavafisVives es un video mapping realizado por un grupo de artistas interdisciplinar cuya premisa inicial era la de crear una narrativa cercana que mantuviera un respeto a la situación actual, desde la reflexión del discurso europeísta de Lluís Vives y de la subjetividad poética de Constantino Kavafis.

KavafisVives utiliza fragmentos de los textos de las dos personalidades elegidas como referencia y nacidas en el mediterráneo: Constantino Kavafis (Egipto 1863-1933) y Lluís Vives (Valencia, 1492 - Brujas, 1540). Los poemas de Kavafis nos hablan sobre la experiencia humana de una forma intemporal, usa el tema del viaje como metáfora del tiempo, de la experiencia vital. Poeta al que la Mostra Viva del Mediterrani 2016 rendía homenaje por ser una de las voces líricas más importantes de la tradición cultural mediterránea. Lluís Vives fue un valenciano humanista, filósofo, pedagogo y defensor del individuo, de la solidaridad con los necesitados, de la educación y el compromiso como plataforma social. Está considerado como uno de los precursores de los modernos sistemas de asistencia social, uno de los padres de la psicología y un reformista de los métodos de enseñanza y pedagogía.

Partiendo de estos textos que nos introducen en la cultura mediterránea, en la influencia del mar en la vida y de la lucha de humanistas como Lluís Vives para avanzar en un compromiso social, vemos como los conflictos del Mediterráneo siguen produciendo víctimas, refugiados que intentan cruzar ese mismo mar sin ayuda de países ricos en la actualidad, y que en otro momento también sufrieron el mismo problema: la necesidad de refugio y ayuda de los demás. El proyecto KavafisVives quiere hacer visible este conflicto actual que se vive en el Mediterráneo con una proyección de vídeo mapping austera y respetuosa con la temática. Líneas de luz

recorren los capiteles de la columnata del Claustro mayor de la Nau, haciendo un recorrido por las ciudades costeras del Mediterráneo a modo de viaje a Itaca.

En el apartado visual debemos tener en cuenta varios aspectos, más allá de la selección de imágenes, videos o efectos a utilizar, el primer problema a resolver en cuestiones de mapping, que obviamente se ha de entender como algo distinto a la habitual y simple proyección, es adecuar el aspecto y formato del material audiovisual a las peculiaridades arquitectónicas del espacio que se ha de usar como soporte y a la visualización, entendiéndose esta como el punto de vista y el encuadre de los posibles espectadores, tanto individual como colectivamente.



Ilustración 1. Vista del Claustro del Centro Cultural La Nau.

El espacio del Claustro del Centro Cultural La Nau es de planta trapezoidal, y consta de dos niveles idénticos, uno a pie de calle, con varios accesos y una escultura dedicada a Lluís Vives en el centro del espacio, y otro superior, en el que se decidió realizar el mapping. Ambos espacios tienen idéntica distribución de galerías, siendo la galería norte la más corta y las orientadas al este-oeste, las más largas, con paredes y accesos a las estancias correspondientes en su parte exterior. El mapping se ideó para proyectarse sobre el nivel superior de la galería norte, desde el centro del nivel superior de la galería sur, teniendo en cuenta que la ubicación de los espectadores sería el nivel de calle, puesto que así se evitaba el obstáculo visual que suponía la estatua central del patio. Por tanto, el espacio de proyección comprendía las seis columnas jónicas que marcaban la extensión de la misma, el dintel superior e inferior a estas, las balaustradas entre ellas, y la pared exterior de la galería que era visible entre columnas, conformando una superficie con varios niveles de profundidad y, por tanto, a priori, problemas de visualización por la proyección de sombras de un nivel a otro de las columnas y las balaustradas.

Los contenidos visuales se desarrollaron a partir de una selección de textos¹ del poeta griego Constantino Kavafis y del humanista Lluís Vives, haciendo evidente su paralelismo, y revisando su adecuación a los tiempos actuales, tratando temas de emergencia y actualidad como el éxodo, la paz, la guerra, los puntos de encuentro entre identidades culturales y los muros, elementos en común en diferentes épocas de todas las civilizaciones alrededor del Mediterráneo.

Cada uno de los integrantes del grupo que participó en el proyecto escogió una disciplina con la que trabajar a partir de estos conceptos e ideas, con diferente software y resultados, que en diferentes fases del proyecto se revisaron y adecuaron para formar un único y coherente discurso visual, se incluyeron efectos de video y partículas con programas de composición como After Effects, edición de entrevistas a refugiados en formato video y audio, cedidas por André Naddeo² "I am immigrant", efectos visuales tipográficos y cartográficos, y sistemas de partículas y simulaciones físicas en Blender, que se adaptaron a la arquitectura objeto del mapping, montándose un único video h.264 AAC MP4 en formato 1280 x 800 píxeles en Adobe Premiere, de 9 minutos y 42 segundos de duración.

¹ Konstandinos Kavafis. *La ciutat*, traducción de Carles Riba. *Al port d'escala*, traducción de Carles Riba. *Murs*, traducción de Alexis Eudald Solà.

² <http://imimmigrant.com/>

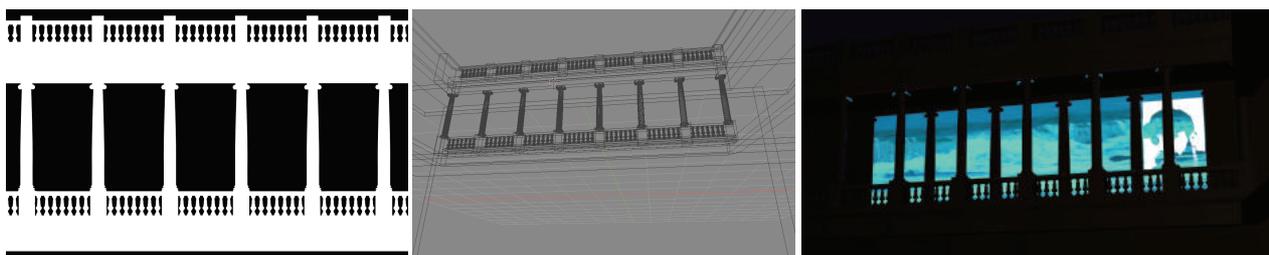


Ilustración 2. Máscara, modelo 3D y previsualización.

Se realizó una imagen con Adobe Illustrator a modo de máscara que usaron todos los integrantes del equipo en su trabajo particular, tanto en valor positivo, para realizar la proyección en las columnas y balaustrada, como en valor negativo para proyectar en sus vanos, y se preparó un modelo 3D virtual sobre el que realizar pruebas de mapping, para comprobar el resultado final, así como la visibilidad desde diferentes puntos de vista y encuadres del material obtenido. Sobre los resultados de estas pruebas se acordaron los últimos ajustes antes del montaje final y su proyección.

El equipo final utilizado fue un MacBook Pro 2,5 Ghz i7, y gracias al software MadMapper 2.0.1, se ajustó la proyección del video final, in situ, a la arquitectura en los momentos previos a la proyección. Para la misma se usó un único proyector NEC de 5500 lúmenes, el modelo PA550WG de zoom y enfoque manual, con lente intercambiable, en este caso en concreto con la lente NP13ZL se consigue una proyección con tamaño diagonal de 12,7 metros, pero que en este caso se llevó hasta casi los 19 metros con resultados más que satisfactorios en un entorno con luminosidad atenuada, así mismo, se decidió cubrir con papel blanco las puertas de la galería superior, para obtener una superficie de proyección más limpia.

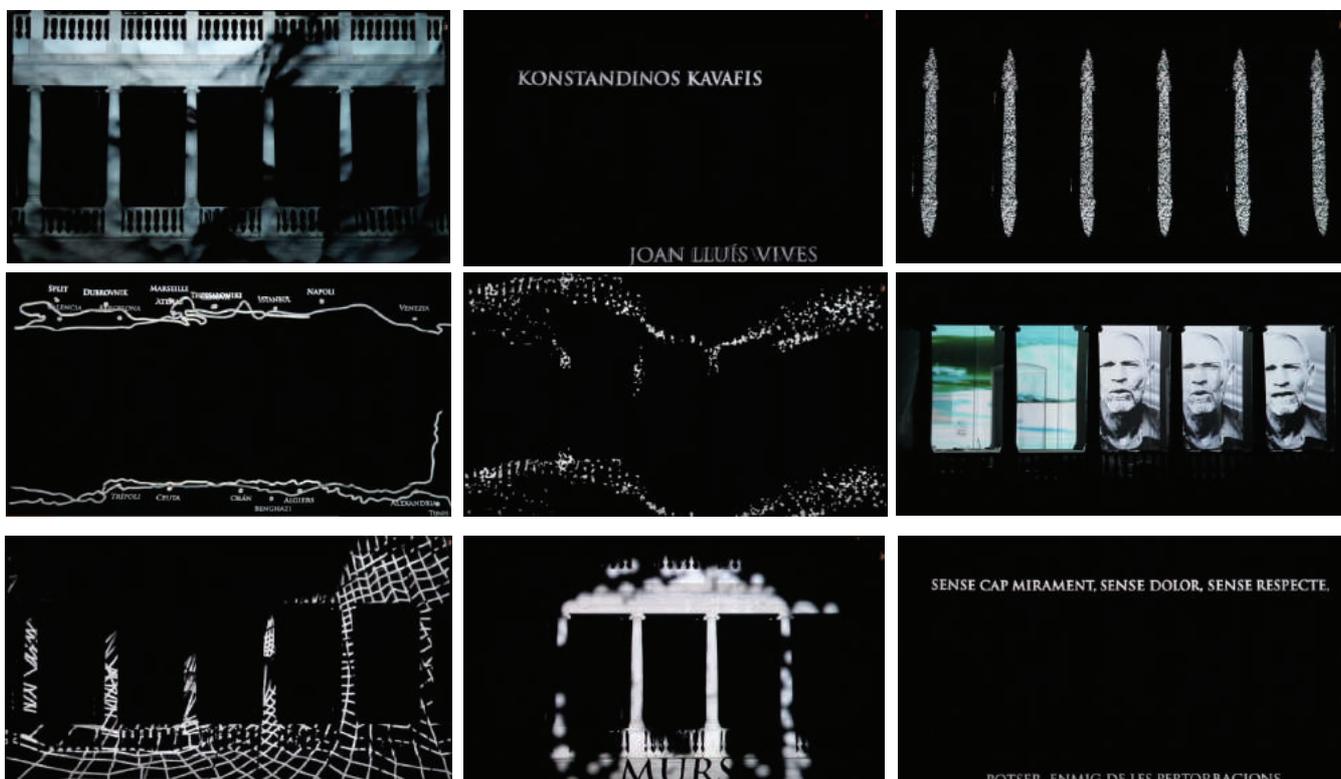




Ilustración 3. Diferentes momentos de la proyección.

A lo largo de la proyección, las imágenes transitan entre textos y tipografía que se mueven entre la arquitectura, visualizaciones de ondas sonoras que nos transmiten testimonios de refugiados, mapas que según se van desplegando nos remiten a tiempos y culturas lejanas, videos simultáneos y redundantes y multitud de metáforas visuales relacionando los conceptos a partir de los que se trabajó. Se realizaron dos pases de la proyección completa documentándose en video, disponible en la web del laboratorio de Luz³.

En líneas generales el planteamiento sonoro de KadafisVives se desarrolló en tres fases: en la primera se realizó una grabación para bajo y guitarra que sustentara la música de la pieza, en la segunda se analizó el contenido visual y se seleccionó el material sonoro más adecuado para cada una de las partes y por último se realizó la mezcla y masterización de la pieza.

Inicialmente se grabó una improvisación libre para guitarra y bajo eléctrico procesado. La consigna conceptual que se estableció durante la sesión de improvisación fue el carácter mediterráneo. Esta idea se plasmó en melodías cercanas al flamenco y música árabe típicas de la cultura mediterránea. El sonido del mar, a veces dulce y relajante y otras duro e implacable fue otra de las líneas de inspiración. El sentimiento de incertidumbre, dolor y tensión, que actualmente baña nuestras costas junto con las frases recortadas de Constantino Kavafis y Luis Vives, estuvieron también presentes durante la realización de la improvisación. El resultado final fue una pieza sonora de unos 40 minutos, que serviría como base para el montaje final, una vez desarrollada la parte visual. Como análisis de la improvisación podemos decir que se obtuvo una parte marcada con melodías flamencas y pequeños detalles disonantes, una parte con una clara componente de misterio e incertidumbre y por último una zona donde el elemento principal fueron las repeticiones que remarcaban conceptos como redundancia, ciclos de mareas o periodicidad del oleaje.

Cuando estuvo terminada la parte visual se analizaron todas las secciones visuales, con la idea de establecer las necesidades sonoras para cada una de las partes. La primera decisión fue conservar todos los sonidos que estaban asociados con las imágenes, principalmente entrevistas y sonidos del mar. Para las entrevistas simplemente se realizó un tratamiento de limpieza de ruidos, debido a que el sonido estaba muy deteriorado, y el sonido del mar lo filtramos con un pasa bajo con la idea de realzar el carácter metafórico que se había planeado con las imágenes muy saturadas de las olas mar (ver ilustración 5).



Ilustración 5. Fotograma con olas de mar.

³ <http://laboluz.webs.upv.es/projects/kavafisvives/>

El software utilizado para la realización del montaje sonoro es el Reaper⁴, se utilizaron un total de 33 pistas de audio. Después del primer análisis se procedió a incluir la pista de video y realizar el marcaje de cada una de las partes, realizando un etiquetado en base a las necesidades sonoras; se añadieron las pistas de audio sincronizadas con la imagen, se limpiaron y se procesaron. De forma simultánea se buscaron y grabaron sonidos de mar, ruidos blancos, sonidos de sonar y percusiones. Como es habitual algunos de estos sonidos fueron descartados, pero muchos tras una limpieza inicial y procesamiento básico terminaron formando parte de la pieza. Otra de las decisiones que se tomaron fue no mezclar sonidos o música con las entrevistas y sonidos síncronos del mar., con el fin de reforzar la pureza sonora de estos momentos.



Ilustración 6. Interfaz gráfica del proyecto de sonido

A grandes rasgos y desde el punto de vista sonoro podemos definir tres elementos principales de la pieza: una introducción que finaliza con la presentación de las ciudades mediterráneas, una parte central con testimonios, olas de mar y textos de Kavafis y Vives y finalmente un pequeño cierre que retoma las ideas de la introducción. La primera parte esta sonorizada con la música registrada durante la improvisación, sobre todo aquellos fragmentos con un marcado espíritu mediterráneo, adicionalmente y para elementos visuales concretos se han usado ruidos blancos y sonidos de sonar. En la segunda parte en lo que concierne a los testimonios y olas de mar se dejó el material tal cual salvo lo que se ha comentado anteriormente y para los textos se plantearon los fragmentos de la improvisación con un matiz de misterio e incertidumbre. No obstante no terminó de conectar bien con los textos, de manera que se reemplazó por parte de una pieza sonora desarrollada por el colectivo PDP11⁵, para el proyecto Mareas Vivas⁶, este proyecto se fundamentaba en el ciclo lunar de las mareas y tiene una clara inspiración en el mediterráneo. Para la última parte de los textos, en los que las letras aparecen y desaparecen de forma rítmica se recuperaron fragmentos de la improvisación con un carácter repetitivo. Finalmente para la última parte se volvió a los fragmentos del inicio.

El objetivo principal de la mezcla fue la convivencia de todos los sonidos en cada una de las partes. Para la espacialización, se mantuvo el panorama de la improvisación, donde en cada momento se tenían dos canales independientes y finalmente algunas partes sonoras de la pieza se espacializaron, como es el caso del sonido del sonar que va rebotando de izquierda a derecha.

FUENTES REFERENCIALES.

Konstandinos Kavafis. La ciutat, traducción de Carles Riba. Al port d'escala, traducción de Carles Riba. Murs, traducción de Alexis Eudald Solà.

<http://imimmigrant.com/> {consultado el 1-03-2017}

<http://laboluz.webs.upv.es/projects/kavafisvives/> {consultado el 1/03/2017}

⁴ Reaper es una estación de audio digital desarrollada por Cockos

⁵ El colectivo PDP11 es un grupo multidisciplinar formado en 2011.

⁶ Mareas Vivas es un proyecto de PDP11, que se realizó en 2014 en la La Nau, dentro de la exposición "mar mar", comisariada por Amparo Carbonell.

Martínez Biot, Bàrbara.

Doctoranda en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de pintura, programa de doctorado en Arte: Producción e investigación.

Prácticas artísticas colaborativas en la ciudad de Valencia.

Collaborative artistic practices in the city of Valencia.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Arte público, ciudad, protesta ciudadana.

KEY WORDS:

Public art, city, citizen protest.

RESUMEN.

En la ciudad de Valencia durante las últimas décadas del siglo XX y los primeros del siglo XXI, han florecido una serie de movimientos sociales y plataformas vecinales en respuesta a una serie de problemáticas locales. En un principio, estas plataformas reivindicativas se servían de acciones llamativas para dar a conocer sus reivindicaciones. Dentro de estos casos encontraríamos a *Salvem el Botànic* o *Salvem el Cabanyal* que, junto a otros ejemplos, se han servido de acciones artísticas o festivas para visibilizar la crisis social de algunos barrios de la ciudad. Estas acciones favorecían un seguimiento mediático, sin embargo con la irrupción de las nuevas tecnologías el seguimiento mediático se fue debilitando en beneficio de un nuevo protagonismo e independencia. En la actualidad, podemos observar como determinadas plataformas reivindicativas tienen su propio espacio y poder de convocatoria a través de las redes sociales. Esto supone una nueva manera de entender el activismo político, la protesta social y la reivindicación artística; podemos hablar de una nueva forma de comunicación más abierta y eficaz, aunque también desde otro punto de vista podría calificarse también como superficial.

ABSTRACT.

In the city of Valencia during the last decades of the 20th century and the first of the 21st century, a series of social movements and neighborhood platforms have flourished in response to a series of local problems. Initially, these platforms of protest took advantage of striking actions to make their claims known. In these cases we would find *Salvem el Botànic* or *Salvem el Cabanyal*, who, along with other examples, have used artistic or festive actions to make the social crisis of some of the city's districts visible. These actions favored a media monitoring, however with the irruption of the new technologies the media monitoring was weakened in benefit of a new protagonism and independence. At present, we can observe how certain platforms of protest have their own space and power of call through the social networks. This is a new way of understanding political activism, social protest and artistic protest; we can talk about a new form of communication more open and effective, but also from another point of view could also be described as superficial.

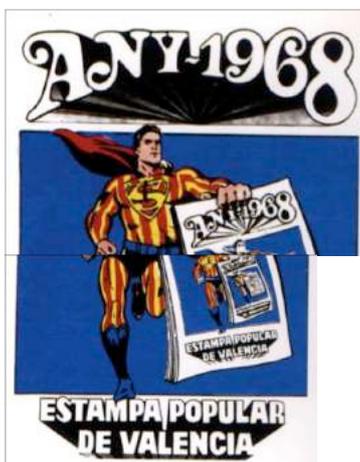
CONTENIDO.

La ciudad de Valencia ha visto florecer en la década final del siglo XX una serie de plataformas reivindicativas como respuesta activa frente a conflictos de carácter territorial y urbanístico. Una creciente desconfianza de la bondad de los proyectos, mayor conciencia ambiental por parte de la población, la pérdida de poder institucional de la izquierda y la llegada de la derecha al gobierno autonómico dieron lugar a movimientos urbanos y rurales de defensa del territorio, el medio urbano y la calidad de vida. Las movilizaciones que

han llevado a cabo estos colectivos han sido mayoritariamente defensivas, intentando establecer nuevas formas de participación ciudadana y de diálogo.

Aunque los grupos que analizaremos tienen intereses diferentes que van desde la lucha por el territorio hasta las reivindicaciones sociales de colectivos marginados, hay algunas características básicas que podríamos aplicar a todos ellos. Participan personas vinculadas a partidos políticos aunque mayoritariamente sus miembros no lo están, es la independencia política la que les permite atraer a un gran número de adhesiones de sectores muy amplios y libertad de acción. Se aprovechan los conocimientos de especialistas de diferentes campos pero no hay una estructura jerárquica, la participación y la discusión son herramientas fundamentales de trabajo. Estos movimientos deben trabajar a diferentes niveles para garantizar su éxito o al menos un mínimo de efectividad; vemos tres bloques, las acciones de información, las acciones judiciales y las manifestaciones culturales. Estas últimas serán el eje común de estudio de los grupos de protesta que se han dado en la ciudad de Valencia durante los últimos años, estas manifestaciones culturales se producen en el espacio público, generalmente en las calles y espacios problematizados.

Se intenta atraer a un gran número de público no específico para dar visibilidad al problema, estas acciones de carácter artístico y reivindicativo han tenido una larga presencia a lo largo de los años setenta y ochenta en Valencia, y como luego veremos se continúan a finales del siglo XX y principios del XXI. Algunas de estas manifestaciones críticas podemos encontrarlas ya en Valencia, en los años sesenta y setenta con la formación del grupo gráfico Estampa Popular¹ el que producía una serie de calendarios de influencia pop pero sus ilustraciones reflejaban una manera de ver la sociedad franquista crítica y sarcástica.

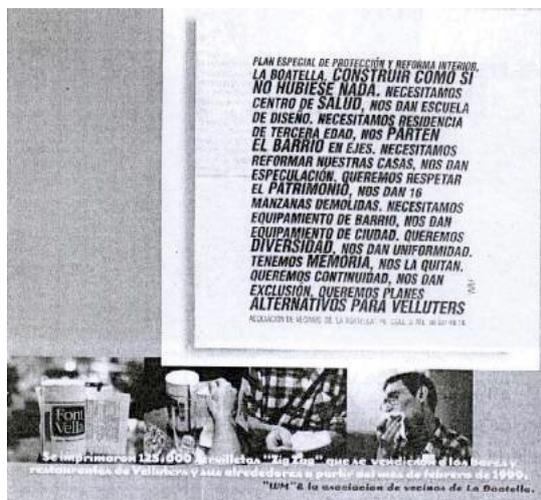


Estampa Popular, portada del calendario de 1968.

Por otra parte, llegados los años noventa las propuestas artísticas evolucionarán hacia formas más alternativas, ejemplos como el grupo de ocupación Kasal Popular abren sus críticas al sistema con convocatorias de participación; de otras formas más anónimas y de intervención públicas en Valencia surgen ante problemas concretos y reivindicaciones sociales, como por ejemplo la difusión de servilletas impresos creados por M. Soullard y la Asociación de Vecinos de la Boatella.



A cel.la oberta, autor desconocido, años del siglo XX.



Servilletas Zig-zag, M. Soullard.

La coordinadora ciudadana *Salvem el Botànic, Recuperem Ciutat*¹ se presentó el 6 de marzo de 1995, después de que el Ayuntamiento de Valencia aprobara, la construcción de tres edificaciones de 20 alturas en los terrenos del antiguo patio de juegos y de entrada al Colegio de los Jesuitas, junto al Jardín Botánico, en la esquina de la Gran Vía Fernando el Católico y el Paseo de la Pechina. El objetivo de la plataforma es preservar el entorno del Jardín, joya científica reconocida mundialmente, y conservar el perfil urbano del centro histórico de Valencia, patrimonio paisajístico de la ciudad y de todo el pueblo valenciano. Constituida sin ánimo de lucro ni adscripción política por un grupo variable de personas de diferentes profesiones, una de las características más reseñables de su funcionamiento ha sido el apoyo generalizado que ha recibido de todo tipo de instituciones, colectivos y estamentos sociales y culturales. Algunas de las acciones reivindicativas más conocidas y por ende eficaces son:

Campaña de fin de año, padres Navidades a las puertas de las empresas de Lladró y de Miguel, en Expo-Hotel, en el Ayuntamiento de Valencia y al borde de los terrenos amenazados. Diciembre de 1995 hasta 2004.



Papàs Noel a la puerta de una de las empresas implicadas, 1995.

Los padres Noel verdes de la coordinadora *Salvem el Botànic* se presentaron en repetidas ocasiones a las puertas del Ayuntamiento de Valencia para recordar a la alcaldesa Rita Barberá la amenaza que supondría para el jardín la construcción del hotel previsto en el solar de Jesuitas. Con una señal de tráfico que indicaba precaución, los miembros de la coordinadora presentaron un memorando a la sociedad valenciana donde detallan "las escandalosas cifras de crecimiento injustificado del proyecto"²

¹ MILLET, Teresa (Ed.), *Estampa Popular*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.

² "Los Papà Noel de *Salvem el Botànic* visitaron a la alcaldesa Barberá", *El País C. Valenciana*, 30-12-2004.

Exposición Un jardín de arte en una esquina de los terrenos de Jesuitas, con 6 cuadros de 8 x 3 m. 27 de marzo de 1999.



Jardí + Jardí +... año 2000.

Profesores y alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Valencia utilizaron grandes murales para combatir la intención constructora del Ayuntamiento y exigir que el jardín se extendiera hacia el solar que se encuentra junto al colegio de los Jesuitas. Estudiantes de Biológicas y parejas jóvenes con hijos, algunos políticos y artistas se dieron cita entre acordeos de tabalet y dolçaina y en un ambiente lúdico con dibujos de inspiración infantil en un mural de estilo abstracto a base de grandes manchas verdes y azuladas, todo sirvió para reclamar la protección del jardín³.

Cadena humana (abrazo) alrededor de Jesuitas. 15 de diciembre de 2002.



Abrazo reivindicativo, año 2002.

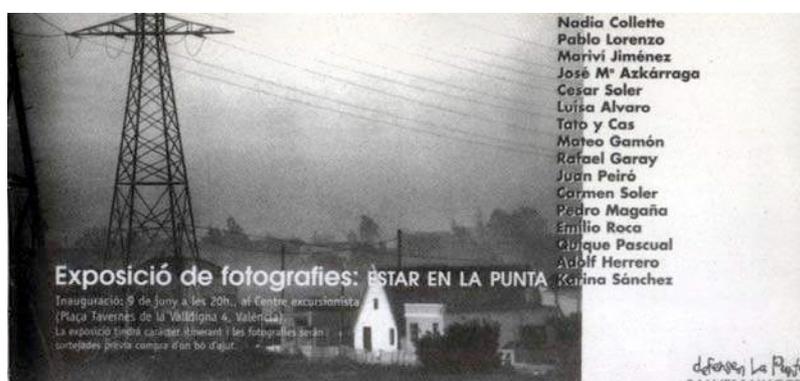
La plataforma cívica retomó las movilizaciones para conseguir que una de las fachadas históricas de la ciudad que da al Oeste sobre el viejo cauce del río Turia recuperara su esplendor. Cientos de ciudadanos rodearon simbólicamente la isla donde se sitúa el solar de Jesuitas en un abrazo como una medida reivindicativa que tuvo éxito en países como Italia y supuso una vuelta simbólica a los inicios de unas movilizaciones que duraban ya nueve años. Un espacio donde ahora se puede visitar uno de los jardines más bonitos de Valencia, el de las Hespérides, separado sólo por una estrecha calle del jardín Botánico de la Universidad de València⁴.

En paralelo a las protestas por el Botànic, la coordinadora cívica Defensem La Punta Salvem l'Horta, constituida el día 13 de enero de 1998, llevó a cabo una exposición de fotografías sobre la Huerta de la Punta. Esta campaña incluyó, además de la exposición mencionada, una serie de mesas redondas con proyección de diapositivas explicativas de carácter pedagógico, así como diferentes acciones testimoniales y manifestaciones. Expusieron un total de 48 fotografías, 3 por autor/a. La exposición tuvo un carácter itinerante y se mostró en aquellos barrios o poblaciones que de una manera u otra se han visto afectados por la especulación urbanística y la desaparición de la huerta. También se realizaron bonos de ayuda a la coordinadora, numerados, con un importe de

³ PRATS, Jaime, "Arte para salvar el Botànic", *El País C. Valenciana* [en línea], [consulta 22 de febrero de 2017] disponible en <elpais.com>.

⁴ FERRANDIS, J., "Un abrazo y volvemos a empezar", *El País C. Valenciana* [en línea], [consulta 25 de febrero de 2017] disponible en <elpais.com>.

300 pesetas que daban opción a participar en el sorteo de las fotografías el día de la clausura de la exposición. Prestaron su colaboración: Asociación de vecinos La Unificadora de la Punta, Centro Excursionista de Valencia, Departamento de Escultura UPV, Fundación Bancaja-Sagunto. Expusieron sus fotografías las siguientes personas: Nadia Collette, Pablo Lorenzo, Marivi Jiménez, Jose M^a Azkárrega, Cesar Soler, Luisa Alvaro, Tato y Cas, Mateo Gamón, Rafael Garay, Juan Peiró, Carmen Soler, Pedro Magana, Emilio Roca, Quique Pascual, Adolf Herrero, Karina Sánchez.⁵



Invitación a la inauguración oficial de Estar en la Punta, año1998

PATIRMONI PATIRMONI. Mayo de 2003.

Fue una acción artística efímera, coordinada por el creador catalán Frederic Perers, que combinaba las palabras y la tierra, la fuerza de su significado y la energía de la Huerta de la Punta que las contenía. Una especie de poesía visual a gran escala escrita sobre la Tierra. La plataforma Per l'Horta organizó esta acción artística como homenaje a esta partida de la Huerta de Valencia y su gente, cuando la destrucción de La Punta era inminente. Se hizo una serie de 100 fotografías aéreas numeradas y firmadas por Frederic Perers, que documentan la acción. SUFRIR + PATRIMONIO = PATIRMONI⁶.



Imagen aérea de la acción Patirmoni, año 2003.

Una vez más asistimos a la eterna confrontación: entre la conservación del patrimonio o el "desarrollo especulativo" de una ciudad. Desde el siglo pasado los habitantes del Cabanyal han vivido con la amenaza de la prolongación de la Avenida Blasco Ibáñez, hasta que con la construcción de la estación de RENFE en la confluencia con la Avenida de Serrería, se creía que aquí se finalizaba la historia de una Avenida-Paseo, que tenía su inicio-final en los jardines de Viveros y su final-inicio en la estación de RENFE y en el barrio del Cabanyal. Pero en el Pleno del Ayuntamiento de Valencia del día 24 de Julio de 1998, el Partido Popular, que gozaba de mayoría y en contra de las otras fuerzas políticas, aprobó el anteproyecto de Prolongación de la Avenida Blasco Ibáñez hasta el mar.

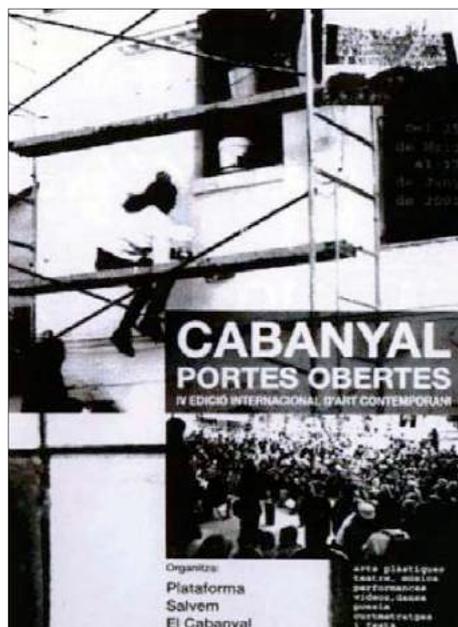
Entre 1998 y 2005 Cabanyal Portes Obertes⁷, fue un proyecto de intervenciones artísticas, surgió ante la grave amenaza para la supervivencia del barrio del Cabanyal de Valencia que suponían los planes urbanísticos del Ayuntamiento. Estaba organizado por un amplio colectivo de artistas agrupados en la plataforma Salvem el Cabanyal-Canyamelar, comprometidos e implicados con la lucha

⁵ ALBELDA, J.L., *Estar en La Punta: retrato de una exposición itinerante*, Valencia, Editorial UPV, 2002.

⁶ FREDERIC PERERS, <<http://www.fredericperers.cat/index1.html>>, [consulta 6 de marzo de 2017].

⁷ MARTÍNEZ, Emilio (Ed.), *Cabanyal Portes Obertes. Art, política i participació ciutadana*, Valencia, Plataforma Salvem El Cabanyal-Canyamelar, 2003.

social que se desarrollaba en este barrio. Este era un proyecto de convocatoria abierta, a todos aquellos artistas que quisieran manifestarse ante el abuso de poder y las prácticas antidemocráticas que conlleva la especulación inmobiliaria que se estaba desarrollando en nuestras ciudades y en esos momentos en el barrio del Cabanyal, como resultado de las prácticas neoliberales en las sociedades actuales. En cada una de las ediciones de Cabanyal Portes Obertes se han realizado entre 160 y 200 proyectos de artes plásticas, música, fotografía, vídeo, performance, teatro y danza. En las calles del barrio, en los tres teatros que existen actualmente en el Cabanyal, y especialmente en las casas particulares de los vecinos que abrían sus puertas al público que asistía a estas jornadas.



Cartel anunciador de Cabanyal Portes Obertes, año 2001.

Este era un proyecto autogestionado, voluntario, espontáneo, financiado por los propios vecinos, los pequeños comerciantes del barrio, los artistas, cada uno aporta lo dispuesto, sus casas, su tiempo, su trabajo. Inicialmente el objetivo de estas jornadas era que los ciudadanos de Valencia conocieran la realidad del barrio y la amenaza de desaparición que se ciernen sobre él. De los primeros 5000 espectadores de la edición del 98 hasta la última edición el incremento de público es uno de los hechos decisivos que animan a los organizadores y los vecinos a continuar organizando estas jornadas. Una de las características principales es que las intervenciones realizadas por los artistas se exponían en las calles del barrio y en las casas de los vecinos, que abrían sus puertas al público todos los fines de semana durante el mes que duraba esta manifestación. Esta relación entre lo público y lo privado, las intervenciones artísticas y el contexto cotidiano de cada casa, los artistas, los vecinos y los espectadores, aproximan arte y vida en un momento común como muy pocas veces hemos tenido oportunidad de contemplar.

La asociación de vecinos y comerciantes Amics del Carme se constituyó el mes de mayo de 2000 con el objetivo de responder a una serie de problemas que son comunes a otros barrios del centro histórico de Valencia y de otras ciudades europeas, tales como la especulación urbanística, la despoblación, la degradación de edificios históricos, la pérdida del tejido social y comercial, y la falta de las infraestructuras necesarias para responder a las necesidades básicas de los vecinos. En pocas palabras, el Carmen se está transformando en un parque temático de copas durante la noche⁸. ¿Pintamos algo? es una acción directa que nace de la necesidad de expresarse y mejorar el entorno degradado dando curso a los anhelos creativos: murales, graffitis, acciones, instalaciones, percusión y músicas, software libre, poesía, malabares... en los entornos de la calle Alta del Carme. Muro de la Resistencia estaba pensada como una más dentro del plan ¿Pintamos algo? El proyecto consistía en colocar una gran tela con grandes fotografías de referencia a la situación local y global, más artículos de prensa, más los escritos recibidos desde diferentes lugares del mundo. De esta manera cualquier persona podía escribir lo que le diera la gana: desde un poema a un grito o denuncia o expresión de amor o lucha o patada.

⁸ ASSOCIACIÓ DE VEÏNS AMICS DEL CARME, < www.amicsdelcarme.com/>, [consulta 11 de marzo de 2017].



Trabajo colectivo en el mural del barrio de El Carme, 2003.



Proceso de El muro de la resistencia, 2003.

En conclusión, esta pequeña muestra de las prácticas artísticas colaborativas en la ciudad de Valencia nos descubre un tejido asociativo de carácter reivindicativo que protagonizó un momento determinado de la historia reciente de la ciudad, en algunos casos obteniendo resultados positivos como ha sido el caso del Botànic y el Cabanyal; por otro, negativos como la problemática de la ZAL en la Punta y otros ejemplos que han quedado recogidos en otras investigaciones recientes. La irrupción de estas plataformas no puede dejar de entenderse tampoco junto con las acciones artísticas que las acompañó e incluso visibilizó de forma eficaz, cabe destacar la participación de las instituciones universitarias de la ciudad como espacios de exposición, difusión y debate que han dado lugar a un amplio número de reflexiones teóricas y trabajos artísticos de gran valor patrimonial para Valencia y su población.

Miquel Bartual, Mijo.

Profesora asociada, UPV, Departamento de Escultura.

Modificaciones del concepto de lo salvaje en el Antropoceno.

Modifications on the Concept of Wilderness in the Anthropocene.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Antropoceno, salvaje, duelo ecológico, post-humanismo, arte.

KEY WORDS:

Anthropocene, wilderness, ecological grief, post-humanism, art.

RESUMEN.

En un momento de crisis sistémica como en el que nos encontramos, la lucha contra el cambio climático es una de las prioridades a las que debemos hacer frente, incluso por delante del anunciado agotamiento de los combustibles fósiles y la consecuente transición hacia el consumo de energías renovables. Desde un análisis multifactorial, todas las disciplinas coinciden en la urgencia del cambio y a escala global, esta convicción debería transformar igualmente nuestros modos de vida integrando criterios ecosistémicos en cualquier nuevo plan.

Reconocer el Antropoceno como el nuevo marco *natural* así como los efectos devastadores que de ello se derivan a escala planetaria nos permite hacer una relectura epocal de lo salvaje, invirtiendo su sentido, ya que en vez de corresponder a la antigua acepción colonialista del Otro inculto, se aplica a nuestra civilización que en teoría se encuentra en su punto máximo de desarrollo en términos de educación y recursos: nunca antes tantos tuvieron tanto ni pudieron aprender tanto.

Hallándonos en este punto de inflexión, nos preguntamos qué puede hacer el arte al respecto, cómo podría contribuir a la visibilización de nuestra urgencia y a la vinculación con el territorio, mediante la necesaria elaboración del duelo ecológico que el reconocimiento de esta nueva era nos provoca, evitando la parálisis y/o la huida hacia delante como estrategias de evasión más inmediatas.

ABSTRACT.

At a time of systemic crisis such as the one we are in, the fight against climate change is one of the priorities we must face, even before facing the announced exhaustion of fossil fuels and the consequent transition towards renewable energy consumption. From a multifactorial analysis, all disciplines agree on the urgency of change and at a global level, this conviction should equally transform our life styles by integrating ecosystemic criteria into any new planning.

Recognizing the Anthropocene as the new natural frame as well as the devastating effects that result from it on a planetary scale allows us to make an epochal re-reading of the wild, reversing its meaning since, instead of corresponding to the old colonialist meaning of the uncultured Other, it should be applied to our civilization that in theory is at its peak of development in terms of education and resources: never before so many have had so much and been able to learn so much.

With regard to this turning point, we ask ourselves what art can do about it, how it could contribute to the visibility of our urgency and to establish a link with the territory, through the necessary elaboration of the ecological grief that the recognition of this new era provokes, avoiding the paralysis and / or headlong rush as evasion tactics.

CONTENIDO.



La Campagne, Mijo Miquel (2016)

Bienvenidos al Antropoceno.

En un momento de crisis sistémica como en el que nos encontramos, resulta redundante incidir en la lucha contra el cambio climático como una de las prioridades a las que debemos atender, incluso por delante del anunciado agotamiento de los combustibles fósiles y la consecuente transición hacia el consumo de energías renovables. No obstante, atendiendo a los retos a los que la humanidad va a tener que hacer frente ya no en un futuro distante sino en uno inmediato, se abren camino las corrientes filosóficas que intentan sensibilizarnos sobre cuestiones como los derechos de los animales no humanos, la necesidad de representación encarnada de los derechos de los territorios o la superioridad existencial de las especies vegetales que, desde que sus antecesoras las cianobacterias establecieron una relación endosimbiótica con protozoos, no han dejado de producir energía y desarrollar estrategias de supervivencia y de expansión exitosas hasta nuestros días.

Estas primeras cianobacterias combinadas empezaron a realizar la fotosíntesis y provocaron la primera gran catástrofe ecológica, el fuerte incremento del porcentaje de oxígeno en nuestra atmósfera con la consecuente desaparición masiva de formas de vida anaeróbicas, ese desastre « natural » que nos hizo evolucionar hacia organismos pluricelulares y que por tanto, nos dio la vida. No es casual la mención de este acontecimiento, el llamado gran evento de oxidación, sucedido hace aproximadamente 2.000 millones de años, puesto que sirve para situarnos en un marco de análisis que muchas veces olvidamos : no somos más que una anécdota en la vida del planeta. La pérdida de centralidad de lo humano nos invita a reflexionar sobre estas grandes transformaciones desde otro punto de vista y a encarar la evolución del planeta, ya instalado en el Antropoceno, con otra perspectiva que podríamos denominar *humanismo expandido* o *post-humanismo*, englobando todos estos factores y presencias de forma ecosistémica como única posibilidad de entender, desde estos nuevos materialismos, aquello que nos sucede y aquello que provocamos. Si bien aún se sigue discutiendo sobre la condición, extensión y datación precisa de esta nueva era geológica, el Antropoceno, no hay dudas sobre la huella permanente producida por la humanidad en los sedimentos a nivel global, que es lo que le otorgaría la condición de era y no de mera transformación cultural como pudieron ser el Paleolítico y el Neolítico. Para entenderlo mejor, citaremos las palabras de Alejandro Cearreta, geólogo de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y único español del grupo de científicos de la Comisión Internacional de Estratigrafía sobre Antropoceno.¹

¹ <http://www.ehu.eus/es/web/estratipaleo/alejandro-cearreta>

« De las tres hipótesis principales que se barajan, la que se presenta como mayoritaria en nuestro grupo es "la Gran Aceleración": a partir de los años 50 del siglo XX, tras la Segunda Guerra Mundial, todos los indicadores socio-económicos (consumo de agua y otras materias primas, creación de nuevas sustancias y materiales, etc.) se disparan simultáneamente y hay una respuesta paralela de los sistemas terrestres (incremento de gases de efecto invernadero, extinción de especies, deterioro de ecosistemas, etc.) con la destrucción del medio ambiente que se produce en todo el planeta de manera casi sincrónica y simultánea. También está muy ligado al crecimiento exponencial de la población humana (ahora somos más de 7.200 millones de personas en el planeta mayoritariamente viviendo en medios urbanos), a la interconexión mediante dispositivos electrónicos y la rapidez de expansión de las novedades tecnológicas y los procesos »

Los científicos que se resisten a reconocer el Antropoceno argumentan que el registro estratigráfico correspondiente a este corto intervalo temporal es extremadamente reducido y que este cambio responde más a una declaración política que una propuesta científica. Incluso si así fuera, tanto mejor puesto que en lo que sí se ponen de acuerdo todos es que este proceso de transformación no tiene un punto de retorno posible, ni siquiera de preservación de las áreas más remotas, ya que la presencia de todo tipo de materiales y sustancias de procedencia humana (plásticos, cementos, compuestos químicos, etc.) es generalizada incluso en ellas. Por tanto, independientemente de que los científicos determinen que efectivamente constituye una nueva era o que la sitúen bajo el paraguas holocénico, nos parece fundamental entender que nuestra posición al respecto no puede ser únicamente positivista en el sentido de responder o no con rigor a determinados criterios taxonómicos, sino que es una opción inevitablemente política, en la medida en que un reconocimiento de su condición diferencial puede ayudarnos a entender el punto de inflexión histórico/geológico en el que nos encontramos. Y en la medida en que es política, es también económica, fruto de un sistema basado en la expansión e incremento del consumo constantes que no ha cejado en sus objetivos a pesar de la crisis sistémica en la que estamos instalados desde hace más de diez años. Todas las creencias que nos llevaron a esta situación en Occidente siguen inalterables así como las taras acumuladas que produce: la idea central de progreso asociada a la economía y la tecnología exclusivamente, la financiarización generalizada para compensar la pérdida de beneficios, el exceso de producción, el rechazo a asumir responsabilidades ecológicas o sociales como costes reales, la crisis del Estado y la deslegitimación generalizada de las instituciones a diferentes niveles. Y conseguimos a pesar de todo seguir creyendo que nos movemos por consideraciones racionales.

Como plantean los ecólogos y nosotros nos resistimos a contemplar, nos encontramos en un punto en el que se trataría a lo sumo de intentar fracasar mejor en lo que respecta a la humanidad, entendiendo que nuestro futuro está totalmente vinculado al de los territorios y las formas de vida orgánica e inorgánica que nos rodean. En la medida en que nuestros destinos están unidos, nuestra posición de superioridad jerárquica respecto a los demás órdenes de la naturaleza no puede ser mantenida de ninguna de las maneras, al mismo tiempo que no hay posibilidad de identificar e identificarnos con eso natural que creemos real, puesto que es una noción doblemente inexistente; en primer lugar porque no hay ser humano que nazca fuera de la cultura y en segundo, porque no hay espacio ni especie que no haya sido modificado por nosotros. Por tanto, tenemos varias tareas que afrontar, la primera de ellas reconocer nuestra posición ni siquiera en términos morales, aunque sí, urgentemente, en términos de riesgo directo.

Quizá ello nos permitiera reconocer, a pesar del horror que puede provocarnos, la improbabilidad de nuestra pervivencia y la desaparición de las condiciones de vida que hasta ahora nos fueron favorables puesto que nuestra realidad se está transformando de forma cada vez más acusada en una situación cuya salida pasa por la estrategia del lemming, la eliminación más o menos drástica y voluntaria de una gran parte de la población, o bien por la desaparición total, si persistimos en mantener irresponsablemente nuestras inercias suicidas.

Salvajismos integrados.

Reconocer el Antropoceno como el nuevo marco *natural* así como los efectos devastadores que de ello se derivan a escala planetaria nos permite hacer una relectura epocal de lo salvaje, ya que este nuevo mapa conceptual desplaza su sentido original para adquirir otro más punzante. De su origen etimológico, podemos decir que es un adjetivo blanco, casi tierno, que hace referencia a la silva o bosque y se desdobra en silvestre, tal y como indica Miguel Morey (2016). Si bien la flora silvestre mantiene lo inocuo de su significado, « planta que prolifera y se mantiene por sí misma creciendo de acuerdo a sus cualidades innatas » (Snyder, 2016), en el caso de los animales, hace referencia a su naturaleza feroz y ya empieza a darnos pistas del posterior uso que haremos de la palabra. Aplicado al hombre, este adjetivo se tiñe de connotaciones colonialistas en las que se considera inculto todo aquel que no comparte nuestra cultura y por tanto, como las plantas y los animales, necesitado de ser cultivado, domesticado y normativizado. Ya Sebastián de Covarrubias incluye este significado en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611) y como Morey se cuida bien de indicar, vincula la palabra a las referencias que desde el arte se han hecho de esta figura estética que habla de aquello que no diferencia al animal del humano.

Este significado se encarna sucesivamente en los diferentes "salvajes" que nuestra civilización va encontrando y automáticamente sometiéndolos desde la convicción absoluta de su superioridad. Desde los negros de África pasando por los indios del Lejano Oeste y las montañas de cadáveres "salvajes" que dejamos en toda América del Sur. Nos fue tan útil esta denominación que nos costó muchos siglos abandonarla, aún cuando se aplicara junto con el adjetivo "buen" que transformaba la conquista del

animalesco salvaje en salvación paternalista. No hay mejor para mantener el privilegio de unos derechos que la convicción de la superioridad, como bien sabemos las mujeres. Y una vez domesticados, salvajes y mujeres, podremos volver a asilvestrarnos pero ya no, nunca, quitarnos los sedimentos que nos han ido cubriendo, el mercurio, las materias plásticas, la podredumbre. No hay vuelta atrás, no hay Arcadia ni en este planeta ni en los siguientes, por lo que la desaparición de lo anteriormente entendido como salvaje debe adquirir hoy día un nuevo significado como indica Liz Wells (2011), extendiendo su definición hasta abarcar devastadas áreas industriales, minas abandonadas, centros comerciales cerrados, centros históricos ruinosos e incluso ciudades enteras como Detroit.

Si la ruina post-industrial es una nueva imagen de lo salvaje, no hay imagen más actual que los niños harapientos extrayendo coltán de abruptos túneles, pues feroz es la civilización que explota a niños y tierras para poder esclavizarse mejor a un medio de comunicación/control. Por ello, la relectura de lo salvaje en este momento correspondería a la deriva que nuestra civilización está tomando. Ferozes son esas nuevas formas políticas que suceden al capitalismo neoliberal y que desregularizan el “gobierno de lo salvaje” que predicaba Hobbes cuando planteaba la necesidad de un Leviathan que domesticara la *natural* condición humana. Debemos suponer que si la forma del Estado-nación es otra Arcadia que se hundió en los océanos, las formas actuales de gobernanza o más bien, desgobernanza, permiten vaticinar lo peor, como hemos visto claramente en Rusia en donde los envenenamientos por polonio-210 y otro tipo de argumentos disuasorios de similar calibre nos dan la medida de la razón deliberativa que gobierna allí.

De la misma manera, los planteamientos ecológicos pueden fácilmente derivar hacia el mismo tipo de barbarie. El índice de saturación del planeta es difícilmente calculable pero lo que resulta indudable es que en el Antropoceno, las condiciones de vida van a ser cada vez más complicadas: desaparición de combustibles fósiles, encarecimiento del consumo energético, incremento de la contaminación generalizada y sus efectos sobre la salud, modificación de las pautas de trabajo transformado en un bien escaso y casi siempre precario, crecimiento progresivo de los nacionalismos al que ya asistimos, fenómeno frecuentemente asociado a la crisis económica sostenida como forma de sometimiento, así como la imposición de potencias corporativas como reguladoras de las relaciones internacionales, todos ellos elementos que componen nuestro paisaje inmediato (Davies, 2010).

En ese marco, los criterios ecológicos puede servir de coartada para la extensión de la ferocidad: la versión más dura de la ecología restrictiva que condena a los países del tercer mundo a pagar los costes de la contaminación sin haber recibido los beneficios de la industrialización, la aniquilación de derechos y posibilidades de todos aquellos que no puedan pagarse un entorno sin contaminar, cuando la energía y el agua se conviertan en bienes escasos, la consecuente generación de una clase enferma sacrificada como sobrante, la *natural* selección de los « mejores » como continuidad conceptual, por no hablar de los animales no humanos o los territorios. No es un panorama muy tranquilizador pero lamentablemente resulta bastante verosímil a corto plazo.

La melancólica belleza y otras estrategias afectivas.

Robert Adams (1996) habla de la dificultad cada vez mayor que tenemos para relacionarnos con la belleza, de cómo la contemplación de un paisaje bello no está exenta de melancolía ni de un claro sentimiento de derrota, de fragmento que nos recuerda lo que hemos perdido. “Los espacios preservados nos entristecen porque ya no son verdaderos”, dice exactamente aludiendo a esa imposibilidad antropocénica de encontrar lugares inmarcesibles. La melancolía del « ya no podemos hacer nada » se suma al distanciamiento que, según John Fowles (2015), se produjo a partir del momento en el que las ciencias ocuparon el territorio y convirtieron nuestra contemplación del entorno en un estudio de campo. Nuestra mirada taxonómica desde el positivismo sin complejos nos ha llevado a distanciarnos de eso que llamamos naturaleza y ante la que nos situamos fuera, pero es que ya no hay un afuera como ya no hay naturaleza. Lamentablemente, en este proceso no es la razón deliberativa la que responde a la catástrofe sino el impacto emocional que nos lleva a asumir sin modular y sin resistir la idea de su desaparición (Snyder, 2016). Deberíamos encontrar estrategias de representación que, aun estableciendo un vínculo efectivo con los lugares, nos acuerden la distancia necesaria para poder mirar aún parcialmente nuestra realidad, para no quedarnos congelados en una mueca de horror. Pero, ¿cómo puede el arte hacer una relectura de lo salvaje?, ¿cómo puede contribuir a la elaboración del duelo desde la representación de esa ausencia en su totalidad ?

Tal y como Wells (2017) indica, a menudo la manera de establecer vínculos con el territorio pasa por entrar en contacto con las historias visuales o verbales que se traman en ellos lo que supone desde el punto de vista del artista, trabajar la narración de los espacios sin caer en lo espectacular de la ruina de la catástrofe, escapando a la tentación de lo sublime publicitario, para otorgar carne a un lugar, tejido, trama. Cuando Yi-Fu Tuan (1977) reflexiona sobre qué es lo que hace que un lugar sea un lugar y no un espacio cualquiera, nombra toda una serie de factores a veces concomitantes, a veces antagonistas: las fronteras administrativas, por supuesto, con sus nombres y apellidos, servidumbres y pertenencias; la existencia de espacios singulares como montañas y ríos, sus formas físicas diferenciadas; la presencia de marcadores externos como estatuas o construcciones normalmente asociadas a memorias históricas, narraciones del poder; la realización de rituales sociales que permiten habitar el territorio (procesiones, patronos, fiestas municipales), conceptos como el de vecindario y por supuesto, las horas y los días que ocupamos transformando ese espacio en algo mejor, estrategia puntera de apropiación y de construcción o mantenimiento de un territorio común. En términos de producción artística, quizás nos sirva reflexionar sobre la idea de cultura como cultivo de una determinada sensibilidad para el mundo tal y como proponía Schiller en sus *Cartas para la educación*, idea que heredamos del romanticismo alemán. Sin ser ya románticos,

impulsados por nuestras propias tragedias racionalmente planificadas, sin noción de nación ni casi de territorio, nómadas migrantes, ¿cómo recuperamos la idea sensible de que el planeta entero es nuestra casa?

Estamos aprendiendo nuevas maneras de hablar en esta Babel hiperconectada, pero también en nuestra cotidianidad a pie de calle, a combinar a nuestro favor los nuevos modos de lo local globalizado, y vemos surgir iniciativas artísticas que responden a algunas de estas cuestiones. En concreto, vamos a poner dos ejemplos actuales de artistas que están trabajando a escala tanto local como global y que intentan cultivar una "determinada sensibilidad para el mundo" que, sin ocultar la derrota, nos permita continuar tejiendo vínculos y encontrar incluso salidas tímidas hacia un futuro posible. Expondremos primero una de las piezas de Marco Ranieri² llamada "Herbario urbano"³ que él mismo describe de la siguiente manera:

Dentro del espacio urbano, los solares no edificados y/o en desuso, son hot spots de biodiversidad que ofrecen cobijo a numerosas especies vegetales espontaneas. Este proyecto analiza dos áreas específicas de Valencia (una en el casco antiguo y otra en el Cabanyal) que albergan varios solares en un espacio reducido, poniendo en evidencia como las calles que los comunican sirven de corredor biológico para las plantas, que brotan en cada puñado de tierra acumulado en un rincón, grieta o fisura. En cualquier lugar mínimamente favorable a la vida.

Procesos del proyecto:

1- Analizando imágenes de vista aérea, se han localizado sectores que presentan una elevada concentración de solares no edificados y/o en desuso.

2- A través del trabajo de campo, se ha seleccionado un grupo de solares que por su cercanía y similitud, evidenciaban poder comunicarse.

3- Sucesivamente se han investigado las zonas en la cual se encuentran los solares elegidos, recorriendo las calles, observando atentamente en busca de vegetación espontanea.

4- Encontrados los corredores biológicos que los ponen en comunicación, se han marcado los recorridos.

5- Se han fotografiado e identificado las plantas presentes, colocando en sitios relevantes de los recorridos la descripción de las mismas.

6- En el ámbito de los festivales "Intramurs" y "Cabanyal Intim" se han realizado recorridos guiados contando informaciones y anécdotas.

² <http://marcoranieri.org/about-Marco-Ranieri>

³ www.herbario-urbano.blogspot.com.es



Ranieri lleva a cabo estos itinerarios guiados por la microflora urbana como manera de hacer posible la vinculación con el territorio, la valoración del residuo, el intersticio, lo mínimo, para impedir que nadie pueda estancarse en ese “ya no hay nada que hacer” del que hablábamos antes, realizando una defensa de la naturaleza urbana en su fragmentariedad. Es un artista que invita a trabajar la atención, cuidar lo ínfimo para pasar de una mirada victoriosa a una victoria mínima. Específicamente en este caso, su obra hace que el lugar vuelva a ser lugar mediante la combinación del descubrimiento de formas físicas (corredores biológicos), la presencia de marcadores externos (la flora que responde a una *orografía* propia), la realización de un ritual mediante un itinerario compartido y la apropiación por el nombre. Mediante el estudio y la consideración de la ciudad como un hábitat natural donde también suceden germinaciones, colonizaciones vegetales, y conexiones entre solares, consigue mostrarnos ese tercer paisaje al que alude Gilles Clément, que reconozcamos las ciudades como espacios también de vida orgánica, ecosistémicos. Ello permite elaborar en cierto modo el duelo y valorar todo espacio como natural, en vez de realizar la operación inversa, educando esa sensibilidad de la que hablábamos, combinando el saber taxonómico del nombre latino y la relación desde la cotidianidad que supone su nombre común con el ritual social del itinerario compartido, alimentando el deseo de reforestar la ciudad.

Escif⁴ es el otro artista del que vamos a hablar y constituye un ejemplo perfecto de nuevas maneras de visibilizar la encrucijada común en la que nos encontramos y de abrirnos hacia esa transición inevitable a la que tenemos que hacer frente. En concreto, nos gustaría compartir su proyecto *Breath*⁵ en el que, usando una estrategia similar a la utilizada por Pere Jaume cuando se reivindica como despintor, dibuja en una montaña lo que de normal aparece en una pantalla (el nuevo lienzo), utilizando árboles para hacerlo.

⁴ <http://www.streetagainst.com/>

⁵ <http://www.breathproject.it/>



La descripción del proyecto realizada por el propio artista es la siguiente:

BREATH es una obra conformada por 5.000 árboles plantados en el Monte Olivella, que se eleva hasta 1.025 metros por encima del Golfo de Sapri. Una intervención única en la historia, por su género y dimensiones. Es el resultado de estudios de factibilidad realizados durante dos años, cubrirá una superficie de 120.000 m² y será visible desde una distancia de muchos kilómetros, desde el mar y las ciudades vecinas. BREATH se iniciara con el dibujo de una batería realizado con árboles, representando el ciclo de energía. Seguirá los ritmos del tiempo y de la tierra, renovándose y regenerándose constantemente en continua transformación.

El objetivo principal es REFORESTAR la montaña entera. Desgraciadamente, vivimos en tiempos muy locos, así que sería muy complicado conseguir financiación directa para hacerlo por lo que vamos a intentar algunos trucos. El arte es tan sólo una excusa para llevar a cabo el proyecto. Si todo funciona tal y como deseamos, dentro de unos años, el Monte Olivella tendrá miles de árboles nuevos y no quedarán huellas del hombre .

Fase 1: Plantamos 5.000 árboles para trazar la batería

Fase 2: Plantamos, al menos 2.000 árboles más para rellenar la batería

Fase 3: Dejamos que la naturaleza siga su curso haciendo lo que mejor sabe hacer: crecer libremente y eliminar cualquier huella humana.

Desde luego, Escif sabe cómo convertir un lugar en *el lugar*. Siguiendo el análisis de Yi-Fu Tuan, crea un espacio singular de formas físicas diferenciables que, simultáneamente, es un monumento simbólico. A su vez, este símbolo (la batería) visibiliza la necesidad de “recargar” el planeta que pasa por la plantación de árboles gracias a los que podemos captar la energía y transformarla en alimento los productores secundarios del ciclo ecosistémico. Este espacio de recarga constituye también un espacio ritual que el artista activa mediante visitas a la cumbre, el apadrinamiento de árboles y otras actividades de vinculación directa con el proceso abiertas a la participación y difundidas a través de las redes sociales. El sistema de *crowdfunding* combina la obtención de diferentes recompensas con estas actividades e incluso con la reforestación de la montaña, dándole espacio a la creación de un bien común conjunto entre personas anónimas. Este hecho y la dimensión de la imagen convierten la obra en el tipo de intervención que podría ayudarnos a trascender el duelo ecológico ya que en sí misma, además de constituir una pieza artística, contribuye a mejorar el entorno al mismo tiempo que no lo disfraza de “natural”. En términos planetarios, también es un excelente ejemplo de la combinación de escalas local/global ya que el uso de herramientas virtuales multiplica enormemente su alcance y evidencia a primera vista la cuenta atrás en la que os encontramos: o recargamos o nos apagamos. Cuanto antes seamos capaces de verlo, antes seremos capaces de “fracasar mejor”: somos nosotros los que vamos a tener que hacer el trabajo natural revirtiendo los efectos salvajes que hemos causado y demostrando que, a pesar de hacer tan poco uso de nuestro raciocinio, somos capaces de salvar nuestra piel.

FUENTES REFERENCIALES.

ADAMS, R. (1996). « Truth and Landscape », en *Beauty in Photography*. Nueva York: Aperture.

CLÉMENT, G. (2004). *Manifeste du Tiers Paysage*. Paris: Éditions Sujet/Objet.

CUNSOLO, A. (2017). « Mourning Nature : the Mental Health Impacts of Ecological Grief » en *Mourning Nature. Hope at the Heart of Ecological Loss and Grief*, Ashlee Cunsolo, Karen Landman. Montreal : McGill-Queen's University Press.

DAVIES, M. (2010). « ¿Quién construirá el arca ? » en *New Left Review*, vol. 61, enero-febrero 2010. Madrid : Akal Ediciones.

DOUGLAS, A. (2016). « Leading cultures of transition through arts practice » en *Seminario sobre Arte y Ecología*, 28-30 Noviembre 2016, Valencia. Disponible en <https://openair.rgu.ac.uk/handle/10059/2059> [consulta : 10 enero 2016] .

FOWLES, J. (2015). *El árbol*. Madrid : Impedimenta.

HOBBS, T. (1989). *Leviathan*. Madrid: Alianza.

LANE, N. (2015). *Los diez grandes inventos de la evolución*. Barcelona : Ariel.

MANCUSO, S. y VIOLA, A. (2015). *La inteligencia de las plantas*. Barcelona : Galaxia Gutemberg.

MOREY, Miguel. « La leyenda salvaje » en *Exit: imagen y cultura*, Nº. 63, 2016, pp. 16-33.

SCHILLER, F. (2005). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.

SNYDER, G. (2016). *La práctica de lo salvaje*. Madrid: Varasek.

YI-FU TUAN (1977). “Visibility: the Creation of Place” en *Space and Place*. London & Minneapolis: University of Minnesota.

WELLS, L. (2011). *Land Matters, landscape photography, culture and identity*. London: I B Tauris.

(2017). *Historias sedimentares. Sobre el espacio y el lugar en las fotografías de Bleda y Rosa*. Valencia: Fundació Per amor a l'art.

Mir Sánchez, Elena.

Investigador, Facultad San Carlos de Valencia, Departamento de Escultura, Artes Visuales e intermedia.

La piel de la luz. Un camino a la inmaterialidad de los soportes de proyección.

The skin of the light. A way to the immateriality of the projection support.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Imagen-luz, soportes de proyección, instalación, multimedia.

KEY WORDS:

Image-light, projection supports, installation, multimedia.

RESUMEN.

Dentro de los sistemas de presentación desarrollados en el arte contemporáneo, el avance tecnológico ha actuado como desencadenante en la expansión a nuevos significados, materiales y usos de la luz. Los soportes de proyección como piel material, han evolucionado gracias a la hibridación con otras disciplinas, ampliando sus conceptos iniciales a nuevas posibilidades desde la instalación hasta las últimas manifestaciones actuales. De esta hibridación del arte junto a otras disciplinas tecnológicas, han surgido nuevos lenguajes, poéticas y materiales, con la consecuente creación de soportes de proyección cada vez más invisibles ó inmatrimales. En esta presentación abriremos camino al conocimiento de los lenguajes artísticos multimedia interactivos, aplicados a soportes o pantallas de proyección capaces de reflejar luz, y de su evolución junto a los avances, descubrimientos e investigaciones científicas y tecnológicas, y otras disciplinas artísticas que se están desarrollando en la actualidad.

ABSTRACT.

Among all presentation models developed by contemporary art, the technological advance has acted as a trigger in the expansion of new meanings, materials and uses of light. The projection supports like material skin of light, have evolved thanks to the hybridization with other disciplines, extending their initial concepts to new possibilities from the installation to the latest manifestations today. From this hybridization of art along with other technological disciplines, new languages, poetics and materials have emerged, with the consequent creation of ever more invisible or immaterial projection supports. In this presentation we will open the way to the knowledge of interactive multimedia artistic languages, applied to projection supports or screens capable of reflecting light, and their evolution along with advances, discoveries and scientific and technological research, and other artistic disciplines that are being developed nowadays.

CONTENIDO.

*Tu primera palabra ha sido: Luz, y el tiempo fue.
Después callaste largo rato.
Rainer Maria Rilke.*

Todo comienza en la luz. En ella se crea todo acto de comunicación y percepción. Estamos hechos en la luz y precisamente en ella, somos. En la luz todo fluye, pues es en sí misma movimiento, transcurrir que comprende de espacios y tiempos, y todo lo visible está allí donde abarca su halo, lejos de la oscuridad. De hecho, que la primera palabra fuera luz, no sería difícil de creer, pues el hombre ha construido su realidad en base a la evidencia visible del mundo, de lo que se encuentra delante de sus ojos, en la experiencia de aquellos espacios inundados por la luz. La luz, por tanto, ha actuado como un interruptor entre el hombre y el mundo, activando nuestros sentidos, generando realidades y perspectivas, formas de ver y entender nuestro entorno. Es por eso, que trabajar con luz requiere tener conciencia de la importancia de su manifestación. Sin ella no podríamos tener constancia de la realidad, pues solo ella encierra el enigma de la visión y sin ella seríamos ciegos ante el espacio circundante. La luz ha servido en todos los tiempos y ámbitos para dilucidar una nueva forma de entender el espacio y el entorno, aunque en esto también influyen aspectos fuera de la percepción como la cultura y la sociedad. La luz establece diálogos con el espacio que habita, y también con el tiempo de nuestra mirada, que aprecia los detalles en las gradaciones de la luz a la sombra. Aquellos artistas que emplean la luz como materia o material saben que trabajar con un elemento así implica conceptos filosóficos, simbólicos, perceptivos y, por supuesto, tecnológicos.

Por su parte el soporte, como lugar y espacio físico en el que poder materializar la imagen-luz, ha ido variando a lo largo del transcurso de la historia, desde las primeras proyecciones que ya se evidenciaron en las paredes de las cavernas y en las telas y papeles de arroz de las sombras chinescas, pasando, por la cámara oscura y la lámpara mágica, que serán los primeros mecanismos de proyección cuyo uso se limitaba a lienzos o a expresiones más teatrales, acabando con la aparición del cinematógrafo, como principal elemento proyectivo.



Sombras chinescas de la compañía Hong Kong Puppet & Shadow Art Center.

La historia de las pantallas al igual que la historia del cine están estrechamente unidas. El cine es literalmente la historia de las luces y las sombras, proyectadas para conseguir crear una ilusión. Esas luces y sombras trasladadas a un soporte, sea éste opaco, traslúcido o transparente, se convirtieron en una forma de expresión en la que el hombre ha sentido aglutinar el mundo real en un espacio mágico, un lugar en el que poder contar sus propias historias, un lugar de experiencia e investigación. En palabras de Israel Márquez:

En este sentido, podría decirse que la pantalla cinematográfica es también una pantalla hipnagógica, un dispositivo capaz de sumirnos en un estado de tales características, donde los límites de lo real y el sueño se difuminan y no sabemos realmente si estamos soñando o siguiendo la película¹.

El fenómeno de la proyección desde su aparición hasta la actualidad ha ido creando una nueva conciencia sobre los soportes, que, con el tiempo y fruto de la experiencia e investigación, ha dado como resultado el uso de materiales inéditos con cualidades capaces de crear profundidad, tridimensionalidad e incluso imágenes holográficas. En esta unión indisoluble entre la luz y su forma de materializarse, observamos como todo un legado de artistas que han incorporado la proyección a sus obras, siendo legado de un estudio absoluto de las pantallas.

¹ MÁRQUEZ, I. (2015, p. 24).

Así pues, ha sido voraz la evolución en el uso de los soportes de proyección, sobretudo en sus manifestaciones físicas y plásticas, constatando las innovaciones que las nuevas tecnologías han añadido al arte y sus discursos. Es importante dotar de sentido al concepto inmersión para entender el interés asociado a la búsqueda de una apropiación espacial del entorno, que desde los orígenes ha buscado envolver o insertar al hombre en el espacio y en el tiempo, fruto de la experiencia, que será la que dé sentido al origen de los entornos inmersivos en experiencias como la realidad virtual, la realidad aumentada, el video mapping y los soportes interactivos. También el análisis de todas estas experiencias en relación con las pantallas y multipantallas, con respecto a la relación objetual y proyectiva, al igual que la sonora e interactiva. La creación espontánea de conceptos sociales y políticos innatos en aquellas manifestaciones que se presentan en el espacio público y en el paisaje, formando parte de la arquitectura y del entorno natural. Las relaciones con el cuerpo como soporte, y la gestualidad e interacción como medio expresivo junto a técnicas multimedia. Las nuevas manifestaciones y sus nuevas fronteras todavía lejos de clasificaciones y en constante expansión, descubriéndose en estos soportes híbridos entre arte y ciencia. Entendiendo, por tanto, el sentido de la imagen-tecnológica, como un nuevo significado expandido de la imagen-luz y de la imagen-movimiento. También hay que prestar atención a los bordes que desdibujan los límites, a veces difusos, entre el artificio y el arte, donde puede resultarnos difícil discernir entre lo lúdico y lo ilusorio de estos trabajos en la búsqueda de un fin expresivo. Sin embargo, sus límites se acaban por perfilar cuando vemos que los medios materiales no son fines en mismos sino un hilo conductor de estas nuevas formas de expresión. Tal y como nos explica José Luis Brea:

No todo desarrollo tecnológico, por lo tanto, da lugar a una forma artística. Pero toda forma artística nace irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico, a un estado epocal del mundo, del darse, del ser como espíritu, como constelación o sistema de partes².

De las reflexiones de Brea entendemos, por tanto, que una forma artística que surge o se relaciona partiendo de un desarrollo tecnológico, lo hace aportando *una experiencia novedosa de la representación pensada no en términos de identidad, sino en términos de diferencia, de diferenciación³*. Es así que identifica esta emergencia como *un nuevo orden de la representación cuya potencia es incalculable*.

Desde este punto de partida, vamos a ver y entender la realidad que aportan los soportes, buscando entre estas formas híbridas de representación que permiten el surgimiento de nuevas formas de expresión que todavía no han encontrado límites, indagando finalmente en la superficie que consigue dotar de un sentido estético a estas nuevas formas de expresión, comprendiendo y analizando sus significados.

El objeto como soporte de proyección.

Una de las opciones más utilizadas como soporte para muchos artistas, es el empleo de objetos que sirven de material de proyección. El soporte-objeto en estos casos, se ve cada vez más desdibujado en su contacto directo con las proyecciones, convirtiéndose y adaptándose hasta tal punto, en que es indisoluble la realidad física de las proyecciones que se sobreescriben a estos objetos. Aquí el concepto de inmaterialidad, es un elemento afin, no solo desde el punto de vista material, sino también desde el conceptual y visual cuando observamos trabajos en los que se consigue un todo coherente, que involucra imagen y objeto en un solo punto de convergencia, tan preciso, que los límites de la realidad dejan de tener sentido, y el objeto se convierte en un nuevo ente completo, creando una nueva perspectiva de realidad de ese material. Por tanto, para muchos artistas, la esencia de inmaterialidad de los soportes, no solo trasciende desde la presencia física inmaterial de los mismos, sino que se establece el concepto inmaterial desde una relación total e indisoluble del soporte y la proyección, siempre que estos formen un todo compacto. En este caso, se establece una relación multimedia, donde todos los elementos narrativos presentes: el objeto y su interacción con la imagen proyectada, expanden sus significados individuales a nuevos conceptos narrativos. La interacción objeto e imagen-luz generan una superposición de realidades, que modifican y reconstruyen el sentido final del objeto, amplificando sus significados originales. De esta forma se descontextualiza el objeto origen, que adquiere un significado plástico ligado al concepto de la obra.

Uno de los primeros artistas en utilizar objetos como soporte para conseguir modificar con ello la realidad, fue el artista Michael Naimark (Detroit, 1952) con su trabajo *Displacements*, 1980-2005. En la instalación, el artista recrea una habitación donde todos los objetos están inicialmente pintados de blanco, interpretando así todo el conjunto como una gran pantalla. La proyección que recae sobre todos estos elementos se ciñe a las volumetrías y contornos de los objetos, y los actores que aparecen en la proyección realizando actividades cotidianas se integran en el espacio vacío como si vivieran en él, dando sentido al concepto de lugar como un espacio que se llena de contenido a través de las experiencias y emociones. Una vez desaparecen las imágenes que interactúan de forma virtual con este espacio específico, la sensación del espectador es la de haber visto fantasmas que se integraban en la propia realidad.

² BREA, J. (1997).

³ *Ibidem*.



Michael Naimark. *Displacements*, 1980-2005.

La evolución material de este tipo de manifestaciones las encontramos actualmente en el video mapping, con proyecciones y visuales que se integran perfectamente al soporte físico del espacio sobre el que se proyectan. Los edificios, las plazas, los espacios ya existentes, las construcciones físicas creadas, se convierten en pantalla de proyección. Podemos ver en estas piezas como la intencionalidad final es la de integrar la proyección al espacio físico, siendo en muchos casos imposible diferenciar dicho efecto adscrito a la propia realidad física del soporte.

Uno de los ejemplos de este tipo de trabajos, lo encontramos en el colectivo de artistas alemanes UrbanScreen, que fusiona la arquitectura con el arte audiovisual, en una técnica llamada *Lumentektur*⁴ (combinación entre lumen –flujo de luminosidad- y arquitectura). Este concepto da un giro a la estática arquitectura tradicional, dándole vida con elementos y técnicas propias del teatro, el cine y el video. Uno de sus trabajos desarrollados para la fachada de la Galerie der Gegenwart en Hamburgo, con título *How it would be, if house was dreaming*, trata de una proyección sobre la propia fachada donde han jugado proyectando animaciones que provocan sensaciones muy reales: manos gigantes que se mueven y hunden en el muro, movimiento de bloques que parecen reales, las paredes se arrugan como si de papel se tratase.



UrbanScreen. 555 Kubik. *How it would be, if house was dreaming*, 2009.

Sin duda otro artista referente en el empleo de objetos como lenguaje propio de su mundo particular, es el artista Tony Oursler (New York, 1957). En sus trabajos plantea la pantalla de forma volumétrica, de tal manera que, en sus instalaciones, entendidas como un conjunto de videoesculturas, consigue que sus proyecciones se ajusten a la morfología o volumetría de los objetos. El artista está interesado en la cara y en los gestos, y es por ello que construye personajes que se encuentran en una escena estática creada a partir de soportes volumétricos confeccionados con textil u otros materiales, donde las proyecciones que usualmente son caras, ojos, bocas o construcciones de todos ellos, se mueven y expresan sentimientos, incluso llegando a la incomodidad. Una representación bastante permanente en sus trabajos, es emplear tela rellena de guata para crear las caras vistiendo al personaje, y colocándolo en una disposición incómoda, por ejemplo, sillas que se apoyan sobre las cabezas, o debajo de muebles. En sus trabajos más recientes también proyecta sobre árboles, edificios y superficies especialmente diseñadas y calculadas para contener sus proyecciones. Es así que sus trabajos de luz contribuyen a generar una nueva percepción psicológica del espacio habitado. La morfología de las estructuras que construye para contener la proyección, son técnicamente el eje central de su innovación plástica.

⁴ Lumentektur se trata de un proceso tecnológico registrado. A través de una medida exacta la proyección es adaptada de forma precisa a las instalaciones ó superficies donde se va a proyectar la animación. Esto proporciona una referencia directa a la interacción con el fondo.



Tony Oursler. *Thought forms*, 2006.

Por su parte, otros objetos son empleados bajo una proyección intimista, como contenedores y recipientes de ideas, en muchos casos estableciendo una conexión íntima que se establece entre esos elementos y la proyección. Bachelard, nos habla de la expansión del espacio que se produce en los casos en los que conectamos “lo de dentro con lo de fuera”, en la experiencia objetual y sus relaciones:

*Dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo*⁵.

En este trabajo íntimo y profundo de relación con los objetos, encontramos la videoinstalación *Flow* de la artista Amy Jenkins (Peterborough, 1966). En una alegoría al acto de la creación (dar a luz), la artista con una fuerte influencia simbólica ligada al agua, que de nuevo según Bachelard, nos puede sugerir la vida, el nacimiento y el renacimiento, de la misma forma que contrariamente también nos puede sugerir la muerte y la pérdida en la entidad del agua como una fuerza destructora natural. En el video de nueve minutos, observamos a la artista en nueve momentos diferentes del transcurso de su embarazo, un minuto por cada estado. Su cuerpo en contacto con el agua, en un ritmo relajante y pausado, va cambiando hasta mostrar a la artista en la plenitud de su embarazo. La proyección que se realiza directamente sobre la superficie de una bañera en miniatura llena de agua, convirtiendo el objeto en soporte de proyección, nos muestra una relación directa del cuerpo en un espacio intimista de una mujer consigo misma en un estado de concepción de una nueva vida. La imagen oscilante del flujo del agua nos remite a la estancia en el útero materno.



Amy Jenkins. *Flow*, 2005.

En otros trabajos, el soporte sobre el que se apoya la luz se convierte en habitáculo, en un espacio de interrelación del que surge un nuevo espacio que cobra vida dentro de la propia pantalla creando una realidad ficticia. El lenguaje minimalista y sencillo en la serie de trabajos con nombre *Between* de la artista Yiyun Kang (Korea, 1982), es sin duda un ejemplo de construcción de un espacio dentro del soporte. Las múltiples proyecciones y pantallas flotantes junto a la sutileza de las imágenes, convierten la instalación en un espacio en el que realidad y ficción se confunden. Las proyecciones muestran el residuo del trabajo de un performer sobre un tejido, de tal forma que estas imágenes al ser proyectadas sobre los lienzos flotantes, parecen realmente contener un individuo en su interior. Estas huellas hechas por el cuerpo, que tan sólo se sustentan en las luces y sombras creadas por su movimiento, difuminan la idea de realidad, jugando con nuestros sentidos. Este diálogo que se crea utilizando la alteración de la percepción, cuestiona nuestros límites sensoriales y nos sugiere la pantalla como un elemento contenedor, como un recipiente real, no solo proyectivo sino con capacidad para ser e ir más allá.

⁵ BACHELARD, G. (1975, p. 178).



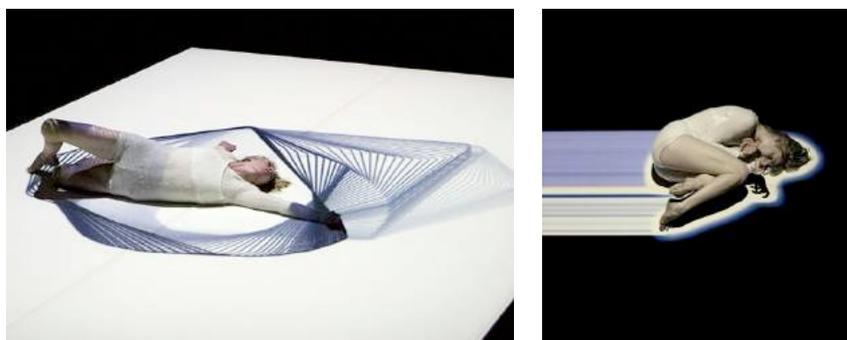
Yiyun Kang, *In-between*. 2009.

El cuerpo como soporte.

El cuerpo, de igual forma que cualquier otro material, también se ha convertido en soporte de proyección. Es el caso de disciplinas tan diversas como la danza, el teatro, el cine, la música, las artes visuales o la tecnología, que finalmente consiguen converger en una cohesión expresiva sin precedentes, dando lugar a producciones multimedia que funcionan a modo de experimento visual. Estas piezas evocan ideas en torno a la química, la biología, la enfermedad, el cuerpo como energía, la tecnología, software, datos, ordenadores, etc.

El trabajo *Mortal Engine* de Chunky Move, es un buen ejemplo de esta interrelación interdisciplinar entre cuerpo y tecnología. El coreógrafo australiano Gideon Obarzanek (Melbourne, 1966) ha creado una obra maestra de la integración entre máquina y cuerpo, utilizando las últimas tecnologías. Para ello ha contado con un gran equipo multidisciplinar compuesto por el diseñador de sistemas interactivos Frieder Weiss, el diseño de iluminación de Damien Cooper, y el láser y sonido de Robin Fox, dando como resultado un trabajo hipnótico y de una gran expresividad. En esta coreografía entre danza y audiovisuales, el cuerpo y su movimiento se convierten en el eje central del trabajo. Los artistas se muestran como organismos completamente envueltos por una perfecta segunda piel que es la proyección, que entra en simbiosis con cada uno de los movimientos y acciones que desarrollan. Los extremos de sus cuerpos son alcanzados por los elementos multimedia, que actúan como extensiones metafísicas de ellos mismos.

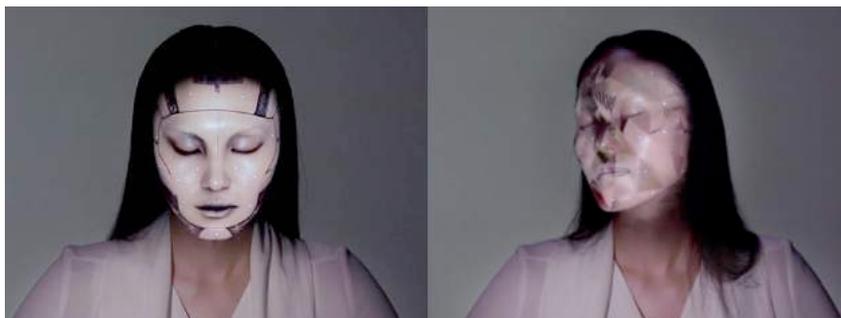
Las luces brillantes violentamente contrastantes, sus parpadeos, sus pulsos, producen en el espectador un estado de trance hipnótico. Un encuentro entre danza y multimedia que nos ofrece una perspectiva fascinante de lo ilimitado que es el uso de estos recursos, sobre todo cuando se desarrollan a la vez, en una perfecta armonía donde el medio digital y audiovisual actúan como una extensión del cuerpo, y todo funciona como una sola entidad. Estos efectos lumínicos están creados mediante programas de detección de movimiento, que están unidos a los pulsos de sonido que actúan como un monitor cardíaco, reaccionando a los cambios; y ésta es realmente la parte más compleja del trabajo, pues en esta ilusión realista debe existir una perfecta sintonía entre los movimientos y las proyecciones. Por tanto, *Mortal Engine* trata de una sinergia que fusiona disciplinas, creando un cóctel armónico que mezcla biología con tecnología, en un esfuerzo evocador e ilusionista.



Fragmentos de *Mortal Engine* de Chunky Move, 2008.

Por otro lado, dentro de las experiencias que podemos también encontrar en las aplicaciones del video mapping, encontramos trabajos que, utilizando el cuerpo como pantalla, pretenden modificar la realidad existente, pero creando una realidad aumentada espacial que se ciñe al cuerpo humano, tratándolo como un soporte de proyección capaz de convertirse en cualquier cosa. Es así como el artista Nobumichi Asai (Korea, 1968), con su trabajo *Omote*, palabra japonesa que significa máscara, nos seduce con un trabajo que explora las nuevas posibilidades de integración de la última tecnología y el arte japonés clásico.

El sistema en su conjunto fue creado por Paul Lacroix y Nobumichi Asai, cuya complejidad estriba en la dificultad de proyectar con seguimiento en tiempo real, algo que no se había hecho hasta este momento. Es por ello que tuvieron que empezar de cero capturando con sensores el procesamiento de los datos, la creación de renderizado CG⁶ (que se utiliza comúnmente en coches y edificios, pero nunca se había utilizado sobre una persona en movimiento) y el uso de proyectores.



Nobumichi Asai. *Omote*, 2014.

Para ello utilizaron sensores OptiTrack de respuesta rápida, que realiza un escaneo del movimiento 3D, y desarrollaron un programa para reducir el tiempo de latencia, integrando todo el proceso en un solo programa. El resultado es un trabajo que técnicamente muestra una perfecta concordancia entre el cuerpo y la proyección, pareciendo ambas partes de una misma entidad. Es por eso que este trabajo establece un gran avance científico, pues el uso de las técnicas usadas en él es inédito.

Nuevamente apreciamos como todos estos trabajos integran la proyección tan fielmente al soporte, que ambos se disuelven en esa inmaterialidad aparente que se diluye ante la visión de apreciar una nueva realidad completa y coherente. Desde este punto de vista, por tanto, podemos considerar la inmaterialidad del soporte como una disolución de realidades que convergen en una nueva.

MATERIALES INTANGIBLES: LA LUZ SIN SOPORTE.

En todo arte hay una parte física que no puede contemplarse ni tratarse como antaño. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma del arte⁷.

Tal y como decía Valéry, el arte se encuentra en constante reinención ligado a los procesos y mecanismos tecnológicos de su tiempo. Es así que muchas investigaciones actuales giran en torno al uso de materiales intangibles para utilizarlos como pantalla de proyección, tanto en el campo del arte como en la ciencia. El uso de este tipo de soportes ha dado resultados inesperados de un gran valor científico por su capacidad de sostener la luz en el aire, expandiendo los sentidos propios de la imagen a nuevos lenguajes y narrativas artísticas. El empleo de estos materiales inverosímiles, deja constancia de la importancia que hoy en día tiene la búsqueda de un medio inmaterial sobre el que materializar la imagen.

Un ejemplo del uso de estos soportes inmatrimales lo encontramos en el empleo del humo y el agua pulverizada, así como en los reflejos de espejos, las pantallas coloidales y en los soportes holográficos, que consiguen crear la ilusión de imágenes volátiles que se funden con el espacio. Estas obras etéreas permanecen sostenidas en el aire creando una sensación holográfica que juega con la percepción en una mezcla de realidad e ilusión. Un ejemplo de este tipo de proyecciones, similares a las fantasmagorías, que en su sentido poético aportan valores cercanos a lo místico e ilusorio.

⁶ CG o C for Graphics, es un lenguaje de alto nivel desarrollado por Nvidia en colaboración con Microsoft, para la programación de tecnologías destinadas a efectos especiales, entre otros, y que emplean una tecnología que ha experimentado una gran evolución destinada a proporcionar al programador una interacción con la unidad de procesamiento gráfico, hasta ahora imposible.

⁷ Ver "La conquista de la ubicuidad" (1928), en: VALÉRY, P. (1999, p. 131).

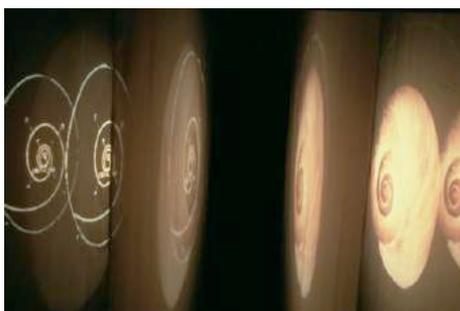
El trabajo de Eugenio Ampudia (Valladolid, 1958), cuyas proyecciones etéreas y visualmente impactantes, las resuelve mediante un estudio del soporte. Es así que con su obra *Chamán* experimenta sobre superficies de proyección como el vapor de agua. En esta obra, la video-proyección que permanece volátil, genera una imagen de una calidad poética sobrecogedora, pero sobretodo, nos parece extraordinario e innovador el empleo del vapor de agua como soporte de la proyección de imagen-luz. En este trabajo de Ampudia la capacidad del agua de inmaterializar la imagen-luz nos ofrece una pseudo-realidad que adquiere matices de holograma.



Eugenio Ampudia. *Chamán*, 2006.

Entre los procesos de hibridación tecnológica existentes en la actualidad, destaca la incrustación de unas imágenes en otras, la división o fragmentación de las pantallas y el uso de dispositivos como móviles o tabletas en las obras. Todas estas disposiciones y nuevos recursos establecen una nueva forma de enfrentarse al trabajo, aportando un carácter lúdico y recreativo a las obras. La magnífica y etérea sostenibilidad que los soportes translúcidos o transparentes han demostrado a la hora de contener la luz proyectada, ha adquirido en la actualidad un gran interés por parte del arte. Estos soportes confieren un aspecto de realismo a las instalaciones, creando efectos y poéticas que sugieren conceptos como: fragilidad, volatilidad, sutileza, etc., añadiendo cualidades perceptivas nuevas y mayores posibilidades de representación.

Dentro de los artistas que usan este tipo de soportes en la actualidad es destacable el trabajo de la artista Eugènia Ballcells (Barcelona, 1943) más allá de la amplia producción plástica que ha generado en torno a la instalación audiovisual y a la búsqueda de medios y materiales, su interés ha estado en la investigación en torno a soportes inmatereales. En su trabajo, *Traspassar Límits*, 1995, la artista mostró, por primera vez, una consecución de pantallas translúcidas, paralelas, suspendidas en el espacio oscuro, de un tejido similar al tul o tejido muy ligero y microperforado. Dos proyecciones se enfrentan en las pantallas y las imágenes atraviesan todas las capas hasta encontrarse en el espacio central, confrontándose y fundiéndose unas en otras.



Eugènia Balcells, *Traspassar Límits*, 1995.

Por su parte, el artista Gints Gabrāns (Letonia, 1970), invita en sus obras al espectador a participar en experimentos perceptivos y cognitivos que revelan realidades invisibles a simple vista. Combina un lenguaje que, consciente del trasfondo cultural de la Europa del este basado en el poder, encuentra en la alquimia de diversos materiales el hilo conductor para crear conexiones místicas entre la ciencia y el pensamiento. En sus trabajos hace alusión a la energía producida a partir del interior (inconsciente) del ser humano. Es por eso que trata de hacer visible lo que no es, provocando la alteración de nuestra percepción. En su instalación *Not a wave, not a corpuscle. Going through walls*, realizada en la Iglesia Anglicana de Riga-Letonia, en 2008, nos sitúa ante un muro luminoso y nos invita a atravesarlo. Cuando el espectador cruza el muro y gracias a la luz focal que ilumina el perímetro del soporte, los bordes de éste

aparecen iluminados. Una vez el usuario traspasa el muro, una proyección a modo de residuo físico de la persona que acaba de pasar, se volatiliza como una estela, como si se tratase de un ente espiritual o de un residuo inservible que se desvanece como el polvo en el aire.



Gints Gabrāns. *Not a wave, not a corpuscle. Going through walls*, 2008.

Kimchi and Chips con su trabajo *Light Barrier* crean fantasmas de luz en el aire. Utilizando espejos convexos calibrados, algo de humo y una proyección, consiguen que la instalación de luz cree objetos gráficos que se animan en el espacio y en el tiempo. Gracias a su fascinación por la luz, han sido capaces de crear una nueva mecánica visual inédita, utilizando el propio espacio como único soporte proyectivo.



Kimchi and Chips, *Light Barrier*. 2014.

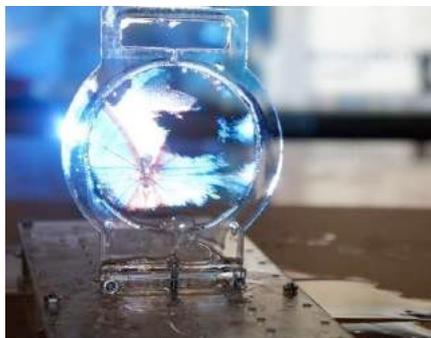
Otro descubriendo llevado a cabo por los investigadores de Computación Gráfica y Laboratorio de Geometría EPFL, son las proyecciones de luz que controlan el reflejo en superficies cóncavas⁸, consiguiendo que la luz reflejada sobre estas superficies, pueda ser controlada hasta el punto de recrear una imagen con la proyección que la luz emite de ellas. Gracias a un algoritmo elaborado, consiguieron dar forma a un objeto transparente que organiza de forma coherente la luz que se reflejaba sobre este y en consecuencia reproduce imágenes perfectamente reconocibles.



Reflexión cóncava de la luz con un soporte transparente elaborado mediante algoritmos.

⁸ En óptica una superficie cóncava es aquella que es tangente a los rayos de luz que se reflejan sobre ella. Un ejemplo natural de este efecto lo encontramos en los reflejos producidos por las ondas del agua en una piscina.

Dentro de las tecnologías emergentes, un equipo de científicos formado por Yoichi Ochiai, Alexis Oyama y Keisuke Toyoshima, crearon la pantalla coloidal (superficie como la de una pompa de jabón creada mediante la mezcla de líquidos coloidales), que propone una solución innovadora que transforma una película de jabón en la pantalla más delgada del mundo. La textura de esta pantalla transparente y su forma pueden controlarse mediante el uso de ondas sonoras ultrasónicas.



Pantalla coloidal.

Dispositivos holográficos.

Sin duda, una de las mayores preocupaciones actuales en cuanto a soportes se refiere, gira en torno a la creación de pantallas capaces de crear holografías⁹ y figuras tridimensionales que den la sensación de flotar en el espacio. Éstos, los llamados dispositivos Holográficos u Hológrafos (holographic display) son aquellos que utilizan los principios de la holografía para la reproducción de imágenes tridimensionales o pseudotridimensionales. Es una tecnología que no necesita de aparatos externos de visión (como gafas o cascos especiales) para reproducir imágenes tridimensionales. Otros sistemas de reproducción de imágenes tridimensionales son los sistemas estereoscópicos o los dispositivos volumétricos. Dentro de las líneas de investigación llevadas a cabo en la actualidad para la creación de dispositivos holográficos, diferenciamos por el momento distintos soportes que clasificamos según su materialidad. Por un lado, encontramos holografías que se crean sobre soportes sólidos, otras cuyos soportes son volátiles, una tercera en la que el soporte es inmaterial y una última característica procedente del último estado conocido de la materia: el plasma.

El sistema *Pro Display's Clearview* es un ejemplo de este tipo de pantallas sólidas que ofrecen una alternativa de bajo coste en la competencia de pantallas holográficas, con un rendimiento superior, definición y sin ángulo crítico de proyección. Esta tecnología de pantalla de proyección permite la visibilidad a través de la pantalla, mientras que la visualización de las imágenes es brillante, nítida y vibrante. Disponible como una película autoadhesiva, o una pantalla de vidrio o acrílico, es un tipo de tecnología holográfica empleada por los museos, para eventos en vivo y lanzamientos de productos, por nombrar sólo algunos ejemplos. El resultado final es una holografía bidimensional, que crea efecto de flotabilidad.

Heliodisplay es una tecnología creada por la empresa IO2Technology que reproduce hologramas en dos dimensiones sin utilizar un medio físico como una pantalla. Permite proyectar una imagen estática o en movimiento con una cierta calidad, de unas 27 pulgadas de tamaño, sin utilizar medios alternativos como humo o agua, y puede ser utilizado en cualquier entorno sin instalaciones adicionales. Lo que se hace es convertir las propiedades del reflejo del aire. El aire se captura, se convierte de forma instantánea y se vuelve a expulsar. La imagen se proyecta sobre el aire convertido. Otra característica importante es que la imagen generada es interactiva., aunque la sensación de la imagen no es totalmente tridimensional, siendo la sensación 3D solo es frontal, ya que, visto de lado, la imagen se ve plana.

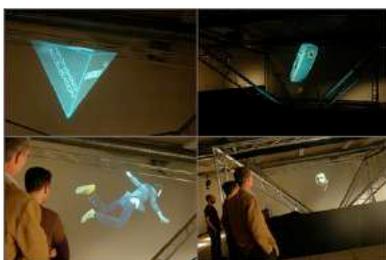
⁹ La holografía fue un descubrimiento del físico húngaro Dennis Gabor en el año 1947. El origen de su investigación era encontrar una mejora en la resolución y definición de las imágenes del microscopio electrónico. Por su contribución teórica a las técnicas holográficas fue galardonado con el premio Nobel de Física en el año 1971.



Ejemplo de pantalla *Heliodisplay*.

La compañía Displair, que recientemente mostró su máquina *Display Air Touch System*, una pantalla que utiliza micropartículas de agua como soporte de proyección. La máquina es interactiva y necesita ser conectada a un dispositivo de pantalla táctil. Tiene una cámara, un sensor, y un proyector para proyectar la pantalla hacia delante en la pared de niebla. A pesar de que la imagen se crea en el aire, se puede tocar físicamente e interactuar con ella.

Dentro de los soportes de proyección holográfica que consiguen crear proyecciones inmatriciales, encontramos muchas empresas y equipos de investigación que se encuentran actualmente diseñando dispositivos para la creación de estas imágenes. Entre estos nuevos descubrimientos encontramos el dispositivo *Cheoptics 360*¹⁰, desarrollado por las empresas viZoo y Ramboll. Es un sistema de video holográfico que consiste en un proyector formado por una pirámide invertida que es capaz de generar imágenes tridimensionales dentro de su espacio de proyección. La imagen que proyecta se ve totalmente tridimensional desde cualquier ángulo de observación. Los proyectores que se sitúan en cada extremo del sistema, se combinan para generar la imagen en el centro, provocando una sensación de total realismo. Este invento puede proyectar imágenes desde 1,5 hasta 30 metros de altura con cualquier condición lumínica ambiental y reproducir imágenes procedentes de un ordenador.



Imágenes de las holografías creadas con *Cheoptics 360*.

Por último, las proyecciones holográficas más recientes son las creadas mediante *tecnología plasma láser*. Esta tecnología permite la creación de hologramas tridimensionales, aunque de momento los gráficos que se pueden realizar son muy sencillos. La fuente de luz láser utilizada para este trabajo es de alta calidad. Consiste en un láser pulsado de infrarrojos de alto brillo, utilizado para que la producción de plasma se pueda controlar con mayor precisión, lo que permite dibujar imágenes sencillas mediante la sincronización de estos pulsos.

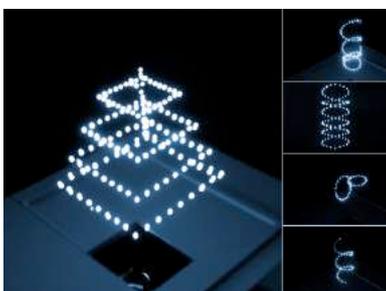


Imagen realizada con tecnología *plasma láser*.

¹⁰ CHEOPTICS. *Cheoptics hologram*, <<https://www.youtube.com/watch?v=YVIJwLgLkJ0>> [Consulta: Octubre 2015].

La última pantalla.

Es así que todas las investigaciones recientes en torno al estudio de las nuevas pantallas, se encaminan en trabajar los soportes desde su invisibilidad, eliminando perceptivamente la barrera de la pantalla como objeto e incorporando la tecnología en ellos, hasta tal punto, que quede insertada dentro de nuestra propia realidad. De la misma manera, otra línea busca la integración de la pantalla en nosotros mismos, en nuestro propio cuerpo, formando parte de un componente más de nuestro sistema perceptivo. De esta forma se produce un efecto de inmersión de nuestros sentidos que anula la tradicional diferenciación entre sujeto y objeto, entre el observador y lo observado. Jean Baudrillard ya vislumbró la llegada de este tipo de pantalla integrada en el propio cuerpo, cuando escribía sobre las nuevas tecnologías:

Como lentes de contacto, prótesis transparentes, como integradas en el cuerpo, hasta formar parte de él, casi genéticamente como estimuladores cardíacos¹¹.

En este sentido, la tecnología cada vez permanece más atenta a incorporarse de una manera más intrínseca a nuestra realidad física y corpórea. Es así que Virilio señala que en el campo de la visión humana existe una tendencia a monitorizar y maquinizar nuestra percepción en lo que él llama endocolonización¹², insertando la tecnología hasta tal punto dentro del cuerpo que llegue a confundirse con nuestra propia percepción del mundo, formando parte de nuestro sistema nervioso.

Por eso en un intento por vislumbrar lo que vendrá, observamos ese intento por convertir las pantallas en formatos completamente invisibles, insertados o no en nuestro cuerpo, estos soportes se convertirán en una segunda piel, actuando como una nueva realidad física del mundo, tan reales y palpables como nosotros mismos, como prótesis de nuestro cuerpo. Tal y como nos dice Israel Márquez: La gran aventura de la pantalla continúa en forma de innumerables secuelas que ya están siendo pensadas y elaboradas en centros de investigación de todo el mundo. Por equipos de investigadores e ingenieros que están dibujando los posibles nuevos dispositivos, tamaños, diseños, usos y aplicaciones de un objeto que se ha convertido por derecho propio en la principal prótesis de la sociedad contemporánea¹³.

A nivel general podemos concluir que los artistas, hoy en día, se encuentran vinculados cada vez de forma más activa en la hibridación de lenguajes, produciendo obras que requieren de una síntesis compleja entre arte, ciencia y tecnología, y dando lugar a encuentros donde la luz se posa sobre soportes cada vez más inmateriales, cuyo uso es muy significativo y donde se construye no solo para alterar o producir un encuentro háptico que sirva de pegamento entre las partes, sino también porque los artistas construyen con este como soporte a través de su fisicidad. De esta manera, los soportes físicos de la luz son cada vez más ingrátidos, etéreos y volátiles.

Esa misma inexistencia del soporte, tiene una gran importancia actualmente para muchos artistas que precisan de esa carencia material a la hora de transmitir sus discursos, y hemos podido constatar que la ciencia y la hibridación de lenguajes están siendo muy fructíferos en la búsqueda de nuevos caminos para el desarrollo tecnológico y artístico.

Estos descubrimientos y procesos tecnológicos y científicos, han permitido ir de experiencias locales únicamente formuladas para usos técnicos evidenciando una clara interdisciplinariedad, que el arte ha conseguido reconducir para llevarlos a procesos mucho más complejos, aunando los esfuerzos y derivándolos a usos artísticos, consiguiendo llenar de nuevos significados y conceptos estas nuevas formas de expresión, promoviendo una forma de hacer multidisciplinar que requiere de conocimientos y áreas del saber muy diversas, pero interrelacionadas, sirviendo como motor que permite seguir investigando y descubriendo.

La utilización de un determinado material como soporte para la proyección, así como de su dimensión, disposición y volumetría, están sirviendo para dar sentido al fin último del trabajo, ayudando a transmitir conceptos y a tener una experiencia y sensación diferente, sobre todo cuando se trasladan al espacio en forma de instalación. Mirando la pantalla, finalmente, nos damos cuenta de la importancia del material sobre el que se proyecta. No es lo mismo una pantalla de tela opaca, que una tela traslúcida, no es igual proyectar sobre humo que sobre el agua pulverizada, no da igual si el soporte está perforado, o si su superficie es reflectante o incluso transparente. Nada tiene que ver proyectar sobre una bola de algodón, que sobre un árbol o un edificio o incluso sobre el propio cuerpo. Pues el discurso que se transcribe y sobreimprime a esa piel luminosa, es por sí mismo un recurso necesario que nos incita a acercarnos, a entrar en contacto con la obra, a entender más allá de su forma y contenido.

¹¹ BAUDRILLARD, J. (1990, p. 34).

¹² Conquista tecnocientífica del interior del cuerpo humano mediante la inserción subcutánea de componentes digitales.

Ver en: VIRILIO, P.; LOTRINGER, S. (2008, p. 91-103).

¹³ MÁRQUEZ, I. (2015, p. 244).

FUENTES REFERENCIALES.

BACHELARD, Gastón. 1975. *La poética del espacio*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

BAUDRILLARD, Jean. 1990. Videosfera y sujeto fractal. En AAVV. *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid: Cátedra.

BREA, José Luis. 1997. *Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas*. [Consulta: Marzo 2017]. Disponible en: <http://www.geocities.ws/ciberespao/nuevosuportestecnologicos.doc>

MÁRQUEZ, Israel. 2015. *Una genealogía de la pantalla: del cine al teléfono móvil*, Barcelona: Anagrama.

VALÉRY, Paul. 1999. *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor.

VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvère. 2008. *Pure War*, New York: Semiotext(e).

Miranda Mas, Carlos.

Profesor Contratado Doctor, Universidad de Málaga, Departamento de Arte y Arquitectura.

Aperturas narrativas desde la interacción espacial entre cómic y pintura.

Narrative openings from the spatial interaction between comic and painting.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Heterocronía, Multitemporalidad, Pintura, Cómic, Instalación.

KEY WORDS:

Heterocrony, Multitemporality, Painting, Comic, Installation.

RESUMEN.

La presente comunicación viene a mostrar un proyecto artístico basado en reconfigurar, cruzándolos, dos tipos de códigos, uno propio del consumo de masas como es el cómic, y otro de la recepción especializada y presencial como es el de la pintura. Asimismo, la temática que, como veremos, es objeto de narrativización mediante la citada confluencia disciplinar, retrotrae el resultado de difusión pública del trabajo intelectual al contexto de sus condiciones procesuales puramente domésticas. Por tanto, a través de la conjugación interesada de las citadas disciplinas produzco una suerte de narraciones espaciales que vienen a modificar los modos de recepción de los objetos culturales a que se refieren (novelas, exposiciones, artículos, ensayos, etc.). Para ello, se ha desarrollado todo un programa de trabajo que profundiza en las posibilidades de la representación pictórica para generar metarrelatos, produciendo una serie de instalaciones que, sobre la base de transformar el espacio expositivo en una infinita sucesión de grandes viñetas, integran cuadros que atienden a la caracterización gráfica y argumental del desorden propio de las prácticas íntimas de habitación durante el trabajo, que viene a ser reveladora de unos asentamientos en el territorio doméstico dados por su condición de *espacios para crear historias*, pues todos ellos son lugares de vida y labor de distintos narradores profesionales. Cada cuadro-viñeta, pues, es titulado con el de la ficha descriptiva de obra que estaba realizando cada uno de tales autores al recibir la visita –cámara en mano– de quien suscribe, a partir de cuyas fotografías se han compuesto las pinturas, narraciones de segundo grado que vienen a ofrecer aperturas a los modos de relato que nos dan cuenta tanto de nuestra cotidiana intimidad creativa como de los códigos actuales que la hacen *pública*, haciendo *historias (stories)* del personal modo de proceso previo de cada historia *publicada*.

ABSTRACT.

The present communication comes to show an artistic project based on reconfiguring, by crossing, two types of codes, one of mass consumption such as the comic, and another of the specialized and face-to-face reception such as painting. Likewise, the theme that, as we shall see, is the subject of narrativization through the aforementioned disciplinary confluence, brings back the result of the public dissemination of intellectual work to the context of its purely domestic procedural conditions. Therefore, through the interested conjugation of these disciplines, I produce a sort of spatial narratives that come to modify the modes of reception of the cultural objects to which they refer (novels, exhibitions, articles, essays, etc.). To this end, a whole work program has been developed that delves into the possibilities of pictorial representation to generate metarrelates, producing a series of installations that, based on transforming the exhibition

space into an infinite succession of large vignettes, integrate paintings that They attend to the graphic and argumental characterization of the own disorder of the intimate practices of room during the work, that comes to be revealing of settlements in the domestic territory given by its condition of spaces to create histories, since all they are places of life and Work of different professional narrators. Each painting-vignette, therefore, is titled with the one of the description sheet of work that each one of these authors was realizing when receiving the visit - camera in hand - of whom it subscribes, from whose photographs the paintings have been composed, narrations Of second degree that come to offer openings to the modes of storytelling that give us account both of our daily creative intimacy and of the current codes that make it public, making stories of the personal way of previous process of each published history.

CONTENIDO.

Pues que muchos días hay en cada minuto.
William Shakespeare, *Romeo y Julieta*. Acto III, escena 5ª (1597)

INTRODUCCIÓN.

Stories from homes es una obra que hace del tiempo campo de trabajo privilegiado, desde unas estrategias representacionales que habitan los recursos de la ficción, además de en su sentido literal, en distintas variables derivadas: metaficción, paraficción y heteronomías. Sin embargo, tales figuras que articulan el plano general del proyecto en el que se inscribe esta obra, dejarán lugar en las líneas que siguen a una reflexión mucho más específica sobre los usos que, a través de ellas, me han permitido configurar una propuesta de recuperación de la *duración* individual. Por tanto, será de diferentes temporalidades, dependientes de la conjugación de los distintos elementos que entran en juego en este trabajo, de lo que trate a continuación. Multitemporalidad, alternancia de ritmos, velocidades y densidades de tiempo, remisión y heterocronía serán algunos de los conceptos que me permitirán desgranar el sentido político del empleo que en *Stories from homes* se hace de la pintura, del cómic y del espacio. Un sentido que es un interés político porque lo que planteo se enraíza en la voluntad de indagar en las posibilidades de *recuperación del tiempo individual* en un presente, el nuestro, definido por sus múltiples medios y modos de virtualizarnos los años, meses, semanas, días, horas y minutos en un devenir existencial que asumimos como naturaleza comunicacional inalterable y que, aquí, propongo repensar mediante el arte.



Ilustración 1. Carlos Miranda. *Stories from homes*, Galería JM, Málaga, 2014-15. Vista general de Erika Pardo Sköug. Proyecto "Faluröd" para la exposición "Sirenas". El Palmeral Espacio Iniciarte. Málaga, 2014.

DESARROLLO.

“Vivir... en tiempo real, aquí y ahora”. Así es introducido uno de los ítems temáticos que articulan este congreso, el enunciado como “Dónde y cuándo”. No puedo negar que, cuando me interesé por participar en el encuentro y leí esto, me sentí directamente impelido por la especie de desafío que me estaban lanzando tales palabras. Mi trabajo de investigación artística, especialmente preocupado por las cuestiones narrativas, viene desde hace ya bastante profundizando en las potencias de temporalidad que puede desarrollar la representación con imágenes “fijas”: fotografía, escultura, pintura, instalación, etc. Por tanto, se entiende que esos “aquí y “ahora”, que ese “tiempo real”, me resultasen provocadores desde la perspectiva de unos modos de comprensión del acto de representar que, precisamente, hallan su sentido en la movilidad y labilidad de la significancia de tales términos. Especialmente en nuestros días -y entiendo que éste es uno de los objetivos del congreso que nos reúne- es necesaria una actualización de los análisis que a ellos se refieren, y a esto atiendo, entre otras cuestiones, desde el proyecto artístico que aquí traigo.

En una época, la actual, en la que, efectivamente, hemos de aprender a resituar nuestra condición de sujetos como habitantes de la velocidad comunicacional, es más, de su aceleración multifocal, el problema de cómo conceptualizar los nuevos modos de vida que esto implica no puede dejar de ser objeto del arte. Especialmente hay un aspecto, el de la propiedad y modalidades del *tiempo*, que es tratado con asiduidad en razón de la *situación de emergencia* que hoy manifiesta en todos los ámbitos de la existencia. Hace ya más de treinta años, antes de internet, que podemos, con Jonathan Crary (2015), reconocer la situación: “[...] con la contrarrevolución de los años ochenta, el auge del neoliberalismo, la comercialización de los ordenadores personales y el desmantelamiento de los sistemas de protección social, el *asalto a la vida cotidiana* adquiere una nueva ferocidad. *El tiempo mismo se mercantilizó y el individuo se redefinió como agente económico a tiempo completo*, incluso en el contexto del «capitalismo sin trabajo»¹. En efecto, esta diagnosis no ha de ser obviada por un arte que se haga cargo de su presente. De hecho, no lo es, y las producciones que a ello se aplican son tan numerosas como, en muchos casos, excelentes en su operatividad reveladora. Las poéticas de la imagen-movimiento que hoy podemos disfrutar han hecho del problema de la multitemporalidad y su posesión un campo central de trabajo que, por suerte y por necesidad, nos sorprende sin pausa. Sin embargo, ya he adelantado que será desde la imagen fija que me ubique con mi obra en estos problemas, entre otras razones porque me parece particularmente interesante que ese “asalto a la vida cotidiana” que nos hace notar Crary sea tratado desde parámetros propios de la misma, de forma que no sólo los medios y dispositivos tecnológicos que canalizan la sociedad de la comunicación y de la hiperconexión (vídeo, redes, móviles, etc.), profundamente vinculados a la imagen-movimiento, sean aptos para ocuparse, desde la producción artística, de esos aspectos de las condiciones civilizatorias que nos ha tocado vivir, pues mantenemos hoy perfectamente *hábiles* estructuras comunicacionales, epistemológicas y culturales que sostienen unos modos de relación -por cierto muy relacionados con ciertos usos y percepciones de lo que Bergson llamase la *duración*- que entiendo pueden revelar aspectos principales, si bien poco *mediáticos*, del cambio civilizatorio en el que estamos inmersos. Quiero recordar aquí, por ejemplo, la tremenda carga política que en esta línea desplegaba el monumento satírico que, anticipándose al respecto, nos regalara, ya en años cincuenta, Jacques Tati (1958) con su obra *Mi tío*², en la que recurría a situar el tiempo lento preconsumista como resistencia de un humanismo que se contraponía, por coexistencia, a los nuevos modos de vida y construcción de identidad espectacularizada arbitradas por las modas (tecnológicas, de diseño, etc.). Estos ámbitos de trabajo que valoran la reivindicación del tiempo individual, si por algo se caracterizan a día de hoy, es por reconocer las raíces de sus cualidades en la arqueología del presente, es decir, por ubicarse en el cuestionamiento *radical* de los relatos que nos cuentan lo que somos. Por eso atiendo, con la investigación artística que aquí traigo, a una ya “antigua” cultura de masas que incorpora la narración, como es el cómic, para cruzarla con otra mucho más “antigua” aún pero bastante menos masiva como es la pintura. Porque en los cruces de disciplinas que vienen *desde atrás* en la historia encuentro una sofisticación reconfiguradora de éstas que muestra procesos de cambio que, de otro modo, no podrían ser tan genealógicamente específicos ni reveladores.

Por tanto, partamos de la imagen fija... O, al menos, desde la imagen *de apariencia* fija: es bien certera, por actual, aquella anotación de Aby Warburg (1888-1905) de que “para atribuir movimiento a una figura que no se mueve es necesario despertar una serie de imágenes que se encadenan unas con otras -no una imagen aislada: pérdida de la contemplación tranquila”³. Y no se refería el historiador alemán a un encadenamiento como sucesión de *más imágenes*⁴, sino a que esa figura única *remitiese a otras figuras*, no

¹ CRARY, J. 2015. *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Ariel, p. 79. (La cursiva es mía).

² TATI, J. 1958. *Mi tío (Mon oncle)*. Francia, Italia: Continental.

³ WARBURG, A. 1888-1905: Fragmentos para los fundamentos de una psicología monista del arte. Londres: Warburg Institute Archive, III, 43.1-2.. Cit. en DIDI-HUBERMAN, G. 2009. *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, p. 439.

⁴ Gilles Deleuze hizo notar, precisamente, cómo “la duración bergsoniana no se define tanto por la sucesión cuanto por la coexistencia”. Cit. en BAL, M. 2016. El tiempo que se toma. *Contranarrativas. Revista de Estudios Visuales*, nº 0. Murcia: Proyecto de Investigación “El Espacio Articulado: Contextualizaciones en el arte contemporáneo, espacialidades y temporalidades en la producción artística actual” HAR2015-64106-P (MINECO/FEDER). Universidad de Murcia. Disponible en: <http://www.um.es/artlab/index.php/revista/the-time-it-takes-el-tiempo-que-tarda/> Llama la atención la coincidencia epocal entre los textos donde Bergson compone su idea de duración (*Materia y memoria*, 1896) y Warburg articula la base de la distinción citada entre encadenamiento y sucesión (“Fragmentos para los fundamentos de una psicología monista del arte”, 1888-1905). Desde perspectivas e intereses muy diferentes, hace más de un siglo, el tiempo ya era reconsiderado por ambos mucho más allá de su abstracción positivista para situarlo en el ámbito de la percepción individual. De ahí la actualidad de ambos: nuestros días nos exigen recuperar esa individuación íntima del mismo que una vez nos definiese como sujetos.

presentes sino evocadas, que surgen de la memoria, de la historia, de la cultura. Habla de relaciones con el pasado que permitan mover, hacer temblar las seguridades necesarias para tal *contemplación tranquila*. Si “las imágenes portadoras de supervivencias no son otra cosa que montajes de significaciones y temporalidades heterogéneas”⁵ -y entendiendo esa *supervivencia* por lo que, apartado del relato oficial, late por debajo como periódica *aparición* no deseada por éste-, la utilidad hoy de tal planteamiento es que nos permite reconocer cómo el acto de diferir significación desde una imagen (un cuadro, una fotografía, un objeto, etc.) a otro plano ausente de su presencia como cosa, constituye una estrategia de representación especialmente reveladora de las maneras por las que nuestro presente nos permite relacionarnos con el mundo. Unas maneras que establecen, ante todo, vías de desplazamiento de sentido, de tiempo y de espacio. Por eso, como veremos, nuestro “tiempo real”, nuestros “aquí” y “ahora” son tan estables como el color de un camaleón. Porque dependen fundamentalmente de la *relación* que establezcan con los contextos en los que, en cada momento, funcionen como unidades de sentido. Por eso veremos cómo se mueven las imágenes fijas de las que hablaré a continuación.

“Diferir”, que es derivado del latín *fērrē*, ‘llevar’, es un término profundamente temporal. Implica una extensión, una dilatación del tiempo (aplazar, retardar, retrasar, hacer algo en otro momento...) y también conlleva una cualidad de diverso, de heterogéneo: de *diferencia*⁶. Remitir a otra cosa es diferir un sentido hacia algo ausente, que adquiere presencia por esta acción. Es operar un desplazamiento desde un tiempo real a uno “fantasmagórico”, precisamente el del tipo de re-presentación que aquí me interesa, que es la que emplea el tiempo de la metaficción. Porque en ese parámetro se ubican las estrategias discursivas de *Stories from homes*, el proyecto que vengo a presentar como modo de multitemporalidad desde, como digo, la imagen fija. Este trabajo, en curso desde 2012, ha sido objeto, a lo largo de su desarrollo, de tres exposiciones individuales⁷ y de varias participaciones en exhibiciones temáticas o colectivas, y es en su condición instalativa en exposición donde se funda la plenitud de sus potencias de trabajo con el tiempo. Así, la obra está articulada como una especie de sinfonía de heterocronías que continuamente conjugan diversos planos temporales en el mismo espacio. Para ello, me he servido de tres elementos básicos: una serie de pinturas, un modo de intervención directa sobre las paredes blancas a base de grandes viñetas de vinilo negro, y el propio espacio de la sala expositiva.

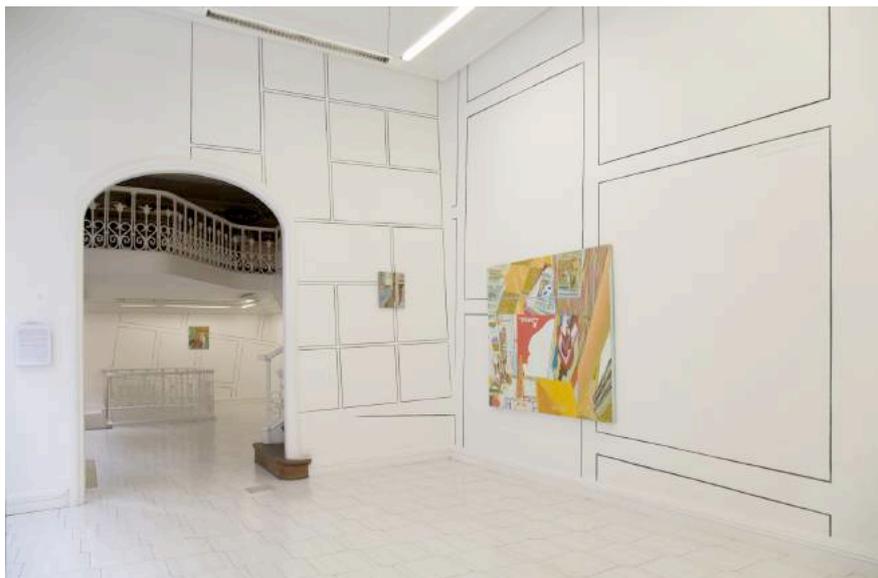


Ilustración 2. Carlos Miranda. *Stories from homes*, Galería JM, Málaga, 2014-15. Vista general de Rogelio López Cuenca. “Ciudad Picasso”. Galería Juana de Aizpuru. Madrid, 2011. (1) y (3).

Comencemos por los cuadros. Cada uno de ellos es una técnica mixta (acrílico y óleo) sobre tela que figurativamente despliega, a su vez, varios momentos del mismo espacio desde distintos puntos de vista. Tales representaciones de interiores (asimilables a la tradición barroca de la pintura de género) atienden a la caracterización gráfica y argumental del *desorden* propio que generan distintos narradores (novelistas, comisarios, artistas, ensayistas, críticos, etc.) con sus prácticas íntimas de habitación durante el trabajo, pues todos desarrollan su labor en casa. Esto es, las pinturas se interesan por cómo ese desorden espacial viene dado por los

⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *op. cit.*, p. 438.

⁶ Vid. COROMINAS, J.; PASCUAL, J. A. 2012. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos; y también MOLINER, M. 2001. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

⁷ El proyecto *The Estate of Anonymous (VII): Stories from homes* ha sido mostrado en sucesivos capítulos de su desarrollo en la Galería JM (Málaga, 2014-15), en el Espacio El Butrón (Sevilla, 2013) y en el Centro d'Arte Piana dei Colli (Palermo, IT, 2012). Vid. www.carlosmiranda.eu

muy personales modos de habitación que se producen durante el proceso de componer el *orden* de sus relatos. Y son precisamente las fichas documentales de esos relatos los que dan título a cada pintura: he ahí la primera operación de remisión de sentido *a otra cosa* de la que se da a contemplar. Cuando vemos, por ejemplo, una de las pinturas dedicadas al espacio doméstico de Rogelio López Cuenca durante el proceso de producción de su proyecto *Ciudad Picasso*, y atendemos al rótulo que lo identifica en la pared, leemos “Rogelio López Cuenca. *Ciudad Picasso*. Galería Juana de Aizpuru. Madrid, 2011”. No es la ficha técnica del cuadro presente, sino la de la obra en la que se difiere. Y esto se establece, además, mediante un bucle entre el tiempo privado del proceso de construcción de relatos y el tiempo público de su difusión –su *publicación*– como productos culturales. Mas sumemos ahora otro plano de temporalidad: como meros objetos pictóricos, aparte del ya citado recurso de simultaneidad de puntos de vista en la misma pieza, los cuadros –y por eso son *cuadros* y no, por ejemplo, fotografías– ostentan el propio *tiempo de la pintura*, la cual es pretendidamente, si se me permite la expresión, *acontecimental*. Pues no son imágenes sino *pinturas*, esto es, revisten su condición *presencial* en primer término. El profesor Daniel Arasse (2008) lo explicaba muy acertadamente del siguiente modo:

*Esta presencia de la obra [surge] de una desviación de la representación dentro de la propia representación, una desviación que resulta imposible reconducir a la coherencia unitaria de un enunciado de la imagen. Para que esa presencia inscrita en la obra adquiera presencia frente a quien la mira, es preciso el tiempo de la mirada, su recorrido, su paseo, y el ritmo que se trama en ellos de un instante a otro, de acontecimiento en acontecimiento.*⁸



**Ilustración 3. Carlos Miranda. Rogelio López Cuenca. “Ciudad Picasso”. Galería Juana de Aizpuru. Madrid, 2011. (3).
Acrílico y óleo sobre lienzo. 131 x 150 cm. 2014.**

El concepto de *acontecimiento* en pintura es básico en el discurso que nos ocupa, pues uno de los planteamientos de este trabajo con el tiempo es su *demora*, incluso su *suspensión* al implicar la tradicional –y también tan vituperada– idea de contemplación. El propio Arasse se vale en un momento dado de las palabras del ensayista y crítico de arte francés Gaëtan Picon (1970) para traernos la idea: “La temporalidad llega a su colmo en esas imágenes en las que vemos menos la imagen de lo que sentimos la pincelada [...], la imagen no es más que una imagen del gesto”⁹. El sentido de incidir tan especialmente en la cualidad pictórica de los cuadros –aparte del mero placer de *hacerlos así*– es establecer un contrapunto de intensidades y velocidades en esta superposición de tiempos distintos. Así, para seguir avanzando en este recorrido entre tiempos unos y otros, toca ahora hablar de otro elemento más, uno que configura, y reconfigura, cada cuadro. Me refiero a las viñetas que forman parte de estas composiciones. Son ellas las que *indican* la pertenencia de cada pintura a una supuesta sucesión propia de la narración gráfica, a su particular modo de establecer temporalidad: la de la lectura secuencial, que implica una narración lineal. Y, al tiempo, son las que inscriben los cuadros, como *fragmentos* visibles, en las grandes páginas de cómic que son las paredes de la sala. Por eso *reconfiguran* las pinturas: de su unicidad como presencias los llevan a

⁸ ARASSE, D. 2008. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada, p. 239.

⁹ PICON, G. 1970. *Admirable Tremblement du temps*. Ginebra: Skira, p. 99. Cit. en ARASSE, D. *op. cit.*, p. 238.

su condición de trozos de una historia evocada por las innumerables viñetas blancas del muro. Esta generación de un continuo ir y venir de la temporalidad *espacializada* de la lectura (cómic) a la *dilatada* de la contemplación (pintura) es potenciada, asimismo, por el citado fundamento instalativo de la obra, que me permite articular un duración, un tiempo inmersivo, no lineal sino experiencial, que viene dado por el recorrido físico del espectador por esos espacios totalmente “viñeteados”.

CONCLUSIONES.

Un gran pintor, especial y muy escépticamente interesado en las paradojas de cómo nos cuentan y nos contamos el mundo, Chema Cobo (1999), dice que “es la tristeza la que da cuerda a los relojes”¹⁰. La tiranía positivista del tiempo del reloj se nos aparece hoy como la dependencia de su aceleración, dada por una hiperconexión que no podemos dejar de atender sin menoscabar la ilusión de nuestra identidad social e informada. En efecto, como explica Mieke Bal (2016), “debido a que funcionamos muy a menudo en modo multitarea, también nos encontramos multi-temporalizados: viviendo simultáneamente ritmos diferentes en un mismo tramo de tiempo”¹¹.

A esta experiencia de multiplicación de ritmos, Bal (2016) la llama *heterocronía*¹². Y desde el planteamiento representacional aquí expuesto, he querido llevar tal concepto a la que reconozco como su capacidad liberadora, pues en las instalaciones pictóricas que propongo esa multiplicidad quiere tornarse *duración*, tiempo devuelto a la posesión del individuo, a modo de una sinfonía en efecto heterocrónica que le permita fluir en el transcurso de su devenir por las remisiones de la obra: retomar el tiempo haciendo tiempos.

FUENTES REFERENCIALES.

- ARASSE, D. 2008. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada.
- BAL, M. 2016. El tiempo que se toma. *Contranarrativas. Revista de Estudios Visuales*, nº 0. Murcia: Proyecto de Investigación “El Espacio Articulado: Contextualizaciones en el arte contemporáneo, espacialidades y temporalidades en la producción artística actual” HAR2015-64106-P (MINECO/FEDER). Universidad de Murcia. [Consulta 19/03/2017] Disponible en: <http://www.um.es/artlab/index.php/revista/the-time-it-takes-el-tiempo-que-tarda/>
- COBO, CH. 1999. *Amnesia*. Cáceres: Galería Bores&Mallo.
- COROMINAS, J.; PASCUAL, J. A. 2012. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- CRARY, J. 2015. *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Ariel.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2009. *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- MIRANDA, C. 1999-2016. *The Estate of Anonymous (traducción VII): Stories from homes*. [Consulta 20/03/2017] Disponible en: www.carlosmiranda.eu
- MOLINER, M. 2001. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- PICON, G. 1970. *Admirable Tremblement du temps*. Ginebra: Skira.
- TATI, J. 1958. *Mi tío (Mon oncle)*. Francia, Italia: Continental.
- WARBURG, A. 1888-1905: Fragmentos para los fundamentos de una psicología monista del arte. Londres: Warburg Institute Archive, III, 43.1-2.

¹⁰ COBO, CH. 1999. *Amnesia*. Cáceres: Galería Bores&Mallo, p. 48.

¹¹ BAL, M., *op. cit.*

¹² *Ibid.*

Molina Guixot, Claudia.

Doctoranda en el programa de doctorado en Arte: Producción e Investigación, Universidad Politécnica de Valencia.

La Creación Artística Digital: Procesos de Transferencia Inkjet.

Digital Art Creation: Inkjet Transfer Processes.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Transferencia, inkjet, proceso, gráfica digital.

KEY WORDS:

Transfer, inkjet, process, digital graphic.

RESUMEN.

En este artículo se reflexiona sobre la construcción de nuevos imaginarios partiendo de la esencia reproducible perteneciente a la mirada tradicional del grabado, que dota de multiplicidad a la imagen, hasta llegar a un nuevo pensamiento: no sólo por las tecnologías de generación e impresión de imágenes digitales, fundamentales hoy en día como herramientas para los artistas, sino también por el nuevo concepto que se tiene de obra múltiple.

Sistemáticamente se centra en el análisis y desarrollo de nuevos procesos de transferencia, así como en la exploración de nuevas posibilidades en el campo de la gráfica digital, mediante impresiones realizadas con sistemas de impresión de inyección de tinta (inkjet) cuyo fin es la creación artística. Estos métodos surgen como respuesta necesaria a las limitaciones de los soportes que pueden ser utilizados en las impresoras inkjet tanto de pequeño como gran formato.

Conceptualmente este procedimiento expone nuevas reflexiones ligadas al recorrido que realiza la tinta de la imagen como materia, atendiendo a cambios y pérdidas de tinta, debido al desplazamiento intencionado que sufre la imagen, hasta ser transferida sobre el soporte definitivo. Estas modificaciones no sólo están ligadas a las variaciones físicas de la imagen, sino también a las transformaciones que el movimiento digital genera sobre las imágenes, sometiéndolas a tratamientos o manipulaciones, cuestionando la idea de origen.

El objetivo principal de esta investigación se centra en la búsqueda de procesos capaces de traspasar imágenes que han sido generadas e impresas con sistemas de impresión inkjet, hacia soportes que debido a su naturaleza no son compatibles con la tecnología de la impresora.

ABSTRACT.

This article reflects on the construction of new imagery starting from the reproducible essence belonging to the traditional look of engraving, which gives multiplicity to the image, until arriving at a new thought: not only by the technologies of generation and printing of images Digital, fundamental today as tools for artists, but also for the new concept that has multiple works.

It systematically focuses on the analysis and development of new transfer processes, as well as the exploration of new possibilities in the field of digital graphics, through prints made with inkjet printing systems whose purpose is artistic creation. These methods come as a necessary response to the limitations of media that can be used in both small and large format inkjet printers.

Conceptually this procedure exposes new reflections linked to the path that the ink of the image makes as a matter, taking into account changes and losses of ink, due to the intentional displacement of the image, until it is transferred onto the final support. These modifications are not only linked to the physical variations of the image, but also to the transformations that the digital movement generates over the images, subjecting them to treatments or manipulations, questioning the idea of origin.

The main objective of this research is focused on the search for processes capable of transferring images that have been generated and printed with inkjet printing systems, towards media that due to their nature are not compatible with the technology of the printer.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

A lo largo de la historia, el grabado ha sido catalogado como un proceso que se encargaba de reproducir obra, mayoritariamente de las técnicas más relevantes como el dibujo o la pintura, con el objetivo de difundirlas. Esta multiplicidad de obras, calificada como copia, desvalorizó al grabado como un arte mayor dentro del ámbito artístico.

Con la aparición de la tecnología digital y, más concretamente con los sistemas de impresión, el campo del grabado y la estampa experimenta un cambio de paradigma. La técnica adopta un nuevo lenguaje autónomo, donde la finalidad de la reproducción de las imágenes queda lejos del nuevo concepto que se tiene de la gráfica, capaz de generar obra original. Se introducen nuevos tecnicismos que se adaptan a la era digital y se cambia la denominación de las obras realizadas con tecnologías electrónicas y programas informáticos. Según José Ramón Alcalá "la gráfica es, ahora, gráfica multimedia, gráfica audiovisual, gráfica interactiva, gráfica en movimiento, gráfica-luz y gráfica-código, gráfica de la red y en la red." (2011, p. 67)¹. Tomando como premisa estas palabras se construye una mirada que va más allá de una técnica y que adopta el nombre de: gráfica digital.

Bajo este pretexto, el artículo plantea un estudio sobre la ampliación de nuevas posibilidades en el campo de la gráfica digital y las nuevas lecturas que la cultura digital provoca sobre técnicas tan tradicionales como es el grabado. Estas aportaciones vienen dadas, por la introducción, como herramienta fundamental para la creación artística, de los sistemas de impresión de inyección de tinta (inkjet), impresoras presentes en nuestro día a día como un electrodoméstico más.

El interés de la autora por estas máquinas viene dado por las limitaciones que presentan para depositar tinta sobre soportes que, debido a sus cualidades y morfología, no pueden ser impresos. Es por ello que, en esta investigación, se centra en el análisis y desarrollo de nuevos procesos de transferencia como solución a esta restricción.

La transferencia no solo trata de un procedimiento encargado de trasladar imágenes impresas de un lugar a otro; también implica una reflexión procesual que atiende a los cambios o pérdidas de la propia tinta como materia. Durante el recorrido desde que la imagen es impresa sobre un soporte temporal hasta asentarse sobre un soporte definitivo, la imagen se ve involucrada en situaciones que generan nuevos códigos y que, por tanto, afectará a la apariencia final de esa imagen.

Con el desarrollo de procesos de transferencia de tinta inkjet, se pretende ampliar los usos de la gráfica, aplicando esta metodología sobre nuevas superficies que vayan más allá del tradicional papel y diluir los límites entre copia y original e, incluso, cuestionarnos la idea de origen.

DESARROLLO.

- INICIOS DEL TRANSFER Y LOS SISTEMAS INKJET.

Para comprender la necesidad de investigar acerca de procesos de transferencia con la tecnología de impresión inkjet, tenemos que realizar una retrospectiva a través de los distintos procedimientos existentes, tipos de máquinas o creaciones de artistas, separando, por un lado, el origen de la técnica y, por el otro, el comienzo de los sistemas de inyección de tinta.

Los inicios históricos del proceso de transferencia, desde sus formas más arcaicas, se registran a finales del siglo XVIII, momento en que se inventaron mecanismos y máquinas con la finalidad de reproducir y copiar todo tipo de documentos. Valgan como ejemplo el método introducido por James Watt o el Mimeógrafo desarrollado por Thomas Alva Edison en el 1875; estos sistemas evolucionaron mejorando la técnica y abriendo nuevos horizontes. Ya en el siglo XX, concretamente en 1940, se introdujo la transferencia por difusión, una técnica que se basaba en dos papeles (positivo y negativo), los cuales se introducían en líquido revelador, pegados por la cara emulsionada; tras unos minutos, se separaban y aparecía la imagen, gracias al efecto del papel preparado químicamente llamado el *transergo*.

Paulatinamente, el desarrollo de estos sistemas fue incrementándose y especializándose, tanto el proceso en sí, como en los materiales empleados, con el objetivo de alcanzar un equilibrio entre el registro, el medio transportador y el soporte definitivo. Este proceso cautivó al artista Robert Rauschenberg, el gran referente y antecesor de esta técnica. Este artista exploró y popularizó este procedimiento como recurso plástico, a partir de 1958, cuando transfería con disolvente las imágenes captadas de los media.



Fig. 1. RAUSCHEMBERG, ROBERT, *Currenry serie Combines*, transferencia disolvente y acrílico sobre papel, 1958.

En el panorama nacional cabe destacar las aportaciones de Jesús Pastor, quien realizó multitud de estudios sobre grabado en cobre y hierro, partiendo de la transferencia de fotocopias. Otro autor de referencia, Paco Rangel, fue de gran notoriedad en las décadas finales del siglo XX con sus *electrotransfers*. A su vez, Rubén Tortosa, destaca por sus transferencias sobre soportes poco convencionales como el cristal, cera, óleo, poliuretanos acrílicos y látex.



Fig. 2. RANGEL, PACO, *Inmortal II*, electrotransfer, 1991.



Fig. 3. TORTOSA, RUBÉN, Print, impresión digital transferida sobre poliuretano, 2013.

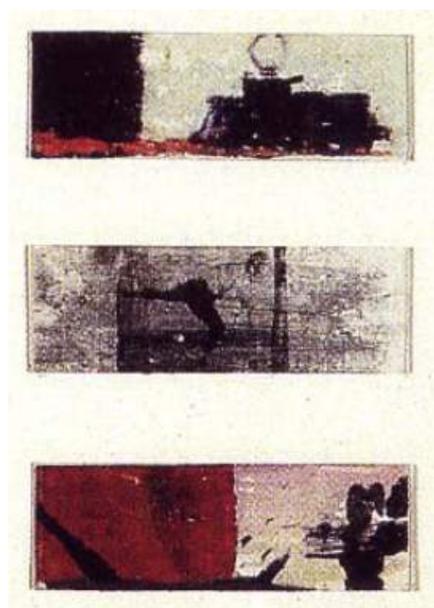


Fig. 4. TORTOSA, RUBÉN, S/T transferencia sobre cristal, 1998.

A comienzos del siglo XX los sistemas de impresión inkjet se fabricaban con fines técnicos, desarrolladas para impresiones de gran formato. Pero fueron muchos los artistas que encontraron en estos sistemas capacidades interesantes para ser aprovechadas y cambiar la visión que se tenía de estas máquinas como reproductoras de imágenes y elevarlas a la categoría de creadora de obras de arte.

Robert Rauschenberg, no sólo es relevante porque introdujo la técnica de la transferencia en sus creaciones, si no, porque, además, fue uno de los pioneros en transferir imágenes emanadas de los sistemas de impresión inkjet, gracias a la naturaleza de la tinta que utilizaba la conocida impresora IRIS.



Fig. 5. RAUSCHEMBERG, ROBERT, *Chairman (Anagram)*, transferencia con tinte vegetal sobre papel, 1993.

De hecho, durante los últimos 30 años, han sido muchos los artistas que han utilizado y siguen haciendo uso de las máquinas impresoras de inyección de tinta para la creación de obras de arte sobre papeles de alta calidad o hibridando otros materiales para alcanzar resultados diferentes. Como ejemplo representativo, cabe citar a los hermanos Starn; estos artistas utilizaban como punto de partida en sus obras la impresión inkjet, que combinaban con otros materiales para conseguir negros muy intensos. David Hockney, fotógrafo y pintor entre otras disciplinas, amplió su campo de actuación más allá de la pintura, explorando la realidad con ordenador y las nuevas tecnologías de impresión.

- PROCESOS DE TRANSFERENCIA INKJET.

En este apartado se especifica la parte técnica de la propuesta, necesaria para entender el conjunto del artículo y el discurso que se pretende transmitir a través del proceso de transferencia de tinta inkjet.

La transferencia o transferir según la RAE (Real Academia Española) significa: pasar o llevar algo desde un lugar a otro. Es fundamental señalar la definición de este término para entender mejor el paralelismo que existe entre el proceso como técnica artística y el proceso como concepto, el cual nos hace reflexionar acerca de esta traslación.

A continuación, se explica y enumera de manera breve los componentes metodológicos necesarios para llevar a cabo el proceso de forma satisfactoria y obtener resultados óptimos. Es importante conocer la temporalización y orden del proceso, al igual que los materiales empleados, para entender lo que ocurre dependiendo de los diferentes niveles por los que pasa la imagen. Estos acontecimientos, que van transformando los códigos de la imagen, pueden producirse tanto en la generación de la propia imagen como en la última de las representaciones sobre el soporte final.

Para explicar adecuadamente el proceso de transferencia inkjet, se necesita de una cierta extensión, ya que además de los componentes que a continuación señalaremos, existen otros elementos básicos para la confección del proceso como, por ejemplo, la composición de las diversas tintas o cómo funcionan los diferentes soportes temporales empleados durante la investigación. Para la realización de este artículo nos centraremos en los materiales y factores más relevantes para poder llevar a cabo el correcto desarrollo.

Inicialmente es necesaria la creación de una imagen mediante sistemas de registro digitales como puedan ser la cámara fotográfica o el escáner, entre otros. Una vez generada, la imagen es sometida a tratamientos o manipulaciones a través de programas informáticos, finalmente se imprime sobre el soporte temporal. Seguidamente se explica de donde procede este concepto y que función realiza en el proceso.

La denominación de soporte temporal se debe a la función que cumple durante la transferencia. Este elemento contiene la imagen que es impresa sobre él, pero solo durante un determinado espacio-tiempo, ya que actúa como intermediario para transportar la imagen hacia la superficie que actuará de soporte definitivo. Existen varios tipos de papeles, pero, para este artículo, nombraremos el

más notorio de la investigación, a pesar de tratarse de un papel no destinado para este fin, es el que mejor resultados hemos obtenido. Se trata del acetato para inkjet, un papel con un recubrimiento especial, único para este tipo de tintas.

Otro elemento fundamental para el entendimiento y la concepción del cómputo general de la imagen, es el soporte definitivo. Esta superficie necesaria para concluir el proceso de transferencia, es de especial interés para la investigación, pues se trata del material que otorga de un estado corpóreo a la imagen digitalizada y el que le concede de un valor añadido a la obra; es por ello por lo que resulta significativo de analizar y experimentar con el soporte definitivo para encontrar la armonía íntegra entre imagen y dicho soporte.

Pero para alcanzar el equilibrio entre materiales, primero hay que realizar el paso de transferir la imagen convertida en tinta hacia la superficie final, es decir, el medio reportador que nos hará alcanzar nuestro propósito. Teniendo en cuenta la naturaleza de la tinta, existen varios métodos que hacen posible este traslado. Uno de ellos es mediante disolución: se aplica una mezcla de agua y látex que permite que la tinta se desprenda del soporte temporal para asentarse sobre el definitivo, combinándolo con ayuda de la presión.

El segundo de los métodos utilizados para reportar la imagen de un lugar a otro, es mediante la compatibilidad de medios, es decir, el propio soporte actúa a la vez de medio reportador de la tinta. En este caso se trata de látex, ya que, gracias a su cualidad de transformarse de líquido a sólido una vez aplicado sobre el soporte temporal, se consigue transferir la tinta desde este soporte temporal hacia el definitivo (látex) transcurrido unas horas, añadiendo algún otro componente que ayuda a completar con éxito el proceso.



Fig. 6. MOLINA GUIXOT, CLAUDIA, *Registro gráfico_digital*, transferencia de tinta inkjet sobre látex, 2013.

Finalmente, la imagen queda plasmada sobre el material que hemos elegido acorde al discurso, el cual queremos envolver a la imagen. Además, se pretende dejar patente, no solo la huella de la impresión, sino también la propia huella, es decir, hacer presente la propiedad de lo manual y singular, donde el artista pasa a ser parte integrante y determinante del proceso.

- EL MOVIMIENTO DE LA TRANSFERENCIA.

Para lograr entender de manera holística el proceso de transferencia, en este apartado se explica el efecto de este transcurso desde una perspectiva más crítica y reflexiva y como, partiendo de la globalización de lo digital, puede convertirse en algo único y original.

La transferencia de tinta inkjet se basa en un desplazamiento que nace con la representación de una imagen, transmitida a través de un dispositivo que la construye y codifica para, finalmente, mostrarnos una interpretación de una imagen real. Esta imagen versionada y digitalizada se transforma en analógica y en materia (imagen impresa mediante máquinas inkjet), plasmándose sobre el soporte temporal en forma de micro gotas ordenadas para mostrarnos dicha imagen. Finalmente se traspasa hacia el soporte definitivo mediante sistemas de reporte que obligan a la tinta a desprenderse de su asentamiento.

Como hemos observado durante el proceso vamos traspasando la imagen de un nivel a otro, según Bourriaud “cualquier signo ha de ser traducido, o traducible” (2009, p. 153)², desde lo global y lo abstracto, hasta lo local y lo concreto. Este traducir es fundamental para entender la transferencia como un lenguaje que transcribe los códigos que va recorriendo la imagen, pues como señala Kako Castro “necesitamos de máquinas que desvelen el misterio encerrado en los números” (2004, p. 32)³. Estas máquinas, en nuestro caso

el escáner, pantalla de ordenador e impresora, van trasladando signos digitales de una imagen considerada como real que, sin embargo, se asemeja, pero que, tras ser digitalizada, produce unos cambios que genera nuevos códigos.

La imagen está sometida a un continuo movimiento: la propia formalidad del proceso le obliga a trasladarse de un lugar a otro, a traducir los códigos que la conforman. En un determinado espacio-tiempo pertenece atrapada en la interfaz; más tarde será extraída en forma de materia. Pero, durante ese periodo, la imagen está sometida a manipulaciones o modificaciones en la que la propia máquina interpreta nuestro pensamiento. Así pues, para poder contener esta imagen tenemos que guardarla o, en este caso, traducirla, a un formato (jpg, tiff, ...) que nos permita su representación a través de la pantalla. Este flujo intangible hace que se disuelva la autenticidad de la imagen, alejándonos cada vez más del origen y la originalidad.

Siguiendo con la formalidad del proceso, la imagen se traslada hacia una superficie física y se transforma en materia, en este caso en tinta inkjet procedente de los sistemas de impresión de inyección de tinta. Aquí la responsabilidad de traducir y transferir la imagen recae sobre la materia. Interpreta los signos digitales en forma de gotas que conforman un aspecto semejante a la imagen codificada por la pantalla. Tal y como apunta Kako Castro "No tenemos ninguna garantía de que al final obtengamos nada que se le parezca" (2004, p. 34)⁴. Es conveniente subrayar esta premisa, porque no solo dependemos de una máquina, sino también de la versión de la tinta en su conjunción y el soporte donde se dispondrá la misma.



Fig. 7. MOLINA GUIXOT, CLAUDIA, S/T, transferencia de tinta inkjet sobre tela, 2016.

El tipo de tinta ejerce un papel importante y determinante en el proceso de transferencia inkjet, pues es la protagonista de esta metodología. Como se observa, la acción de trasladar sigue impulsada por el desarrollo del proceso, ahora de una forma física y palpable. Este desplazamiento provoca un nomadismo obligado de la tinta, la cual queda presente en cada uno de los asentamientos. Primero es extraída de su depósito, el cartucho, por el calentamiento de unos inyectores, después es liberada sobre la superficie que actúa como soporte temporal y, finalmente es reportada sobre el material que ejerce de soporte definitivo. Como se puede comprobar, el rastro de la tinta queda patente y deja huellas visibles en cada una de las partes que compone la orden de transferir.

Durante este nomadismo, la tinta como materia sufre unos cambios y pérdidas que afectan al aspecto final de la imagen. No solo por las cualidades de la tinta, sino también porque existe un determinado momento en donde la intervención de lo manual se hace visible y cobra protagonismo sobre la obra final. Este aspecto es fundamental tanto a nivel procesual como personal. Ser parte del proceso implica que se derive esa mecanización repetitiva, propia de los sistemas tecnológicos y digitales, y que se haga presente la irrupción humana en el proceso de transferencia.

Finalmente, tras traducir, trasladar y transferir, una similitud de la imagen inicial queda corporizada y aferrada en un material no convencional.



Fig. 8. MOLINA GUIXOT, CLAUDIA, *Variaciones físicas*, transferencia de tinta inkjet sobre tela, 2016.

CONCLUSIONES.

Para concluir este artículo, se pretende señalar los aspectos más relevantes que envuelven a la transferencia de tinta inkjet, como un proceso que se engloba dentro del ámbito de la gráfica digital, catalogándolo como un arte actual y flexible que permite modelar multitud de discursos, ampliando el campo de visión de este lenguaje. De la misma forma:

- Destacar al proceso de transferencia de tinta inkjet como una solución válida, para estampar imágenes emanadas de los sistemas de impresión de inyección de tinta, sobre soportes que debido a su morfología no son capaces de ser impresos.
- Desde el punto de vista conceptual, entender que la transferencia, se encarga de traducir los códigos de un formato a otro, desvelando la imagen planteada por una combinación de píxeles y cuestionándonos la idea de origen y originalidad de la misma.

Estas traslaciones son las que hace que repensemos como afecta la globalización de los medios y sistemas digitales en nuestra cultura. Este movimiento es el responsable de determinar a cualquier imagen reproducida por la pantalla como auténtica y real, y no como algo engañoso, que solamente es posible retener, si la imagen digital se transforma en un elemento semejante físico y palpable.

FUENTES REFERENCIALES.

ALCALÁ, JOSÉ RAMÓN, 2010. *Ser Digital*. Chile: Departamento de Artes Visuales, Facultad de Arte.

ALCALÁ, JOSÉ RAMÓN, 2011. *La Piel de la Imagen. Ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Valencia: Sendemà Editorial.

ARTIAGA, JOSÉ. M; CAPILLA, PASCUAL; PUJOL, JAUME. 2002. *Tecnología del color*. Valencia: Universitat de València.

BLANCO-MORENO PEREZ, J. FRANCISCO. 2014. *Reconstrucción de pintura mural mediante impresión directa con sistemas inkjet robotizados*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

BREA, J. LUIS, 2005. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal.

BREA, J. LUIS, 2010. *Las tres eras de la imagen. Imagen-Materia, Film, E-Image*. Madrid: Ediciones Akal.

BOURRIAUD, NICOLAS, 2009. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

CASTRO, KAKO, [et al.], 2004. *Inter (medios). La matriz intangible*. Grupo de Investigación dx5. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra: Universidad de Vigo.

CASTRO, KAKO, [et al.], 2006. *Impresión piezoeléctrica. La estampa inyectada. Algunas reflexiones en torno a la gráfica digital*. Grupo de Investigación dx5. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra: Universidad de Vigo.

GALLARDO, VANESSA, 2015. *La estampa que habita el espacio. Arte múltiple e instalación. Recorriendo los límites de la gráfica contemporánea*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

GUBERN, ROMÁN, 1996. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Editorial Anagrama.

HOCKNEY, DAVID, 1994. *Así lo veo yo*. Madrid: Ediciones Siruela.

HWM, The Science of Inkjet Printing. 2001. Nº 51. ISSN 0219-5607.

MARTIN JÜRGENS, 2009. *The digital print: Identification and preservation*. Getty Conservation Institute.

PASTOR, JESÚS; ALCALÁ, JOSÉ R. 1997. *Procedimientos de transferencia para la creación artística*. Pontevedra: Dip. Prov. De Pontevedra.

RAUSCHEMBERG, ROBERT, 1998 – 1999. *Retrospectiva*. Catálogo de la exposición en el Museo Guggenheim Bilbao.

TORTOSA CUESTA, RUBÉN, 2004. *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Museo Internacional de Electrografía
<http://www.mide.uclm.es/>

Hard Disk Museum
<http://harddiskmuseum.com/>

Grupo dx5 – Digital & Graphic Art Research de la Universidad de Vigo
<http://grupodx5.webs.uvigo.es/>

Solimán López
<http://solimanlopez.com/>

Rubén Tortosa
<http://www.rubentortosa.com/>

Montalvo, Blanca.

Profesor contratado doctor, Universidad de Málaga, Departamento de Arte y Arquitectura, DIANA (Diseño de Interfaces Avanzados).

Martínez Silvente, M^a Jesús.

Profesor contratado doctor, Universidad de Málaga, Departamento de H^a del arte, HUM 130.

El lugar y sus habitantes: Sobre el fotoensayo Sense of Place.

The place and its inhabitants: Sense of Place: photo essay.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Lugar, personas, narración, sentido.

KEY WORDS:

Place, people, narration, sense.

RESUMEN.

La ponencia que presentamos trata de revisar el proceso de trabajo del libro de fotografías Sense of Place. Este proyecto es fruto de la colaboración entre una historiadora del arte y una artista. Comenzó con una estancia de investigación de las dos en Inglaterra en 2014, y fue publicado en Málaga en 2016. A lo largo de la ponencia analizaremos el tema tratado y lo compararemos con otros enfoques teóricos y prácticos; exploraremos el proceso de trabajo de ambas y la forma en que las relaciones personales influyen en el proceso creativo; y para terminar, comentaremos el proceso de edición y distribución.

ABSTRACT.

The paper that we present tries to review the work process of the Sense of Place picture book. This project is the result of collaboration between an art historian and an artist. It began with a research stay of the two in England in 2014, and was published in Malaga in 2016. Throughout the paper we will analyze the subject treated and compare it with other theoretical and practical approaches; We will explore the work process of both and how personal relationships influence the creative process; And finally, we will comment on the editing and distribution process.

CONTENIDO.

ÉRASE UNA VEZ...

El libro de fotos *Sense of Place* surge como parte de un proyecto en colaboración. Hace unos años estábamos preparando la documentación para solicitar una estancia en Inglaterra. Cada una teníamos una investigación independiente, pero ya que íbamos a coincidir en el destino y sospechábamos que en parte del viaje, decidimos colaborar en algún formato que combinara imagen y texto. El libro de fotografías surgió como primera propuesta: una se encargaría del texto y otra de la imagen. Faltaba todo lo demás por decidir: el tema, el lenguaje, el tono, el formato, etc.

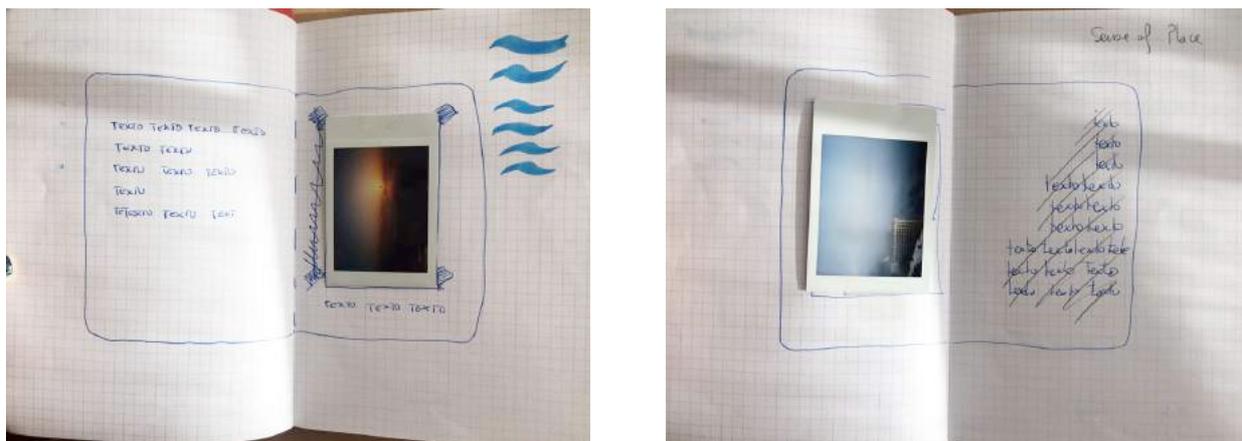


Ilustración 1: bocetos *Sense of Place*. Blanca Montalvo. Libreta 2013.

Durante el viaje y la estancia en Inglaterra realizamos fotografías de los lugares y las gentes con las que nos cruzábamos. Recuerdo un día que al revisar las imágenes, observamos la diferencia entre aquellas de los lugares típicos y famosos que todos fotografiamos, aficionados y profesionales, frente a otras algo anodinas y casuales. En ese momento el proyecto empezó a tener un carácter específico.

Durante el proceso de toma de imágenes y la selección y orden hasta el diseño del formato definitivo trabajamos por separado. De manera que el texto que hay en el libro se encontró con las imágenes casi dos años después de ver las primeras pruebas.

El título del libro surge durante la primera etapa. Es una referencia directa al geógrafo australiano George Seddon, quien analiza el lugar atendiendo a dos presupuestos casi opuestas: por un lado atiende a las características específicas y únicas que cada lugar tiene, en relación al clima, la geografía la vegetación, etc.; y por otro lado y al mismo tiempo, también reflexiona sobre el sentimiento y la percepción que las personas tienen de ese lugar. Por ello, desde el principio, las fotografías muestran una dualidad entre espacios fotografiados y las personas que los habitan.

CÓMPLICES DE LA IMAGEN.

El fash de magnesio que utilizaba Jacob Riis en sus incursiones en el Lower East Side de Nueva York, sorprendía a los pobres acinados en condiciones paupérrimas, al tiempo que trataba de reformar una sociedad que se negaba a ver o reconocer la pobreza. El fotonazo permitía acceder a lo desconocido, al tiempo que mostraba unos sujetos extrañados que miraban a la luz que interrumpía su miseria. Podríamos decir que estamos en la era del *Homo Photographicus* (Fontcuberta, 2016, 31).

El primer reportaje fotográfico de la historia fue publicado por Nadar en *Le Journal Illustré*, en 1886. Una foto entrevista con motivo del cumpleaños de Michel Eugene Chevreul. Una secuencia de imágenes desenfadadas e intimistas que representa una vivaz conversación entre amigos con unos pie de página que confirmaba lo que vemos en las imágenes. Hay una intención de colocar al espectador en la habitación, como un invitado más a esta celebración. Con el principio de siglo llegó la innovación a la prensa, y hasta los años 40 se hacían complejas maquetaciones influenciadas por Dadá y el surrealismo, con *collages* que combinaban imagen y texto. La prensa ilustrada francesa y británica creó un híbrido entre fotografía y tipografía, justo antes del gran éxito de las revistas ilustradas

americanas, influenciadas en su primera época por el realismo descarnado de las misiones fotográficas y en la segunda por el sueño del *American Everyday Life*. (Hostetler, 2000).



Ilustración 2: Sense of Place #7. Blanca Montalvo. 2016.

En España en los años 50 hubo una obsesión por la realidad. La fotografía moderna de preguerra había desaparecido: Josep Renau, Walter Reuter, y José Suárez estaban en el exilio americano. Sibylle von Kaskel, José val del Omar y Cecilio Paniagua habían abandonado la fotografía. La Agrupación Fotográfica de Almería (AFAL), con dirección de José M^a Artero y Carlos Pérez Siquier, se convirtió en el principal impulsor de la renovación, a través de la fotografía humanista y documental inspirada por Cartier-Bresson William Klein, Robert Frank y Otto Steiner. Hubo un ligero aperturismo económico y algunas tendencias políticas, que convirtieron a nuestro país en el decorado ideal para los fotógrafos que querían documentar lo que iba a perderse, o ilustrar con sus imágenes sus ideales políticos. Uno de los proyectos más famosos fue el que publicó en 1951 Eugene Smith en *Life*: "Spanish Village". Un tratado sobre la pobreza en España que tuvo un gran impacto político dentro y fuera del país. Smith era un fotógrafo centrado en el ser humano y su relación con el entorno. En Deleitosa, un pueblo de Cáceres, tomó más de 1500 fotografías. Convivió y se entrevistó con sus habitantes. Anotaba sus nombres y condiciones de vida, en un informe de más de 24 páginas en las que analizaba la economía de subsistencia del pueblo, basada en la agricultura; también atendió al analfabetismo y las condiciones de pobreza extrema y todos aquellos problemas de un país afectado por las secuelas de la Guerra Civil.

Otro gran hito de los 50 fue la exposición *The Family Man*, organizada por Edward Steichen en MOMA (1955): 503 fotografías; 270 fotógrafos de 68 países (ningún español). La muestra tuvo como objeto generar una visión universal y solidaria de las sociedades humanas, centrándose en los individuos, con sus particularidades y singularidades, “pero subrayando los nexos de unión frente al amor, el trabajo, la familia, la muerte, la guerra o la paz” (Marzo & Mayo 2015, 231)

En los 80 en España la fotografía fue integrada en el relato de la movida, y se convirtió en el vehículo de transmisión de las nuevas identidades sociales. A diferencia de los fotógrafos de comienzos de los 70, como Cristina García Rodero, Alberto Schommer, Koldo Chamorro, Jorge Rueda o Xurxo Lobato, cuyo trabajo consistió en interpretar la pulsión de las tradiciones, en retratar el sentido de comunidad y analizar el choque entre modernidad y cotidianeidad. “Los fotógrafos de la movida articularon su mirada desde un ángulo más oblicuo, aparentemente alejado de un interés social o político” (Smith 2000, 46). Esta nueva estética fue muy apreciada fuera. Un ejemplo es la serie que realizó Mary Ellen Mark en 1985 para *Rolling Stone*: “*The New Spain*”.¹



Ilustración 3: *Sense of Place* #9. Blanca Montalvo. 2016.

Como vemos, desde que la fotografía existe se debate entre la sencillez y la imagen compuesta. Desde sus orígenes explora un estilo amateur y realista. Casi una falta de estilo que nos acerque a la inmediatez, alejándonos de ella, pues son las imágenes de los profesionales las que parecen falsamente sencillas. Los personajes retratados en el libro son anónimos, casuales y sin ningún interés especial. Excepto esa mirada cómplice al objetivo, que muestra en su rostro la reacción al ser fotografiados. Este público anónimo que

¹ Disponible en la web de la fotógrafa: <http://www.maryellenmark.com/text/magazines/rolling%20stone/920S-000-002.html> (marzo 2017)

nos cruzamos al caminar por cualquier ciudad (Oxford, Londres, Madrid, Málaga...) público, modelo o fotógrafo, podrían estar al otro lado del objetivo, al otro lado de la pantalla.



Ilustración 4: *Sense of Place #21*. Blanca Montalvo. 2016.

EN EL LUGAR Y FRENTE A ÉL

Vemos el mundo a través del objetivo. El rincón de la cocina de una granja humilde de Alabama a través de las fotos que hizo Walker Evans a principios de los 60. El París nocturno y brumoso de Brassai, imaginado una y otra vez desde la década de los años 30 hasta su muerte. Es difícil hacer fotografías de lo cotidiano, porque la tendencia natural es a dar por hecho la realidad ordinaria y considerarla aburrida. Ante estos autores, la realidad es siempre fascinante. Robert Smithson se apasiona por un viejo edificio a medio remodelar en México. *Hotel Palenque*, realizada en 1969, se trata de un carrusel de diapositivas acompañadas de la grabación de una conferencia en la Universidad de Utah. Las imágenes muestran la realidad del entorno del hotel en la que se vierten diferentes estados, lo depauperado y lo incipiente, lo renovado y lo obsoleto. Se observa en estas diapositivas la presencia de la noción de "entropía" defendida por el artista y se cristaliza su interés por la dimensión temporal del arte, por la reflexión en torno al lugar y la relación entre el ser humano y su entorno natural, así como el diálogo entre espacio real y espacio metafórico. *Hotel Palenque* muestra los estratos del tiempo a partir de la intención de hacer visibles las sucesivas reformas que del hotel hicieron sus dueños. Fragmentos de un lugar cualquiera.

Otros autores se enfrentan a lugar eliminando la acción y el tiempo. Pavel Maria Smejkal en la serie *Fatescapes* (2009-2011) desprovee a la fotografía del suceso que tuvo lugar en ella y que motivó la toma, de manera que sólo queda el fondo, el paisaje, tal vez lo único verdaderamente real..., porque el resto es una construcción, una imagen encaminada a condicionar la opinión pública: el miliciano abatido en el cerro Muriano de Capa; los marines izando la bandera en Iwo Jima, de Joe Rosenthal; la ejecución de un presunto miembro del Vietcong con un tiro en la sien, de Eddie Adams; el niño famélico amenazado por un buitres en Sudán, de Kevin Carter; y así en una larga lista de lugares reconocibles, más allá del tiempo de la acción eliminada. Los *Fatescapes* parecen trasladarnos

a unos paisajes que carecen de la temporalidad de la mirada, desprovistos de una conciencia humana que los observe y presente su duración.

Los instantes decisivos son relegados por los indecisivos, como en la serie *Trop Tôt, Trop Tard* (2007-2008), de Isabelle Le Minh, donde manipula caramáticas obras de Cartier-Bresson, desposeyéndolas de elementos de acción, deja el escenario vacío. Destaca la oposición entre el no-pasar-nada y el momento justo. Al robar el tiempo de la imagen, destaca por su ausencia, en un juego con la memoria del espectador, que se sorprende frente al interés de estos lugares vacíos, convertidos ya para siempre en ausencias.

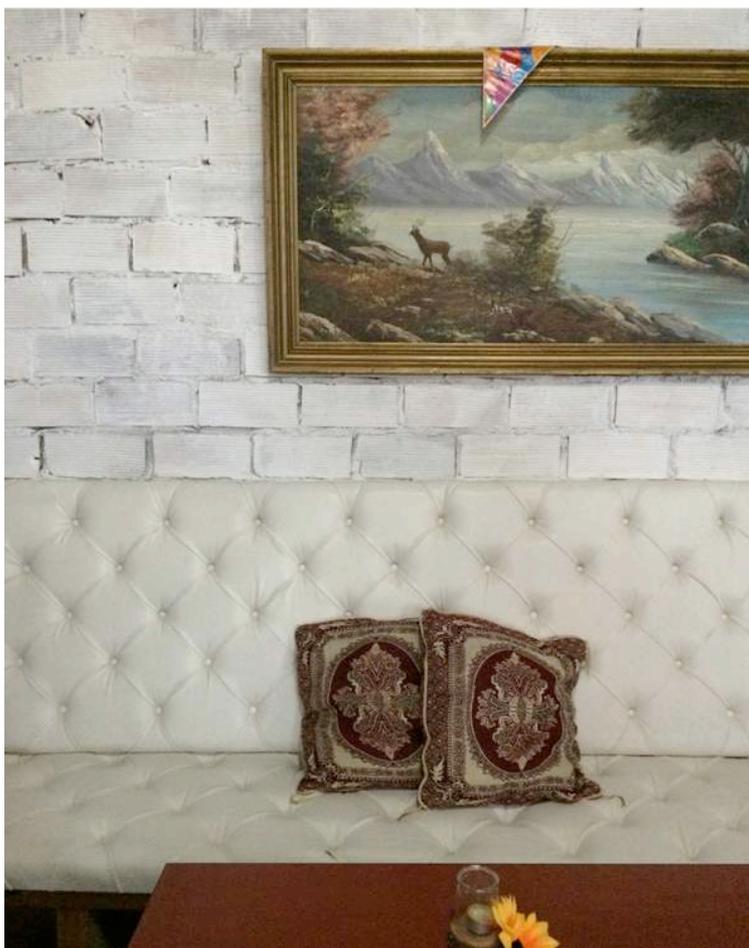


Ilustración 5: *Sense of Place* #25. Blanca Montalvo. 2016.

Miguel Angel Tornero² combina de forma aleatoria las imágenes de las ciudades en que habita. Deja la composición al programa, que genera la extrañeza de esas combinaciones imposibles antinatura, tan reales.

Parte de las imágenes que se muestran en *Sense of Place* son de la serie Lugares imposibles. Un proyecto informe que data de lejos y se distribuye a través de Instagram. Instantáneas que, por su austeridad -por carecer de un antes y un después- producen un extrañamiento que roza lo metafísico. Por lo general, son escenas despobladas que se caracterizan por la sensación de soledad y abandono que producen en el espectador que, por su parte, nunca verá esclarecido el misterio; como apuntara Dubois, no es más que un instante convertido en imagen que “no explica, no interpreta y no comenta”, es y siempre será “muda, desnuda, llana, opaca” (Dubois, 2002, 31)

² Se pueden ver imágenes de las Random Series en la web del artista: <http://miguelangeltornero.net/the-random-series--madrileo-trip-> (marzo 2017)



Ilustración 6: *Sense of Place #51*. Blanca Montalvo. 2016.

CONCLUSIONES

Cualquier instante. Cualquier lugar. Cualquiera. Estamos inmersos en una inflación de imágenes. Todos somos autores, modelos y distribuidores. Se multiplican a nuestro alrededor, como si viviéramos en un salón de espejos. ¿Por qué seguir haciendo fotos? No parece que haya una respuesta sencilla a esta pregunta. Quizás si preguntamos: ¿qué podemos fotografiar hoy? El gesto de fotografiar como pregunta por el mundo, más que como respuesta exhibicionista. En el momento más insospechado, cuando parece que no ocurre nada, un escenario se convierte en el caldo de cultivo para el atesoramiento de unas fuentes que pueden estar destinadas a un fin, o no. La conclusión de un proyecto artístico no puede ser más que otras preguntas y nuevos proyectos.



Ilustración 8: *Sense of Place*. Blanca Montalvo. 2016.

FUENTES REFERENCIALES.

AAVV. 2008. *Lugares comprometidos. Topografía y actualidad*. Fundación ICO LA Fábrica. Madrid.

DUBOIS, Philippe. 2002. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós. Barcelona.

FONTCUBERTA, Joan. 2016. *La furia de las imágenes*. Círculo de lectores. Barcelona.

HOSTETLER, Lisa. "Photography and Everyday Life in America, 1945–60." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/phev/hd_phev.htm (marzo 2017)

LE MINH, Isabelle. Web de la artista: <http://www.theshadowswilltakecareofthemselves.net> (marzo 2017)

MARK, Mary Ellen. Web de la artista: www.maryellenmark.com (marzo 2017)

MARZO, Jorge Luis y MAYAYO, Patricia. 2015. *Arte en España: Ideas, Prácticas, Políticas. 1939-2015*. Cátedra

MONTALVO, Blanca. 2016. *Sense of Place*. Los Interventores. Málaga.

MONTALVO, Blanca. Web de la artista: www.blancamontalvo.com (marzo 2017)

SEDDON, George. 1972. *Sense of Place. A Response to an environment, the Swan Coastal Plain Western Australia*. Perth: University of western Australia Press.

SMITH, Paul Julian. 2000. *The Moderns. Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. Oxford Univ. Press. Oxford.

SMEJKAL, Pavel Maria. Web de la artista: <http://www.pavelmaria.com> (marzo 2017)

TORNERO, Miguel Ángel. Web del artista: <http://miguelangeltornero.net> (marzo 2017)

Moreno Albors, Marc.

Doctorando, Universitat Politècnica de València.

Grupo de investigación "Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea" (HAR2014-58869-P).

Uso de nuevas grafías musicales por parte de los compositores actuales: la obra Skin's Traces como ejemplo de integración y de notación no convencional.

Use of new musical graphics by current composers: the work Skin's Traces as an example of integration and non-conventional notation.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Tesis doctoral, notación musical, interpretación musical, multipercusión , arte sonoro.

KEY WORDS:

Phd thesis, musical notation, musical performance, multi-percussion, sound art.

RESUMEN.

Uno de los capítulos más importantes de mi tesis doctoral "**La multipercusión en España desde el ámbito musical al arte sonoro. Evolución histórica y su aplicación práctica interpretativa-performativa**" (actualmente en proceso por la **Universitat Politècnica de València**), es el dedicado a la aparición y desarrollo de nuevos recursos de notación musical. Históricamente la partitura ha servido de medio de transmisión entre las ideas del compositor y el intérprete, pero éstas han sufrido un largo camino de evolución otorgando a la partitura un valor plástico que va más allá de su funcionalidad puramente práctica. En el siglo XX la música y las artes plásticas convergen: los artistas visuales trabajan con el sonido de igual manera que los músicos introducen recursos visuales en sus obras. Ejemplo del uso del dibujo, la mancha y la línea como instrumento de representación sonora es la obra *Skin's Traces* (2006) del compositor Juanjo Eslava (Gijón,1970). En esta composición para *frame-drum* y electrónica, el intérprete deberá extraer las ideas sonoras dibujadas y transformar las grafías lineales en sonidos utilizando la percusión. Mi tesis doctoral utiliza una metodología basada en la investigación desde la práctica. Por lo tanto, mostraré ejemplos de integración de teoría y práctica dentro de la interpretación musical, ofreciendo en vivo para esta comunicación, algunas pautas para reproducir los sonidos trazados por estas grafías.

ABSTRACT.

One of the most important chapters of my doctoral thesis "Multi-percussion in Spain from the musical field to the sound art. Historical evolution and its practical interpretive-performative application" (nowadays in process by the **Universitat Politècnica de València**), is the one regarding the emergence and development of new musical notation resources. Historically the score has been used as a means of transmission between the ideas of the composer and the interpreter. But these have gone a long way in evolving, which gives the score a plastic value that goes beyond its purely practical functionality. In the

twentieth century music and visual arts converge: visual artists work with sound just as musicians introduce visual resources into their works.

An example of the use of the drawing, the spot and the line as an instrument of sound representation is the work *Skin's Traces* (2006) by the composer Juanjo Eslava (Gijón, 1970).

In this composition for frame-drum and electronics, the interpreter will have to decipher the code that represents the sonorous drawn idea and turn the linear graphics into sounds using the percussion.

My doctoral thesis uses a methodology based on "practices-based research". Therefore, I will show examples of integration of theory and practice within the musical interpretation, live offering for this communication some guidelines to reproduce the sounds drawn by these graphics.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

Dentro de los contenidos que forman parte de mi investigación doctoral, dirigí mi interés hacia la música experimental y su relación con el arte sonoro tomando como punto de partida la música para instrumentos de percusión.

Uno de los puntos más importantes de esta investigación doctoral será el relacionado con la interpretación de las nuevas formas de grafías musicales, siguiendo el ejemplo de la obra del compositor Juan José Eslava *Skin's Traces* (2006).

Para poder interpretar esta obra es necesario descifrar anteriormente una serie de dibujos y signos que nos propone el compositor. Esta escritura gráfica representa una novedad respecto a la escritura musical tradicional, por lo que consideramos necesario metodológicamente plantear sus orígenes y encontrar distintas formas de interpretación que explorasen la máxima fidelidad a la partitura con el objetivo de conseguir una mejor percepción por parte del oyente.

A partir de la investigación de la evolución de las nuevas grafías musicales encontraremos distintas soluciones por parte de los compositores del siglo XX para representar de una manera más adecuada las nuevas sonoridades con las que estaban trabajando. Más específicamente, descubriremos la diversa procedencia de los componentes que forman la obra *Skin's Traces*, lo cual nos mostrará como los compositores actuales trabajan inspirándose en distintas fuentes culturales a la hora de realizar sus piezas musicales.

La comunicación que presentaremos trata de enseñar cómo, investigando sobre las bases de las nuevas grafías que trajeron conjuntamente la evolución de la música experimental y el arte sonoro, se consigue la interpretación de una partitura cuyos códigos no representan la tradición musical aprendida académicamente. Añadimos también mi ejecución práctica interpretativa, como parte de la investigación.

La partitura es el objeto en el que habitualmente se representa el sonido para su interpretación. Sin embargo, la notación escrita ha sufrido un largo camino evolutivo debido principalmente a la aparición de nuevas formas de producir el sonido que obligaron paralelamente a buscar otras formas de relacionar la música que no estuvieran basadas en los principios históricos de la notación musical. La relación entre los sonidos y su imagen y plasticidad ha sido motivo de reflexión a lo largo de la historia desde la escuela acusmática pitagórica, pasando por los neumas medievales hasta la actualidad.

La liberación de la grafía musical tendrá su máxima representación en los principales músicos experimentales y de la vanguardia del siglo XX. El compositor Cornelius Cardew resumirá esta explosión de ideas creativas para la notación: "Un compositor que oye sonidos intentará encontrar una notación para los sonidos. Uno que tenga ideas encontrará una notación para sus ideas"¹.

¹ Nyman, M.: *Música experimental. De John Cage en adelante*. Girona: Documentia Universitari, 2006, p.25.

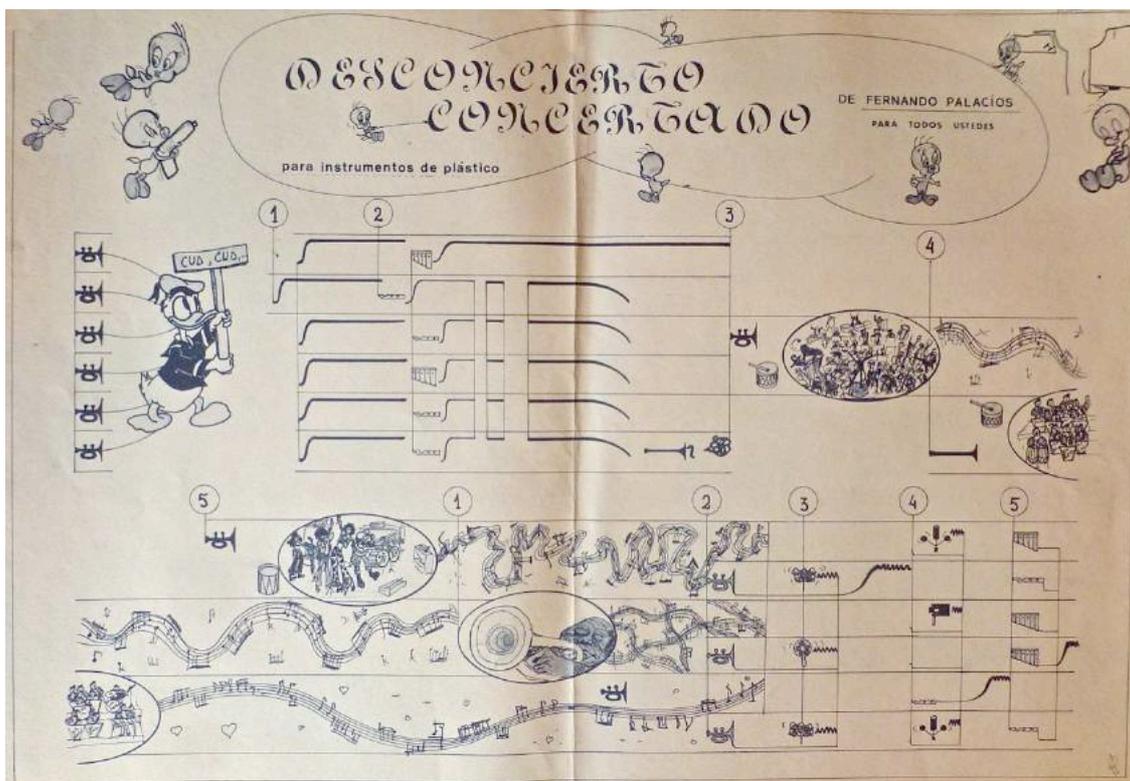


Fig.1 *Desconcierto concertado* (1980) de Fernando Palacios, partitura gráfica para instrumentos de plástico. ©Fernando Palacios.

Historia del desarrollo de las nuevas grafías.

La Revolución Industrial llevó aparejada la aparición de nuevas creaciones artísticas que entendieron la música como medio de representar acústicamente el mundo que les rodeaba. Los futuristas italianos, con Luigi Russolo como máximo representante, iniciaron la creación de los más variados instrumentos musicales generadores de sonidos-ruídos de inspiración industrial, llamados *intonarumori*. La variación de la oscilación rotatoria de estos aparatos produciría una variación entre sonidos agudos y graves, pero sin los movimientos interválicos que hicieran necesaria la partitura tradicional.

Siguiendo esta evolución, los instrumentos musicales también sufrieron un enriquecimiento de sus posibilidades con la utilización de nuevas técnicas extendidas, llevando a los compositores a inventar signos que representaran estas funciones.

A partir de la década que corresponde a los años 1945-1955, surgen nuevos medios de producción sonora apoyados por el desarrollo de las nuevas tecnologías, es el nacimiento de la música concreta y de la música electrónica. Estas dos clases de nueva música no necesitarán la notación tradicional, aunque el sistema de partitura seguiría siendo válido en obras mixtas que combinaban recursos instrumentales con electroacústicos.

El primer compositor que daría el paso para representar simbólicamente una obra electrónica fue K. Stockhausen en su pieza *Studio II* (1954). Pero sería más adelante en la obra para percusión, piano y electrónica *Kontakte* (1959) donde trataría de establecer con mayor precisión esta relación entre sonidos electrónicos e instrumentos. El siguiente salto hacia delante de la notación vino dado por la aparición de la electrónica en vivo, que permitía reproducir el sonido y transformarlo en tiempo real, lo cual llevaría a los compositores a encontrar soluciones gráficas muy novedosas y atractivas.

La segunda vía para comprender la irrupción de la escritura grafista en la música centra su atención en el ámbito de la aleatoriedad y el experimentalismo. Tal como define el compositor Michael Nyman "a los compositores e intérpretes experimentales no les preocupaba tanto definir relaciones ya fijadas de antemano, sino que pretenden más perfilar situaciones en las que puedan darse sonidos, con ciertas normas composicionales, pero en las que se le podía pedir al intérprete que tomase decisiones casi a tiempo real fijando un número concreto de sonidos o eventos en un tiempo determinado"². Del mismo modo también se le podía pedir al intérprete que emplease técnicas poco tradicionales para la interpretación o que utilizase todo tipo de utensilios como instrumentos.

² Nyman, M.: *Música experimental. De John Cage en adelante*. Girona: Documentia Universitari, 2006, p.25.

El compositor norteamericano John Cage fue pionero en aportar todas estas soluciones compositivas e introducirlas en la vanguardia europea junto a compañeros suyos como Morton Feldman y Earle Brown. Todos ellos compartían el interés en tomar como referente las artes plásticas y no tanto la tradición de la música occidental³.

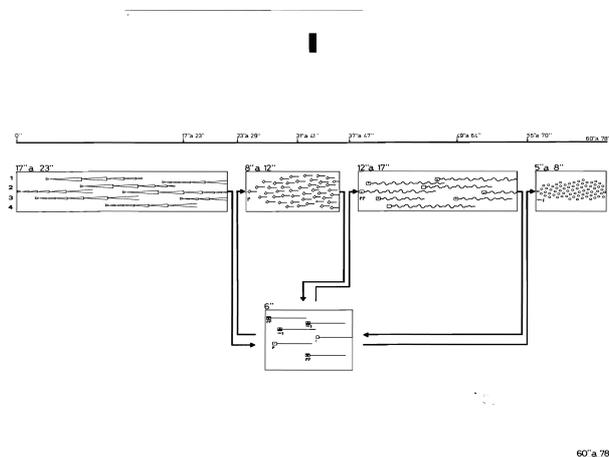


Fig. 2 - *Juegos Gráfico Musicales III* (1976) de Jesús Villa-Rojo, partitura gráfica para cuatro instrumentos de madera. © Editorial Alpuerto.

Los compositores de la escuela polaca como R. H. Ramati y K. Serocki y otros como Sylvano Bussotti y Salvatore Sciarrino aportarían partituras de gran riqueza visual y originalidad, con un gran valor plástico.

En España también encontramos composiciones gráficas en obras de Luis de Pablo, Josep María Mestres-Quadreny y Fernando Palacios. También Tomás Marco y los compositores del Grupo Glosa como Pablo Rivière, Alfredo Aracil, Francisco Guerrero y Tomás Garrido ofrecen casos puntuales de grafismos vinculados a la estética aleatoria.

Una labor importante en el desarrollo de las grafías musicales corresponde a Jesús- Villa Rojo, quien intenta aportar una sistematización de los gráficos y crea nuevos sistemas que representasen las nuevas técnicas extendidas de los instrumentos clásicos.

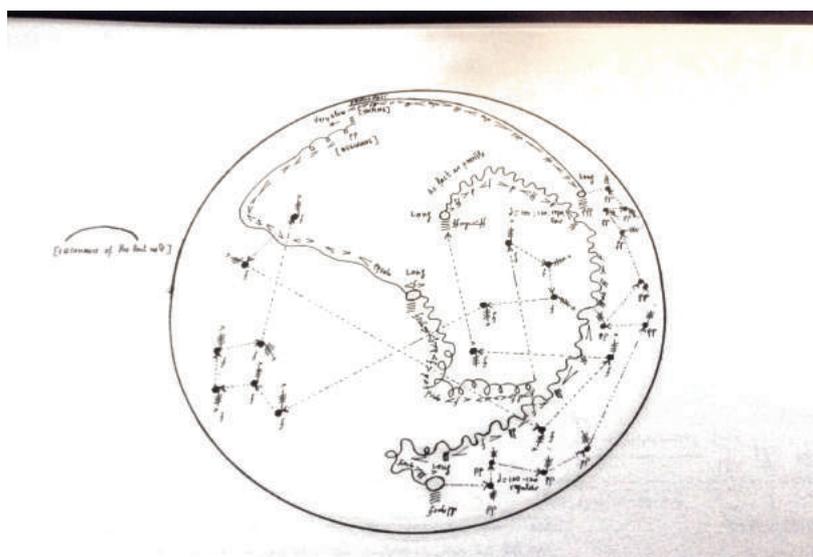
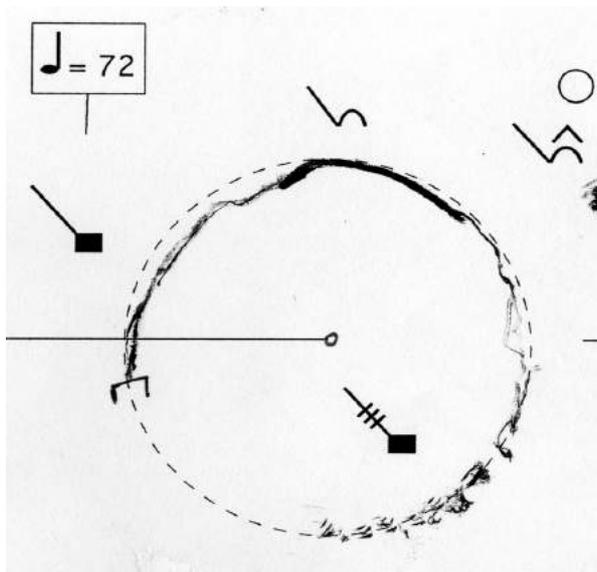


Fig. 3- *Le prie-dieu sur la terrasse* (1973) de Luis de Pablo, partitura gráfica ©Edizioni Suivini Zerboni.

³ Earle Brown lograría desarrollar una técnica que sería practicada después por muchos de los compositores serialistas europeos que estuvieron interesados en la aleatoriedad. Esta técnica estaba inspirada en los móviles de Alexander Calder y en ella el compositor propondrá una serie de “módulos” cuyo material musical interior está completamente determinado, estando el intérprete encargado de decidir su orden y combinación.

Las grafías de *Skin's Traces*.

La obra *Skin's Traces* del compositor gijonés Juan José Eslava (1970) está compuesta para el instrumento *frame-drum* amplificado, la electrónica está controlada por el software *Max-MSP* y la partitura para el intérprete es un conjunto de grafías realizadas con trazos dibujados por pinceles japoneses (*japanese brushes*) siguiendo la intensidad de los gráficos el ejemplo de los sonogramas que se visualizan en el programa *AudioSculpt*. Como comenta el propio compositor su intención es la de "focalizar la composición sobre la energía interna del gesto lanza preguntas sobre la notación y la escritura. *Skin's Traces* usa un sistema de signos difusos analógicamente relacionados con la emoción de los gestos"⁴. Podemos comprobar como el compositor trabaja a partir de fuentes de diversa disciplina y procedencia, tanto del mundo oriental como del mundo occidental, siendo este un elemento que caracterizará la música de finales del siglo XX y principios del XXI.



4- *Skin's Traces* (2006) de Juan José Eslava, partitura gráfica. © Juan José Eslava

La partitura está dividida en varias partes, la sección que corresponde a las grafías, la línea rítmica que representa el ritmo resultante de las acciones percusivas y una última línea donde se indican los sonidos creados electrónicamente. Hay barras que dividen el compás, así como elementos rítmicos que son indicados con notación tradicional.

Para entender y descifrar mejor los trazos que componen la partitura de *Skin's Traces* tenemos que ir al origen de la caligrafía oriental y nos centraremos en el estilo cursiva loca de la caligrafía china.

En el estilo cursiva loca se utilizan manchas, gestos rápidos, espacios en blanco para representar elementos de la naturaleza y de los sentimientos. El pincel oriental utilizado para realizar estos trazos podía ser de muchos tipos: pelo de cerdo, liebre, cabra..., y tenía tres variedades: duro, suave y mezclado. Había tantas posibilidades en la elección del pincel como sensaciones se querían crear. En la interpretación de la obra, los trazos son realizados por el intérprete con las uñas, los dedos y las manos siguiendo las indicaciones de la partitura. El objetivo interpretativo será el de reflejar auditivamente todas las variedades de manchas y trazos que se reflejan en la partitura que han sido creadas por esta técnica de cursiva a través del pincel japonés. Los trazos son realizados en tinta negra y son gruesos, enérgicos y decididos, características que tendremos que reflejar en nuestra interpretación.

Skin's Traces como ejemplo de música mixta.

La evolución de las nuevas tecnologías aplicadas a la música electroacústica trajo consigo una nueva forma de relación entre instrumentos tradicionales y sonidos tratados electrónicamente. Como consecuencia de ello se han desarrollado nuevos programas para la visualización y el tratamiento de los fenómenos sonoros.

En Francia, dentro del *Groupe de Recherches Musicales* del INA de París, se ha desarrollado el *Acousmographe* que permite obtener la Transformada Rápida de Fourier (FFT) y luego dibujar, escribir, ubicar gráficos en planos superpuestos. De un modo análogo se ha creado en el IRCAM de París el programa *AudioSculpt* que sirve de referencia para crear las grafías de *Skin's Traces*.

AudioSculpt es una interfaz gráfica de representación de sonidos y de control de transformaciones de filtros y síntesis avanzada basada en el programa *SVP (Super Vocoder de Phase)* creada por el grupo de Análisis/Síntesis del IRCAM de París. *AudioSculpt* incorporará

⁴ Eslava, J. J.: *Skin's Traces*, 2006. Disponible en: [Consulta 5 marzo 2017] <http://www.eslava.eu/skinstraces.htm>

además la posibilidad de filtrar el sonido diseñando directamente sobre el sonograma, el tratamiento que se realice alterará los resultados del análisis y el sonido será obtenido por re-síntesis⁵.

El programa que utilizaremos para la interpretación de la obra será el *Max-MSP*. Es un entorno de programación gráfica creado especialmente para la generación y el procesamiento de sonido, imagen y video en tiempo real. Se trata de uno de los programas más difundidos, desarrollados y utilizados en música electrónica en vivo e instalaciones multimedia e interactivas⁶.

Max-MSP fue creado originalmente en el IRCAM en 1996 por Miller Puckette y David Zicarelli, y es desarrollado actualmente por *Cycling 74*.

Utilizaremos el programa *Max-MSP* en la obra *Skin's Traces* para lanzar los sonidos electrónicos y para configurar volúmenes y salidas de audio, además de permitirnos escuchar el *click-track* elaborado por el compositor que nos ayuda a seguir rítmicamente la parte electrónica y sincronizar con ella nuestra ejecución instrumental.

El instrumento y la técnica instrumental empleada.

El instrumento utilizado para la ejecución musical es el *frame-drum* (pandero). Se trata de uno de los instrumentos más antiguos y más extendidos a lo largo de todo el mundo. Muchos países y muchas culturas utilizan el *frame-drum* como instrumento rítmico. El término que utilizamos como *frame-drum* es el nombre genérico por el cual llamamos al tambor de un solo parche sujeto a un aro circular, pero dependiendo del país y de los accesorios que se le puedan añadir encontraremos otras denominaciones. Como ejemplo de esto tenemos el *tar* en el Norte de África, que es un pandero con sonajas y bordones, aunque también se le pueda llamar con este nombre al mismo instrumento que no tiene estos accesorios, pues en estas regiones no existe la denominación pandero o *frame-drum*.

El compositor Juan José Eslava nos propone para la obra "Un *frame-drum* circular (diámetro comprendido entre 45 y 60cm., ideal 50cm.), piel fina natural (típicamente de cordero), si posible con rugosidades y pelos no excesivamente gastados, y sin ningún objeto adicional. De preferencia, pandero de origen iraní o indio".

La técnica empleada habitualmente para tocar estos instrumentos consiste en la utilización de los dedos, uñas y yemas en distintas zonas del parche para producir sonidos más graves o agudos con agarres que varían desde los llamados "Oriental", "Europeo" o "Tradicional", modificando la orientación del parche, dependiendo de la especificidad del instrumento y el contexto.

Para interpretar *Skin's Traces* necesitamos la utilización de las dos manos, por lo que el instrumento lo dispondremos estando sentados apoyado en nuestras piernas, en un agarre parecido al del "*Lap style*", en la que el intérprete está sentado y sostiene el pandero con la rodilla izquierda, con la mano izquierda apoyada en la parte superior. Es importante que instrumento se mueva lo menos posible para ejecutar mejor todos los distintos golpes y rasguños, por lo que nuestra posición corporal debe de estar fija, manteniendo la espalda recta.

Para producir y extraer la mayor riqueza tímbrica posible al instrumento el compositor demanda una variedad de acciones, golpes y rasguños, tanto percusivos como no percusivos, que debemos realizar adecuadamente creando una poética del gesto.

También será importante revelar los ritmos que se ilustran con notación tradicional en *la rhythmic line* de la partitura. Estos ritmos serán extraídos para ser analizados y practicados técnicamente previamente por el intérprete.

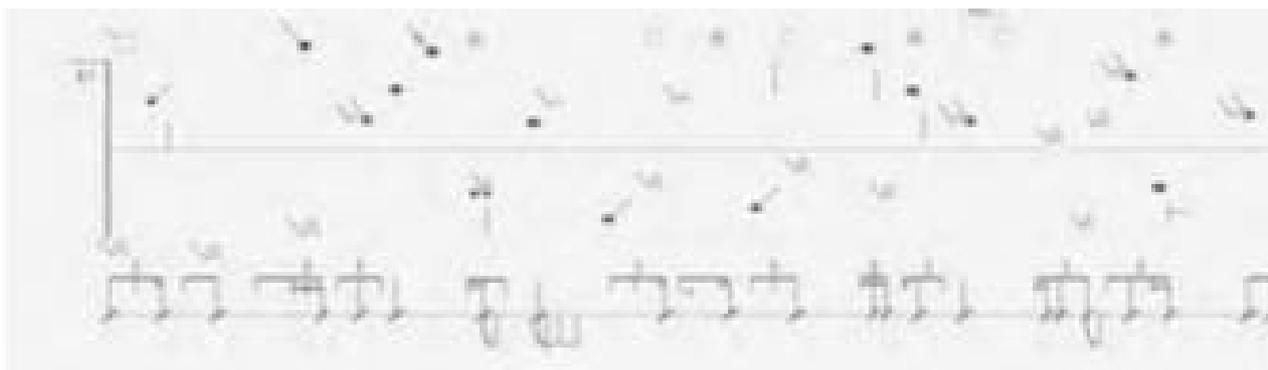


Fig. 5- Imagen de la partitura de *Skin's Traces* (2006). © Juan José Eslava.

Para mejorar la práctica utilizaremos el programa *Ableton Live* que nos permitirá tanto bajar el tempo del *click-track* como el ensayo mediante repeticiones en bucle de distintos compases.

⁵ BOGAARDS, N., RÖBEL, A. y RODET, X.: Sound Analysis and Processing with AudioSculpt 2. *Proc. Int. Computer Music Conference (ICMC)*, 2004, pp. 2-5.

⁶ Tutorial de Max MSP y Pure Data. [en línea], [sin fecha]. [Consulta: 16 marzo 2017]. Disponible en: <http://maxmsp-tutorial.blogspot.com.es/>

CONCLUSIONES.

La música para percusión del siglo XXI se define por su multiplicidad y por su globalidad de orígenes y contextos. En la obra *Skin's Traces* nos encontramos con una electrónica creada en un laboratorio musical europeo, con una escritura gráfica de tradición oriental y con un instrumento universal presente en la mayoría de culturas.

El compositor actual no es solo un organizador de sonidos, sino también un creador de ideas y suele exponer estas ideas tanto en ensayos como en reflexiones para después plasmarlas en la partitura. El intérprete-percusionista, como el calígrafo chino, debe ser artista creativo, filósofo y conocedor de todas estas fuentes para poder utilizar todas las herramientas y técnicas posibles. En esta comunicación, para su exposición pública, les mostraremos ejemplos de cómo la investigación repercute positivamente sobre la práctica, replanteando todo el proceso de estudio técnico. Incluiremos mi interpretación de la obra in situ como parte necesaria que confirmará las hipótesis planteadas.

FUENTES REFERENCIALES.

ARIZA, J.: *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. 2ª Edición. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

BOGAARDS, N., RÖBEL, A. y RODET, X. Sound Analysis and Processing with AudioSculpt 2. *Proc. Int. Computer Music Conference (ICMC)*, 2004, pp. 2-5.

COLLINS, N. Música electrónica en vivo. *Quodlibet: revista de especialización musical*, 2009, vol. 44, pp. 3-23.

DE PABLO, L. *Le prie-dieu sur la terrasse*. 1973. Edizioni Suvini Zerboni-Milano: s.n.

ESLAVA, J. J. *Skin's Traces*. 2006. S.l.: s.n.

ESLAVA, J. J. *Skin's Traces* [en línea], 2006 [Consulta: 5 marzo 2017] Disponible en: <http://www.eslava.eu/skinstraces.htm>.

GARCÍA FERNÁNDEZ, I. D. *El grafismo musical - Sinfonía Virtual*. [en línea]. , 2017 [Consulta: 5 marzo 2017]. Disponible en: http://www.sinfonivirtual.com/revista/005/grafismo_musical_frontera_lenguajes_artisticos.php

GÓMEZ, J. *La liberación del sonido. Las artes sonoras y su campo expandido*. S.l.: Amarilys Quintero Ruiz, 2015

GONZÁLEZ, R.F. Influencias Zen de las pinturas monocromas orientales en obras de los artistas cubanos Tomás Sánchez, Leandro Soto y Rubén Fuentes. , DOI 10.4995/Thesis/10251/53631., 2015.

LIU, H.L. «Kuang Cao». El estilo cursiva loca de la caligrafía China y su relación con la pintura informalista. *TDX (Tesis Doctorals en Xarxa)*, 2016

N. Scott Robinson-mundo de la música y percusión, tambores de marco, Riq, panderetas. [en línea], [sin fecha]. [Consulta: 16 marzo 2017]. Disponible en: <http://www.nscottrobinson.com/framedrums.php>.

NYMAN, M. *Música experimental. De John Cage en adelante*. Girona: Documentia Universitaria, 2006

VILLA ROJO, J. *Notación y grafía musical en el siglo XX*. S.l.: Iberautor, 2003.

Tutorial de Max MSP y Pure Data. [en línea], [sin fecha]. [Consulta: 16 marzo 2017]. Disponible en: <http://maxmsp-tutorial.blogspot.com/es/>

Leño, Carolina M.; Carrasco, Claudiney R.

Alumna y profesor, UNICAMP, Instituto de Artes, grupo de investigación en música aplicada a la dramaturgia y audiovisual.

Les Triplettes de Belleville y el poder de la síntesis.

The Triplets of Belleville and it's synthesis power.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Animación. Crítica Social. Poder de Imagen. Signos.

KEY WORDS:

Animation. Social Criticism. Image Power. Signs.

RESUMEN.

El objetivo de este trabajo es interpretar las referencias visuales contenidas en la animación *Las Trilizas de Belleville* (2003), de Sylvain Chomet. La comprensión será hecha a través de un análisis en el ámbito de la imagen y comunicacional: el aspecto visual expone en la película referencias puntuales a diversos artistas franceses y estadounidenses. Con este tipo de análisis es posible contextualizar y entender pequeños signos producidos a lo largo de la película. Un examen detallado revela cómo la narrativa posee un carácter cómico y crítico. Utilizaremos el concepto de "signo" de Mikhail Bakhtin para articular estas referencias de la imagen y para comprender su fuerza en la composición cómica y crítica de la narrativa en cuestión. Al utilizar diferentes formas de relacionar los signos visuales, el largo metraje explora una naturaleza lúdica, que forma parte de la narrativa y refuerza el sentido dramático. Por tanto, este análisis que profundiza en el estudio de los signos de la imagen, resultará en la comprensión de los valores y la creación de los sentidos construidos en la animación.

ABSTRACT.

This study intends to interpretate the visual references in Sylvain's Chomet animation "The Triplets of Belleville" (2003). The understanding will be reached by image and communication analysis: the visual aspects of the film shows specific references of french and american culture. So with the analysis it will be posible to contextualize and understand small signs composed through the whole animation. Through a detailed research, it's possible to reveal wich way the narrative is created to be critic and also comic at the same time. We will use Mikhail Bakhtin's concept of "sign" to articulate these references of the image and to understand its power over the comic and critical composition of the narrative in question. By using different ways of relating visual signs, the animation explores a ludic nature, wich shapes part of the narrative and reinforces the dramatic meaning. Therefore, this analysis that deepens in the study of the signs of the image, will result in the understanding of the values and the creation of the senses constructed in the animation.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

Bajo la dirección de Sylvain Chomet, *Les Triplettes de Belleville* (2003) presenta una comedia crítica, elegante e inventiva que relaciona nostalgia y metalenguaje¹. Estas características, expuestas con mucha claridad desde los primeros minutos, va expandiéndose a lo largo de la película de forma orgánica y armoniosa. El caso más representativo de estas ideas se encuentran ya en la primera escena. Analizaremos la introducción de la película como un ejemplo representativo de las relaciones entre la imagen y el significado crítico que puede construir, relación que se extiende a lo largo de la animación. Básicamente, proponemos un análisis minucioso de esta escena porque permite un entendimiento general de la película y su crítica a la sociedad capitalista.

Como la película no tiene diálogos hablados, interpretaremos las acciones de los personajes, quiénes son ellos y por qué participan de la escena en cuestión. También realizaremos comentarios sobre el espacio y las características del escenario donde estos personajes se encuentran. En suma, realizaremos una lectura de los múltiples signos articulados, brillantemente, por la película. Ahora bien, para comprender la dimensión semántica de los signos, entendemos el concepto de signo desde la propuesta de Mikhail Bakhtin (1929). Según este teórico, todo signo contiene en sí mismo una ideología y todo lo que es ideológico posee un significado determinado gracias a un conjunto de signos, así como también, de forma central, una ideología se expresa con signos, sin los cuales no habría, por tanto, ideología.

En el caso de la representación por imágenes, es posible aplicar el concepto de Bakhtin en la medida que un objeto físico o, fundamentalmente, una imagen se convierte en signo cuando, sin dejar de ser parte de la realidad material o del acontecimiento, pasa a revelar, en cierta medida, otra realidad, representando algo diferente de lo que la imagen expone. De esta forma, un conjunto de ideales y mensajes son diseminados fácilmente en la animación hacia los espectadores, por medio de referencias presentes en la sociedad. Ese mensaje oculto es la ideología. En la película, este mensaje ideológico no es encubierto, por el contrario, se lo expone, se lo revela y se lo muestra de diferentes formas. *Les Triplettes de Belleville* no representa pasivamente una realidad, por el contrario, por medio de la animación, ella articula una crítica a la modernidad y el modelo de vida capitalista.

ELEMENTOS VISUALES.

Si analizamos la primera escena, ésta acontece en un cabaret de Belleville en la década de los treinta. Es importante mencionar que la función sociocultural de los cabarets por toda Europa en los años 20 y 30 fue de gran importancia, pues, en la bohemia de los cabarets, los artistas tenían la posibilidad de expresarse de forma más libre y libertina, para un público que pasaba por las tensiones del periodo de entre guerras. Como indica Menezes:

La efervescencia revolucionaria que puso fin al antiguo régimen en Alemania, mezclada con la pobreza y la inflación del nuevo gobierno Social-Demócrata, abrió espacio para el consumo de diversiones efímeras como si la vida se agitara igual a la mariposa amarilla a punto de morir. Berlín se transformó en la capital de la diversión y en sus salones hombres y mujeres tenían prisa de vivir cada minuto como si fuese el último. La ciudad rápidamente se transformó en la capital del cabaret con sus travestis, danzarinas y cantoras. (MENEZES, 2013, p. 4 – traducción del autor)

Así, al presentar una animación en un cabaret, estamos no sólo frente a un show de variedades con diferentes temáticas sin censura y con un público ávido por cualquier cosa que los saque de la realidad, sino también ante la imagen de una época. ¿Es casual que la animación se inicie con esta escena o es que Chomet está articulando, centralmente, la apropiación y reelaboración de toda una época?

Así pues, en la película, este cabaret presenta una ambientación que nos remite a una animación musical de 1930. De forma inteligente, el director opta por homenajear no solamente a los personajes que llegan al show, sino a grandes diseñadores de la animación en esos años. Utilizando un diseño muy similar a la estética y comicidad que los hermanos Fleischer utilizaban en el mismo periodo de sus *cartoons*, la película de Chomet muestra una clara intención de recrear el ámbito caricatural, sonoro y dramático de esas animaciones. Los *frames* de abajo ilustran esa intención y, sobre todo, la adopción de una estética consagrada y perteneciente a los *cartoons* norteamericanos.

¹ Entendemos la película como metalenguaje en tanto que la primera escena del cabaret de Belleville y el espectáculo de variedades son presentadas como una típica animación de los años 30, que los personajes de Madame Souza y Champion, otras animaciones, están observando en una televisión. Este fenómeno es muy importante porque crea el efecto de una animación dentro de otra y porque, finalmente, el objetivo de este efecto es reflexionar sobre el propio hacer artístico, en este caso, el hecho de crear o hacer una "animación" para Sylvain Chomet.



Ilustración 1 – apertura de las animaciones *Popeye, the sailor* (1933) Ilustración 2- *Les Triplettes de Belleville* (2003)

Como parte de esa misma estrategia de apropiación, otro elemento a destacar son los personajes, con ropas típicas de los años 30, que entran al cabaret de Belleville. Los hombres representados son flacos y pequeños. Entran en escena siendo jalados, bruscamente y como accesorios, por sus esposas que, a su vez, son mujeres bien vestidas y que poseen exceso de peso. La imagen es contrastante, pues las formas están en niveles desproporcionados: por ejemplo, la comparación entre la forma lineal y vertical de los edificios de la ciudad en relación a la redondez de los cuerpos obesos de las mujeres, más el pequeño y frágil tamaño de sus acompañantes.

Todas estas formas caricaturescas fueron trabajadas como una referencia a los diseños de Albert Dubout que, a lo largo de su vida, creó una serie de imágenes de esposos de tal forma que, desde su visión, la mujer es generalmente mostrada como autoritaria, arrogante, rencorosa, opresiva y agresiva. El pequeño marido es muchas veces un soñador y, en el peor de los casos, ligeramente lascivo. La referencia a Albert Dubout por parte de Sylvain Chomet es clara y dentro de un contexto muy importante, pues, así como los animadores René Magritte y Saul Steinberg, Albert Dubout es una gran influencia artística para muchos ilustradores en esa época.

En los siguientes ejemplos podemos observar los diseños de estas parejas de esposos en la obra de Dubout y Chomet:

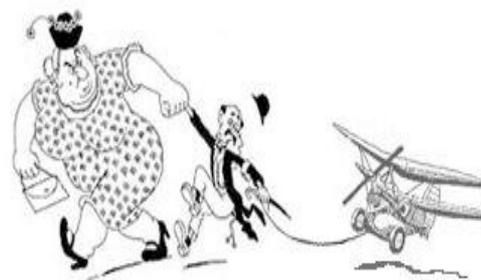
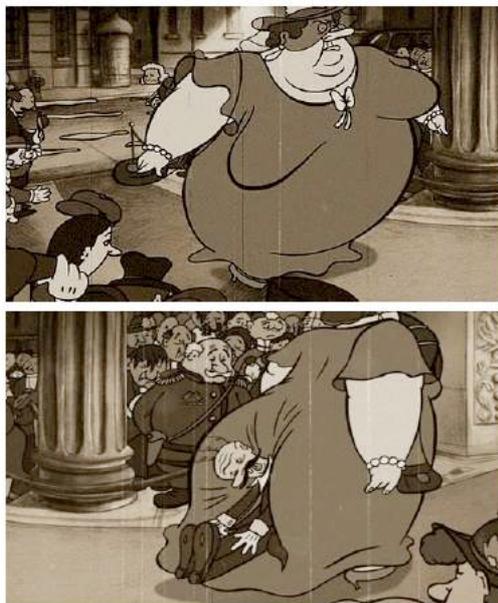


Ilustración 3 – dibujo *En Détente* (1939) y otro sin título (1952) de Albert Dubout.



Belleville Parade.
The Triplets of Belleville, Sylvain Chomet, 2003.

Ilustración 4 – frames seleccionados de la secuencia inicial en *Les Triplettes de Belleville* (2003)

Ya en el cabaret de Belleville, como parte del show de variedades, encontramos a las Trillizas, protagonistas de la escena y también a otros personajes conocidos en el ámbito de la farándula estadounidense. Todos ellos están en el cabaret para presentarse dentro del show de variedades. Artistas como Charles Trenet y Django Reinhardt aparecen como referencias musicales. Inclusive, Josephine Baker hace su aparición como bailarina. No obstante, la película representa a todos estos personajes bajo circunstancias inesperadas. Por ejemplo, Josephine Baker, utilizando sólo una falda hecha de bananas, es atacada por los maridos que se transforman en monos deseosos por las bananas de la falda. O el caso de Fred Astaire, quien danza un número zapateado, pasa por un final infortunado en su presentación, pues es devorado por sus propios zapatos y arrastrado fuera del escenario².

Ahora bien, un componente central: la primera escena demuestra en sí misma una tentativa de retratar algo que, en verdad, nunca ocurrió en Francia. Básicamente, se trata del gran éxito de las animaciones en uno de los periodos más prósperos del cine, el llamado periodo de “oro” de la industria cinematográfica norteamericana. Por eso, la elección de la década de 1930 y su rescate histórico en las imágenes es un fenómeno significativo para entender la película. En ese sentido, la película propone una articulación muy importante: dentro el mismo escenario del cabaret actúan artistas que fueron reales y de gran éxito junto con las protagonistas de *Les Triplettes de Belleville* (las Trillizas francesas que, hasta ese momento, nunca existieron). Esas celebridades construyen, evidentemente, un escenario histórico, pero, al mismo tiempo, colocan a las Trillizas en un nivel de fama e igualdad con las estrellas más conocidas. Sobre esta tentativa de aproximar un momento del mayor éxito de la cultura americana con la cultura francesa, el director indica en una entrevista:

Porque las mayores estrellas americanas aparecieron en las animaciones americanas, pero las estrellas francesas del periodo nunca aparecieron en las animaciones francesas, porque no hubo una industria de la animación en Francia. Yo quise que mi película sea falsa, una película que podríamos haber sido capaces de ver en ese tiempo pero que nunca la vimos. Quise, además, pagar mis respetos a Dubout, cuyo hermoso trabajo me fascinó cuando era un niño. Su estilo es tan perfecto para la animación que ojalá hubiera podido hacer sus propias animaciones. (Entrevista en Sony Pictures Classic, p.6 - traducción del autor)

Finalmente, sobre la ciudad de Belleville, notamos que su diseño está inspirado en los signos de las grandes metrópolis, como la ciudad de Nueva York. Por ejemplo, los edificios de Belleville están totalmente verticalizados al nivel de los rascacielos. Esta representación, con colores fríos, se permea por toda la animación para representar lo moderno, las máquinas, lo actual, en suma, todo lo que

² En este ejemplo, es imposible no referirse al estilo inconfundible de los *gags* visuales del animador Tex Avery en esa secuencia en que vemos al personaje de Fred Astaire siendo devorado por sus propios zapatos, así como a Django Reinhardt tocando guitarra con los pies.

representa “progreso” en una sociedad contemporánea. A lo largo de la película podemos notar claramente cómo esa metrópoli representa una alegoría del mundo presente: el crecimiento urbano y desordenado, la polución visual y sonora por todos lados y la esquizofrenia de los habitantes de esa sociedad.



Ilustración 5 - la ciudad de Belleville y sus colores grises, la preferencia por las líneas rectas y la total verticalización de la forma.

DIMENSIÓN CRÍTICA.

Al examinar la historia de la animación, podemos percibir que en sus orígenes los dibujos animados provocaron, sin mayores pretensiones, un *frenesí* a través de su técnica/tecnología, creando situaciones irreales y lúdicas. Inicialmente, el público caía en el delirio simplemente por la novedad y la imagen funcionaba como un efecto pirotécnico, dejando al espectador paralizado. No obstante, así como el cine *live-action*, el dibujo animado pasó por transformaciones que perfeccionaron las técnicas de la imagen y, poco a poco, nuevos contenidos fueron apareciendo. Con el paso del tiempo, el contenido fue evolucionando hasta el punto en que las animaciones fueron utilizadas para difundir o criticar una ideología, utilizando su poder de síntesis como vehículo de información, capaz de incitar reflexiones o dictar comportamientos.

Es importante, por tanto, plantear que las animaciones poseen una fuerza de comunicación de gran relevancia, debido a su universalidad y su poder de condensación de los signos. Sin duda, *Les Triplettes de Belleville* poseen todo este poder. Gracias a la articulación de varios signos y referencias, la película nos permite comprender la visión del director sobre el mundo actual: básicamente, se trata de una seria crítica al modelo contemporáneo de vida. Así pues, el carácter crítico de la animación en cuestión tiene el objetivo de exponer una sociedad de consumo y los valores que la sustentan. Entendemos ese mundo capitalista desde las ideas de Anderson:

La producción y el consumo de masa transformaron las economías de Europa Occidental según el diseño norteamericano. Ya no podía haber menor duda en cuanto al tipo de sociedad que esta tecnología consolidaría: se instala ahora una civilización capitalista opresivamente estable, monóticamente industrial. (ANDERSON, 1983, P.10- traducción del autor)

Desde esta idea de sociedad y sin dejar de lado el carácter cómico al exponer continuamente *gags*, la animación utiliza elementos audiovisuales que demuestran su insatisfacción por este mundo. Así pues, la gran reelaboración de la cultura francesa, en esa modernidad, representa una forma de resistencia a los padrones de comportamiento y consumo vividos por la cultura occidental, provenientes del país donde más prosperó esta forma de sociedad: los Estados Unidos.

Por ejemplo, al apropiarse de la tradición norteamericana de un periodo específico (los *cartoons* de los años 30), Sylvain Chomet no sólo intenta legitimar a las Trillizas colocándolas en el mismo escenario de las demás celebridades, sino que también se adentra en un territorio que es ocupado predominantemente por norteamericanos. Desde la base de esta apropiación, la animación consigue cuestionar la idea de una modernidad entendida como un espacio sobrepoblado por medio de la opresión/imposición y todas esas fuerzas simbólicas provenientes del país que más se acomodó a este modelo. En este sentido, una de las imágenes más irreverentes en la película al modelo norteamericano es la estatua de la Libertad. Como es sabido, esta estatua es un ícono de los EUA (que por cierto, fue un presente de Francia a Estados Unidos). En la animación, este ícono se presenta como una estatua obesa, haciendo alusión directa al modo de vida estadounidense y el problema de obesidad que tiene dicho país.



Ilustración 6 - estatua da liberdade obesa.

Por medio de relaciones constantes entre Francia y EUA, así que la idea de apropiación descrita encima recorre toda la animación. En otro ejemplo, la siguiente imagen permite percibir a la ciudad de Belleville representada tendenciosamente en un ángulo de visión con fuegos artificiales, que dejan ver la bandera francesa y a la ciudad de Belleville como el castillo da la Cenicienta en el parque de Disney.



Ilustración 7 – Ciudad de Belleville en la noche de fuegos artificiales.



Ilustración 8 – Castillo de Disney y sus tradicionales fuegos artificiales.

CONCLUSIONES.

A modo de cerrar el presente trabajo, es posible decir que en la primera escena de *Les Triplettes de Belleville* (2003) se condensan muchas referencias a una determinada época, como es el caso de un conjunto de animadores, artistas y signos culturales. En la animación, la comprensión de todos estos elementos no sólo es posible en sí mismo, sino también desde su reflexión con la ideología presente en cada elemento representado. De esta forma, es posible comprender la intención crítica de la animación y construir una posible interpretación. Gracias a los diversos signos encontrados fue posible construir una tela creativa de relaciones entre imagen e ideas. La riqueza de todos estos elementos forman nuevas relaciones y narran entre sí una historia crítica, reflexiva, con un alto grado de belleza artística.

FUENTES REFERENCIALES.

ANDERSON, Perry. Modernidade e Revolução (Conferencia sobre Marxismo e a Interpretação da Cultura: 144ª: 1984: Illinois). Urbana y Champaign, EUA. 1984. 2-15 pp.

BAKHTIN, Mikhail M. Marxismo e filosofia da linguagem. Marxismo e Filosofia da Linguagem. Traducción de Michel Lahud y Yara Frateschi Vieira. 16ª ed. São Paulo: Hucitec, 2009. 200 pp. ISBN: 852710041X.

CARRASCO, Claudiney R. Trilha musical: música e articulação fílmica. Tesis (Magister en Artes). São Paulo, Brazil: USP, 1993. 133 pp.

CARRASCO, Claudiney R. Sygkronos: a formação da poética musical do cinema. 1ª ed. São Paulo: Via Lettera, 2003. 193 pp. ISBN: 9788586932977.

COYLE, Rebecca. Drawn to Sound: Animation Film Music and Sonicity. Rebecca Coyle ed. Londres: Equinox, 2010. 258 pp. ISBN: 1845533526.

DUBOUT, Albert. Home Page. 10 de enero 2017. <<http://www.dubout.fr/index.php>>

SOLOMON, Charles. Pipe down we're trying to watch a cartoon. *New York Times*: Nova York, EUA, 19 de marzo de 2006. [fecha de consulta: 20 de febrero 2017]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2006/03/19/movies/pipe-down-were-trying-to-watch-a-cartoon.html>

MENEZES, Marcos Antonio. Conhecimento histórico e diálogo social. (simpósio nacional de história – ANPUH: 27º: 2013: Natal, Brazil). Cabarés: História e Memória. 1-13 pp. [fecha de consulta: 09 marzo 2017]. Disponible en: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1362017982_ARQUIVO_CABARES.pdf

The Triplets of Belleville. Sony Pictures Classic. 03 de marzo 2017. <http://www.sonyclassics.com/triplets/triplets_presskit.pdf>

VASCONSELLOS, Andréa Colin. Desenho animado, uma fonte histórica. *Encontros* (v. 02, n. 24): 112 – 125, 2015. ISSN: 1807-3867.

Mozzini, Camila.

Doctoranda en Comunicación en la Universidad del Estado de Rio de Janeiro (UERJ) y doctoranda en Arte: Producción e Investigación en la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Integrante de los grupos de investigación “Comunicación, Arte y Redes Sociotécnicas”, “Culturas Tecnológicas: Medialidades, Materialidades, Temporalidades”, en la UERJ, y del “Laboratorio de Luz” (Laboluz), en la UPV.

La sobrevivida de la imagen: desantropologías y el esbozo de una energética de la existencia

The survival of the image: deanthropologies and the sketch of an energetics of existence

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Historia; Aura; Walter Benjamin; Desantropología; Energética de la Existencia.

KEY WORDS:

History; Aura; Walter Benjamin; Deanthropologies; Energetics of Existence.

RESUMEN

Frente a los rigores del llamado “antropoceno”, el presente escrito propone una epistemología desantropológica que raye el binomio humano/no-humano en pro de otras relaciones entre seres, entes y criaturas: una *energética de la existencia* que tome los artefactos sociales como resquicios de producción de memoria que, a través de la sobrevivida de la imagen, hablan de la materialidad histórica de las fuerzas atemporales. Para ello, los conceptos de historia (BENJAMIN, 1984; HANSEN, 1998) y de aura (BENJAMIN, 1989; 2012; HANSEN, 2008) en Walter Benjamin servirán como marco teórico para repensar el estatuto de la vida humana que se inmortaliza a través de la imagen.

ABSTRACT:

Facing the rigors of the so-called “anthropocene”, the present work proposes a deanthropological epistemology that scratches the binomial human/non-human in favor of other relationships between beings, entities, and creatures: an energetics of existence that regards social artifacts as vestiges of the production of memory that, through the survival of the image, speak of the historical materiality of temporal forces. To that end, the concepts of history (BENJAMIN, 1984; HANSEN, 1998) and aura (BENJAMIN, 1989; 2012; HANSEN, 2008) in Walter Benjamin will serve as a theoretical hallmark in order to rethink the statute of human life that is immortalized through the survival of the image.

CONTENIDO.

A comenzar por la palabra “Antropología”: “a” mayúscula y en el singular. Campo de conocimiento que se legitimó como disciplina científica a mediados del siglo XIX, cuando la teoría evolucionista de Darwin rompió con la versión creacionista de lo humano y lo aproximó al tiempo geológico de la naturaleza. Hijo menor de la creación, lo “humano” pasó, entonces, a ser vislumbrado como el último y desesperado esfuerzo de la madre-tierra por expeler una criatura proveniente de linajes de monos. Un giro epistemológico que tornó histórico un origen antes dado como espontáneo, provocando la emergencia de una nueva área del saber con el objetivo de investigar los rastros de tal ancestralidad tanto en términos biológicos como en los trazos culturales de sociedades denominadas “primitivas”. El hecho es que, de ahora en adelante, el humano se convertiría en objeto de estudio, en foco de atención, en centro de análisis, en posibilidad de medición, en narratividad histórica. Viajes, expediciones y excursiones no faltaron en la búsqueda por vestigios materiales que rescatasen los eslabones perdidos capaces de remontar el rompecabezas de esta especie animal... Malinowski, Boas y Levi-Strauss que lo digan: nace la llamada “Antropología” con derecho a todos sus “estructuralismos”.

Muchas vueltas en torno al Sol acontecieron y cambios paradigmáticos también. Cada vez más la Física Cuántica tensionaba la fijación de categorías como sujeto y objeto, insertando en esta ecuación el papel del observador en la producción de efectos de realidad. En las Humanidades, tal problemática no sería diferente. El siglo XX, especialmente la segunda mitad, está marcado por una ola de cambios y rupturas epistemológicas, tales como el “giro lingüístico” de los años 1950. En este período, una conjunción singular de fuerzas hizo con que otra relación con el lenguaje instaurase una rajadura en el pensamiento filosófico, impactando especialmente en teóricos nombrados como “post-estructuralistas”, tales como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari y Jacques Derrida: en este momento, el lenguaje pasó a ver visto no apenas como un mediador neutro que habla *sobre* las cosas, sino como fuerza política capaz de *producir* realidad y *efectos en el mundo*. O sea: al contrario de “describir el plano de los hechos, el lenguaje, en continuidad con él, pasa también a construirlo. Y, se puede añadir que, si existe acción de los signos sobre el mundo, lo inverso es también verdadero” (TEDESCO, 2008, p. 119-120).

Un lenguaje no neutro para una realidad heterogénea. Al contrario de las búsquedas por universales que diesen cuenta de categorías explicativas del “hombre”, se abre el juego de las contingencias históricas que posibilitan saberes y haceres cristalizar como verdades. La Antropología renueva su mirada a lo humano, entendiéndolo no más como un individuo social, sino como ser dividido, múltiple, arraigado en hábitos y costumbres que se constituyen históricamente en las prácticas cotidianas. Un cotidiano, por cierto, cada vez más organizado por carreteras, ladrillos, placas, legislaciones, muros, cubiertos, herramientas, fábricas, máquinas, antenas, satélites, coches, aviones, aparatos analógicos y digitales: no-humanos. Frente a tal escenario, Bruno Latour (2001) despunta en los años 1990 con la llamada “antropología simétrica”: no se trata de “extender subjetividad a las cosas” o “tratar a humanos como objetos” (p. 222), sino buscar romper con el tratado modernista que purifica el conocimiento y la vida en las famosas categorías científicas de sujeto y objeto.

Para Latour, el mito del progreso se funda en la percepción de que es posible separar y aclarar, frente a los percances temporales, lo que es objetivo de lo que es subjetivo, colocando de un lado la eficiencia y de otro los valores y sentimientos. Frente a tal configuración, la alternativa lanzada por Latour es que “al contrario de esclarecer más las relaciones entre objetividad y subjetividad, el tiempo enreda en un mayor grado de intimidad y en una escala más amplia, humanos y no-humanos” (p. 229). Se instauraría entonces, tanto en el presente como en el futuro, una confusión cada vez mayor entre humanos y no-humanos a medida que se entrelazan en las llamadas “redes sociotécnicas”. Sin embargo, aunque la propuesta de antropología simétrica reposicione el lugar del humano frente al considerado como no-humano, su premisa antropológica opera lingüísticamente de modo bastante peculiar: sólo es posible definir aquello que es del orden de lo “no-humano” cuando lo “humano” aún es tomado como referencia epistemológica. O sea, todo el resto que no se encaja en la forma de esta especie animal tan privilegiada entra en otra categoría genérica que todo puede abarcar. Aunque simétricamente, el par humano/no-humano produce otro modo de relación binaria a medida que toma lo humano como parámetro referencial.

Frente a las dificultades del llamado “antropoceno”, o sea, de un período en que la intervención humana es tan intensa que altera y actúa como una fuerza biológica de impacto global sobre el clima y sobre el funcionamiento de los ecosistemas terrestres, el estatuto de la acción humana emerge bajo otra perspectiva. Esto porque, si pensamos en una escala de tiempo que abarque solamente la contemporaneidad, ciertamente la antropología simétrica de Bruno Latour (2001) hará todo sentido al posicionar humanos y no-humanos en un mismo estatuto ontológico. No obstante, en términos de escala geológica, nosotros, humanos, como benjamines de un largo proceso de creación, ni siquiera precisamos existir como especie – y probablemente estaremos destinados a la extinción – para que nuestro tan apreciado planeta Tierra exista como un planeta vivo. Frente a la radicalidad del vivir, nos vemos dispensables. Tal insignificancia será aquí trabajada a partir de los conceptos de historia y de aura en Benjamin: ¿no sería la hora de operar epistemológicamente en términos que puedan dar cuenta de aquello que vive en sentido lato, no necesariamente humano? ¿No sería el momento de inventariar *desantropologías*? En este sentido, tomaremos el pensamiento-materia de Walter Benjamin para, en él, replantear la posición de la especie humana que, mismo que destinada a la extinción, sobrevive a través de la materialidad de los resquicios culturales de la imagen.

Contrariando corrientes hegemónicas que conciben la historia como un campo inmerso en cuestiones metafísicas o supra-históricas, Walter Benjamin se hace eco de una perspectiva histórica que busca rasgar este velo de las apariencias, continuidades y esencias en pro de la disrupción del acaso, de lo fragmentado, “del presente como un ‘ahora’ en el cual se infiltraron astillas de lo mesiánico” (BENJAMIN, 1994, p. 232). Al contrario del historicismo, que “se contenta en establecer un nexo causal entre varios momentos de la historia” (BENJAMIN, 1994, p. 232), Benjamin insta una temporalidad intensiva, no lineal, en la cual las fuerzas de la creación emergen como fuerzas de transformación y de ruptura de las premisas antropológicas que fundamentan la producción histórica:

Many of the critical and philosophical writings that belong to Benjamin’s so-called metaphysical, pre-Marxist period, but also following his turn to historical materialism, deserve to be reinterpreted in light of an aspect of his philosophy of history that, for the most part, has been unexamined: the ethico-theological call for another kind of history, one no longer purely anthropocentric in nature or anchored only in the concerns of human subjects (HANSSEN, 1998, p. 1).

Una historia no centrada más en el sujeto humano ni en oposición a los designios de la naturaleza: es en esta interface que Benjamin articula la llamada “historia natural”: “by suggesting that nature and history were ‘commensurable’ in the moment of transience that befell both, Benjamin’s study in fact contested the idealistic dichotomy between history and necessity, human freedom and nature (HANSSEN, 1998, p. 9). Así, al contrario de algo predefinido, desde siempre allí, inmutable, pronto para ser desvelado, “naturaleza” adquiere otro estatuto ontológico: el carácter de construcción y de producción de cultura deja de ser exclusivo de la entidad “historia”, ya que, en Benjamin, los fragmentos de la cultura son entendidos como fósiles naturales (BUCK-MORSS, 1989), permitiendo visibilizar, en la naturaleza, las marcas de la historia. No más una naturaleza acabada, dada, origen primordial, sino imbricada en el proceso de transitoriedad y decadencia característicos de la dinámica temporal que compone el devenir histórico: “nunca hubo un monumento de la cultura que no fuese también un monumento de la barbarie” (BENJAMIN, 1994, p. 225). No por acaso, Benjamin aproxima la figura del *Angelus Novus* de Paul Klee y del *Unmensch*: el salvador no es más el honrado héroe que empuñaba la espada, sino un ser que se desfiguró de su humanidad, que se desencarnó de su condición carnal, que apareció para asombrar lo que restó de solemne al orgullo humano. Es a través de la mirada bizca y de la boca desdentada del ángel de Klee que el ángel de la historia de Benjamin emerge como alegoría de un devenir desantropológico. Un ángel que se presenta como la pesadilla de la que se hace necesario despertar: el futuro.

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. Representa un ángel que parece querer apartarse de algo que él encara fijamente. Sus ojos están abiertos de par en par, su boca dilatada, sus alas abiertas. El ángel de la historia debe tener este aspecto. Su rostro está dirigido hacia el pasado. Donde nosotros vemos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula incansablemente ruina sobre ruina y las dispersa a nuestros pies. A él le gustaría detenerse para despertar a los muertos y juntar los fragmentos. Pero una tempestad sopla del paraíso y se sujeta en sus alas con tanta fuerza que él no puede cerrarlas más. Esta tempestad lo impulsa irresistiblemente para el futuro, a lo cual él da la espalda, mientras el amontonado de ruinas crece hasta el cielo. Esta tempestad es lo que llamamos progreso (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Si la experiencia del tiempo y del espacio que produce las intensidades de la memoria se enfrenta con la inminencia del fin, plantas, piedras, casas, calles, relojes, fotografías, mosquitos, ropas, esquinas, despensas, estaciones del año, libros, animales, ángeles emergen no más como meros “objetos” o “no-humanos”, sino, encima de todo, como vestigios de vida: modos de existencia. Resquicios que implican otras formas de relación con el entorno. Seres que exteriorizan y actualizan las posibilidades de recordar de sí mismo. Rastros que actúan como testigos de la historia. Objetos que absorben capas de afecto. Antes incluso de la reivindicación de una ontología simétrica entre humanos y no-humanos, tal como la protagonizada por Latour (2001), Benjamin operacionalizó tal intento en una escritura que confiere a los entes que nos cercan de otro estatuto:

Saber orientarse en una ciudad no significa mucho. No obstante, perderse en una ciudad, como alguien se pierde en una floresta, requiere instrucción. En este caso, el nombre de las calles debe sonar para aquel que se pierde como el estallido de una rama seca al ser pisada, y las callejuelas del centro de la ciudad deben reflejar las horas del día tan nítidamente como un desfiladero (BENJAMIN, 1987, p. 73).

Equiparando calles y ramas, ciudades y florestas, callejuelas y la luz del sol, se instaura otro régimen de equivalencias entre seres, entes y criaturas: un desmantelamiento del par humano/no humano en las jerarquías y simetrías, otro prisma de equidad que redimensiona lo humano en el juego de las relaciones con lo que existe tramada a partir de una escritura del afecto, capaz de interrelacionar todo, tal como el propio concepto de aura en Benjamin: “genuine aura appears in all things, not just in certain kinds of things, as people imagine” (BENJAMIN, apud HANSEN, 2008, p. 23). Como especie de sustancia que filtra todo, envuelve y sumerge, la noción de aura emerge en su acepción no-hegemónica como un *medium* similar a la materialidad del éter, sustancia hipotética sin masa y sin volumen que los filósofos acreditaban ser el medio de propagación de la luz. Esto porque, al contrario de la tan cristalizada concepción de aura del ensayo *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* como “aparición única de una cosa distante, por más cerca que ella esté” (BENJAMIN, 1994, p. 170), una arqueología de otros ensayos del autor permite reposicionar la noción de aura como un *medium* de la percepción (HANSEN, 2008). Un *medium* en la medida en que el aura emerge no más como algo inherente a las cosas o una propiedad que naturalmente emana del ser, sino como un lugar de relación *entre* aquello que compone determinado espacio-tiempo: “the aura is a medium that envelops and physically connects and thus blurs the boundaries between subject and object, suggesting a sensory, embodied mode of perception” (p. 351).

Una concepción de historia y de historia natural que toma como piedra de toque la decadencia y trama otra relación temporal entre cultura y naturaleza. Una noción de aura como medio de relación que reconfigura las fronteras entre sujeto y objeto para más allá de la dicotomía humano y no-humano: ahí están anclados, en el pensamiento de Benjamin, los ingredientes necesarios para producir un elixir – o quizá veneno – desantropológico: una *energética de la existencia*. *Energética* en la medida en que posiciona todo y cualquier cuerpo como pasible de relación a través de un análisis material del movimiento de las *fuerzas* en acción en los agenciamientos entre cuerpos, sea él una piedra, un insecto, una imagen fotográfica, una proyección de película, un libro, un perfil de red social, una nave aerospacial, un astronauta, otro planeta, una estrella, una nueva sustancia en la tabla periódica, una partícula subatómica, una vida cualquiera, incluso, la humana. De la *existencia* porque, al contrario de un sustituto directo de la palabra “vida”, la noción de “existencia” está más allá de la muerte: incluso cuando se muere, se continúa existiendo. Existir no solamente por el modo como se vive, sino, sobre todo, por el modo como se es recordado. Ser recordado en la memoria de los cuerpos, de los afectos, de las cartas, de los billetes guardados, de los periódicos, de los emails, de las pinturas, de los retratos, de las películas, de las canciones, de las performances, de los perfiles en redes sociales, de los bancos de datos, de los rastros digitales, de las cajas-negras, de las cámaras de vigilancia. Tal como Benjamin experimentaba una relación íntima con su entorno, un existir en la memoria de cualquier modalidad material que viniese a inscribirse. *Energética de la existencia* en la medida en que busca tomar los artefactos sociales como resquicios de producción de memoria que, a través de la sobrevenida imagen, hablan de la materialidad histórica de las fuerzas atemporales.

Si etimológicamente, la palabra “energía”, del griego *ergos*, significa trabajo, una *energética de la existencia* permite hablar del trabajo, o sea, de la acción, reacción, deformación y transformación de los cuerpos unos sobre otros frente a su condición transversalizada, tramada, enredada, tejida en conjunto: un inmenso campo de fuerzas capaz de crear relaciones entre todo lo que hay – un inmenso fluido invisible que conecta todo, tal como la noción de aura como *medium*. Un campo necesariamente histórico que habla no sólo de la condición humana, sino, sobre todo, de las condiciones de producción y de reproducción de todo lo que es y fue *vivo*. Un campo que, en el contemporáneo, tensa al vivir, un existir: seres muertos con perfiles en la red social Facebook que *resisten* otro ciclo biológico a partir de complejos agenciamientos algorítmicos, eléctricos y humanos. Fósiles naturales en los fragmentos de la cultura: seres que, en el rastro de un cuerpo-carne que se fue y en la permanencia de un cuerpo-algoritmo que se actualiza como lenguaje de programación informática, crean sujetos alimentados no más por oxígeno y comida, sino por la fuerza de la electricidad que, en este cruzamiento, componen un cuerpo-imagen en la superficie de la pantalla. Una *energética de la existencia* que se actualiza en el ímpetu de proyectar lo humano para más allá de la esfera terrestre a través de la producción cultural de imágenes, tal cual el proyecto *Mars One*¹.

Con el objetivo de instaurar la vida humana en Marte en el año 2023, la empresa privada recluta de entre millares de candidaturas, aquellos que están dispuestos a abrirse a otra sensorialidad: “Usted nunca más sentirá el viento batiendo en su cabello, usted nunca más oír el sonido de caminar por la nieve, usted no oír el canto de los pájaros allí fuera. Si usted realmente se importa mucho con estas cosas, no debería candidatarse para una misión a Marte” – dice Bas Lansdorp, cofundador de la expedición. Esto porque el viaje prevé un billete solamente de ida teniendo en vista no haber tecnología suficiente para producir la vuelta. ¿Y cómo

¹ El proyecto oficial de *MarsOne* puede ser visualizado en los *links*: <https://www.youtube.com/watch?v=7gV7LX0tLDw>, <https://www.youtube.com/watch?v=n4tgkyUBkbY>. Acceso en 28/06/2017, a las 20h03.

será realizada la financiación de esta enorme epopeya? “Nosotros financiamos esta misión creando el mayor evento de medios de comunicación ya visto. Todo el mundo podrá ver todo lo que acontecerá en la preparación y en Marte”, cuenta Bas, complementado por Gerard ‘T Hooft, físico ganador del premio Nobel: “Esto será un espectáculo mediático, Big Brother se apagará en comparación”. O sea, a través de muchos y muchos aparatos técnicos que materializan la ubicuidad de la imagen, se pretende viabilizar tal episodio como un evento mediático vía redes de visualización digitales: imágenes que no sólo funcionan como condición financiera para la concretización del proyecto, sino que también concretizan la presencia de la vida humana a través de la existencia de la imagen.

¿Un mundo mejor y más feliz? Al contrario de un nuevo Edén, sus implicaciones son múltiples y nebulosas: al mismo tiempo en que emergen otros regímenes de producción sensible, formas cada vez más sofisticadas de captura de las prácticas para fines de mercado se utilizan de la rastreabilidad de lo digital y de la fascinación de la imagen para crear relaciones más imbricadas entre consumo, imagen, cuerpo y experiencia. Es de este caldero de posibilidades de juegos entre humanos, animales, plantas, sustancias y de todo aquello que está vivo a partir de una reordenación de lo sensible que la noción de “energética de la existencia” propone crear sistemas de simetría para *más allá* de lo humano – lo que no significa *sin* humano, sino un humano *desplazado*: desplazado de su centralidad analítica, de su premisa antropomórfica, de su categorización referenciada a sí mismo. Un humano que abandona su planeta en decadencia y se proyecta en dirección al espacio intergaláctico. Un humano que se ve vulnerable en medio a un mundo de objetos necesarios para iniciar su jornada universo afuera. Un humano que se vale de la umbilical relación con la humanidad de las máquinas para ir al encuentro de aquello que le torna otro, extraño a sí mismo, no más “humano” ni “no-humano”, sino un ser en relación con otros seres: un humano inmortalizado por la sobrevenida de la imagen.

FUENTES REFERENCIALES.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única* – Obras escolhidas, volume 2. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa (trads.). São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Teses sobre o conceito de história. In: Walter Benjamin - Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: Tadeu Capistrano (Org.), *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: 2012.

BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. United States of America: The Halliday Lithograph, 1989.

CHARLES, Matthew. Walter Benjamin and the inhumanities: toward a pedagogical anti-nietzscheanism In: *Pedagogies of Disaster*. Vincent W. J. van Gerven Oei; Adam Staley; Nico Jenkins (orgs.). Punctum Books, NY; The Department of Eagles, Tirana, Albania: 2013, p 331-341.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. Eduardo Brandão (trad). São Paulo: Martins Fontes, 2011.

HANSEN, Miriam Bratu. Benjamin’s Aura. In: *Critical Inquiry*. Winter, 2008.

HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin's other History: of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. Berkeley: University of California Press, 1998.

LATOUR, Bruno. *A esperança de Pandora*. Bauru: Edusc, 2001.

TEDESCO, Silvia. *Políticas da cognição*. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 113-135.

Navarro, Juan F.

Universidad de Alicante, Departamento de Matemática Aplicada.

Fabricación de (sin)sentido.

Fabrication of (non)sense.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Posmodernismo, Fake, Ciencia, Arte.

KEY WORDS:

Postmodernism, Fake, Science, Art.

RESUMEN.

FABRICATION OF (NON)SENSE es un proyecto artístico que trata de cuestionar los sistemas discursivos sobre los que se construyen la Ciencia y el Arte, mediante la fabricación de un resultado científico “falso” con apariencia de veracidad y su posterior difusión en el ámbito científico internacional: ha sido presentado en la *2nd International Conference on Mathematics and Computers in Sciences and Industry*, celebrada en Malta en agosto de 2015, y publicado en el *Journal of Advances in Applied Mathematics* (Vol. 1, No. 3, pp. 160-174) en 2016. La aportación, titulada *A Symbolic Algorithm for the Computation of Periodic Orbits in Non-Linear Differential Systems*, presenta un método para el cálculo de órbitas periódicas en sistemas diferenciales no lineales, empleando para ello una adaptación del método de Poincaré-Lindstedt. Como proyecto artístico, ha sido seleccionado en la convocatoria *Arte en la Casa Bardín* del Instituto Juan Gil-Albert.

Esta contribución al III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales analiza, en primer lugar, el contexto en que se ha desarrollado el proyecto. En segundo lugar, establece los diferentes niveles de lectura de la pieza, como cuestionamiento de los sistemas de la Ciencia y el Arte. Por último, conecta el proyecto con la obra de algunos artistas contemporáneos.

ABSTRACT.

The aim of FABRICATION OF (NON)SENSE is to question the discursive system in which Science and Art are based by means of the fabrication of a “false” scientific result with appearance of veracity and its later diffusion in the scientific international area. The result has been presented in the *2nd International Conference on Mathematics and Computers in Sciences and Industry*, which took place in Malta (2015), and it has been published in the *Journal of Advances in Applied Mathematics* (Vol. 1, No. 3, pp. 160-174) in 2016. The contribution, entitled *A Symbolic Algorithm for the Computation of Periodic Orbits in Non-Linear Differential Systems*, deals with a method for the computation of periodic orbits in non-linear differential systems, by using an adaptation of the Poincaré-Lindstedt technique. The project was also exhibited in the Juan Gil-Albert Institute as an art project.

The aim of this talk is to analyze the context of the project, and then to identify the different levels of meaning in the project, as a critique to the system of Science and Art. Finally, we establish some connections between the project and some other contemporary art works.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

El documental *An Honest Liar* perfila la vida del mago James “The Amazing” Randi, quien se embarcó en una cruzada para desenmascarar a videntes, mentalistas, sanadores y seres con otras cualidades extrasensoriales. Para poder hacerlo, muchas veces Randi fabricaba mentiras, precisas y complejas como piezas de ingeniería. Randi opinaba que, a veces, para alcanzar la verdad, hay que construir una mentira. Aquí, nos ocupamos de algunas de las mentiras del sistema de la Ciencia y de la filosofía posmoderna.

El término *posverdad* denota circunstancias en que los hechos objetivos influyen menos en la formación de la opinión pública, que los llamamientos a la emoción y a la creencia personal. Como afirma Javier Arias Martínez, en su reciente artículo *Ciencia en el tiempo de la posverdad*, la posverdad no es una mentira cualquiera: es una mentira que aceptamos con fervor porque fortalece nuestro punto de vista. El ser posmoderno parece incapaz de renegar de una mentira que le dé la razón.

En 1996, Sokal presentó el artículo *Transgressing the boundaries: toward a transformative hermeneutics of quantum gravity* en la prestigiosa revista *Social Text*. El artículo, plagado de absurdos y carente de lógica, postulaba un relativismo cognitivo extremo. Su punto de partida era la ridiculización del dogma según el cual existe un mundo exterior, cuyas propiedades son independientes de cualquier ser humano individual e incluso de la humanidad en su conjunto, para proclamar de modo categórico que la realidad física, al igual que la realidad social, es en el fondo una construcción lingüística y social. El artículo fue aceptado y publicado en un número especial dedicado, para mayor gloria de la revista, a rebatir las críticas vertidas por la comunidad científica contra el posmodernismo.

Después, Sokal publicó *Impostures Intellectuales*, todo un manifiesto en el que denunciaba el abuso en la utilización de conceptos y términos procedentes de las ciencias físico-matemáticas por parte de los pensadores posmodernistas: uso de teorías científicas de las que se tiene un escaso o total desconocimiento o incorporación a las ciencias sociales de conceptos de las ciencias naturales sin justificación de ningún tipo. Así por ejemplo, el autor cita en el texto el modo en que Lacan asimila la estructura del neurótico a la de un toro o cómo para Baudrillard las guerras modernas tienen lugar en un espacio no euclidiano. Por supuesto, estas afirmaciones no se demuestran, ni responden a metáforas o licencias poéticas, como los propios autores señalan.

FABRICATION OF (NON)SENSE (FON a partir de ahora) es un proyecto artístico que trata de cuestionar los sistemas discursivos sobre los que se construyen tanto la Ciencia como el Arte, mediante la fabricación de un resultado científico “falso” con apariencia de veracidad y su posterior difusión en el ámbito científico internacional: ha sido presentado en la *2nd International Conference on Mathematics and Computers in Sciences and Industry*, celebrada en Malta en agosto de 2015, y publicado en el *Journal of Advances in Applied Mathematics* (Vol. 1, No. 3, pp. 160-174) en 2016 (Ilustración 1). La aportación, titulada *A Symbolic Algorithm for the Computation of Periodic Orbits in Non-Linear Differential Systems*, presenta un método para el cálculo de órbitas periódicas en sistemas diferenciales no lineales, empleando para ello una adaptación del método de Poincaré-Lindstedt. Como proyecto artístico, ha sido seleccionado en la convocatoria *Arte en la Casa Bardi* del Instituto Juan Gil-Albert.

A Symbolic Algorithm for the Computation of Periodic Orbits in Non-Linear Differential Systems

Juan F. Navarro¹

Department of Applied Mathematics, University of Alicante, 03009 San Vicente del Raspeig, Alicante, Spain
Email: jf.navarro@ua.es

Abstract The Poincaré–Lindstedt method in perturbation theory is used to compute periodic solutions in perturbed differential equations through a nearby periodic orbit of the unperturbed problem. The adaptation of this technique to systems of differential equations of first order could produce meaningful advances in the qualitative analysis of many dynamical systems. In this paper, we present a new symbolic algorithm as well as a new symbolic computation tool to calculate periodic solutions in systems of differential equations of first order. The algorithm is based on an optimized adaptation of the Poincaré–Lindstedt technique to differential systems. This algorithm is applied to compute a periodic solution in a Lotka–Volterra system.

Keywords: periodic orbits, Poincaré–Lindstedt, Lotka–Volterra, Poisson series, symbolic computation.

Ilustración 1. Publicación en *Journal of Advances in Applied Mathematics*

CRÍTICA AL SISTEMA DE LA CIENCIA.

En España, las agencias de calidad como la ANECA – encargada de acreditar al profesorado universitario – y la CENAI – que evalúa la actividad científica mediante el reconocimiento de sexenios de investigación – han adoptado como único indicio de calidad de la actividad investigadora la publicación de artículos en revistas científicas incluidas en las bases de datos que elaboran dos empresas privadas: Thomson Reuters y Elsevier que, a su vez, son multinacionales del sector editorial.

Estos indicios de calidad científica, en lugar de traducirse en una creciente excelencia en la investigación, han despertado la picaresca de una buena parte del profesorado universitario, que ha decidido adaptar su trabajo a los requerimientos del nuevo régimen. Así, tal y como señala el colectivo *Indocentia* (2016), se han vuelto habituales prácticas tales como:

1. Abandono de monografías o libros: puntúan menos y dan más trabajo frente a los artículos con índices medibles de impacto.
2. Partición de las investigaciones para poder maximizar el número de artículos.
3. Publicación de trabajos aunque la investigación no esté terminada y los resultados sean poco sólidos o irrelevantes.
4. Recreación de resultados positivos: son más publicables que los negativos.
5. Apuesta por investigaciones breves que se puedan publicar con rapidez.
6. Autoplagio, plagio, autocitas, etcétera.

En este escenario surgen, asimismo, las redes clientelares, las familias basadas en alianzas estratégicas e intercambios interesados orientados a la maximización de resultados (autorías rotativas, contactos en revistas, ...) y no en la necesidad de producir formas colaborativas de pensamiento e investigación.

La presión creciente sobre los investigadores por publicar para mantener el puesto de trabajo hace que comiencen a proliferar casos como el del joven alemán Jan Hendrik Schön, de los Laboratorios Bell, quien durante los años 2000 y 2001 publicó más de 70 artículos en el campo de la nanoelectrónica y la superconductividad en las revistas científicas más prestigiosas. Sus colegas de otros laboratorios eran incapaces de reproducir los resultados que publicaba, pero como Schön no firmaba solo y los Laboratorios Bell mantienen un teórico control interno de lo que se va a publicar, su veracidad estaba garantizada. La voz de alarma saltó cuando varios investigadores detectaron que algunos de los gráficos que Schön incluía en sus artículos parecían coincidir, a pesar de versar sobre temas diferentes. Estos artículos estaban publicados en las revistas *Nature* y *Science*. Finalmente, los Laboratorios Bell abrieron una investigación que concluyó que Schön había inventado datos y resultados para poder publicar.

Asimismo, el sistema de publicaciones científicas en que se fundamenta la Ciencia resulta opaco e impide la difusión y el avance del conocimiento científico. La casi totalidad de revistas que aparecen en el JCR tienen contenidos cerrados únicamente accesibles para los suscriptores. También se puede comprar separadamente un artículo, a un precio que oscila entre los 20 y los 60 dólares. En muchas de las revistas de contenidos abiertos, es el propio autor quien debe asumir los gastos de publicación que, en los casos de revistas bien situadas en las bases de datos de índices de impacto, pueden superar los 1500 dólares.

FON señala que la publicación de artículos en actas de congresos o en revistas científicas puede no guardar relación alguna ni con la originalidad ni mucho menos con la excelencia de la publicación. Tampoco con su veracidad. Es relativamente simple publicar un resultado falso en un congreso científico internacional y, elevando el grado de sofisticación de la propuesta, también puede ser aceptado para publicación en una revista científica internacional.

EL ARTE EN LA ERA DE LA POSVERDAD.

Volvemos al principio. Joan Fontcuberta, en *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, atribuye a Jeffrey Deitch la siguiente cita: “puede que el fin de la modernidad sea también el fin de la verdad” (Fontcuberta, 1997). También sostiene que la práctica de la verdad ha dado paso a la de la verosimilitud. En FON, el artículo publicado en el *Journal of Advances in Applied Mathematics* se estratifica en diferentes grados de pertinencia informativa. El paso de un grado al siguiente se produce de una forma muy sencilla, pero modifica sustancialmente su significado, lo que comunica y, por consiguiente, también su adscripción conceptual.

El grado 0, *el artículo A es cierto*, nos remite a la veracidad de su contenido, como documento científico. Esta proposición se enuncia en el ámbito del sistema de la Ciencia, al presentar el resultado en congresos y publicaciones científicas. El grado 1, *el artículo A es falso*, confiere un sentido y da un valor a la pieza, es el contrario del grado 0 y pone en cuestión el funcionamiento del sistema de la Ciencia. Esta proposición se enuncia en el marco del sistema del Arte. El grado 2, *el predicado “el artículo A es falso” es falso*, se produce de una forma simple, pero hace tambalear la solidez del marco en que tiene lugar la exhibición del predicado 1. El grado 2 y el grado 0, aunque en el sentido de la lógica de primer orden son equivalentes, tienen implicaciones muy distintas.

Las tres afirmaciones son verosímiles, se enuncian siguiendo los estándares formales de los discursos de las disciplinas que cuestionan. Pero más allá de la veracidad de cualquiera de las sentencias anteriores, lo que subyace en la discusión es cómo se emplea la mentira, y cuál es su uso.

FABRICACIÓN DE (SIN)SENTIDO.

Fontcuberta afirma que aunque toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera, todavía hoy se asocia a una tecnología al servicio de la verdad (Fontcuberta, 1997). Desde que Fontcuberta hizo esa afirmación, las cosas han cambiado un poco. El surgimiento y popularización de las técnicas de manipulación digital de la imagen han contribuido al desmoronamiento del mito de la objetividad fotográfica. La fotografía instantánea de tipo Polaroid se ha convertido en uno de los últimos reductos de la *verdad visual*. Así, como sostiene Dubois, “[...] las fotografías instantáneas son muy instructivas porque sabemos que en ciertos aspectos se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza es debida a que las fotografías han sido producidas en unas circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder enteramente a la naturaleza” (Dubois, 1995). En FON, sin embargo, esas circunstancias que fuerzan la equivalencia entre el objeto representado y el referente, han sido alteradas, y podemos ver en algunas de las fotografías Polaroid que componen la obra, realidades imposibles (Ilustración 2). La trampa revela la verdad: todo es una trampa.



Ilustración 2. Fotografías Polaroid de la serie *Sin Título*, FABRICATION OF (NON)SENSE.

FON puede enmarcarse simultáneamente en distintas corrientes del arte contemporáneo, tanto en sus formatos como en sus procedimientos conceptuales. Rudolf Steiner plasmaba en pizarras los conocimientos que transmitía a sus alumnos. Uno de ellos tuvo la idea de tapar la pizarra con una cartulina negra antes de cada conferencia, de modo que se pudieron conservar los escritos y dibujos de las pizarras de las clases dictadas entre 1919 y 1923. Posteriormente, los pizarrones fueron exhibidos como obra artística: el tiempo transcurrido, el cambio de espacio y de función de las pizarras (del aula al museo) así como su sentido estético los sitúa en el contexto artístico.

Muchos años después, Joseph Beuys, que se consideraba a sí mismo discípulo de las enseñanzas de Steiner, empleó pizarras como soporte de su obra y como prolongación de su pensamiento. En FON, las pizarras llenas de fórmulas, idénticas a las utilizadas por Joseph Beuys en sus instalaciones, no plasman las enseñanzas del maestro comprometido, son su antítesis, ilustran una mentira (Ilustración 3).

La estructura que articula FON es la del pastiche, la parodia y el apropiacionismo. Puede resultar paradójico que estos elementos sean también los conceptos desarrollados por los filósofos desmitificados por Sokal y Bricmont. En FON, los vídeos que reproducen acciones infinitas y absurdas del *artista-científico/científico-artista* nos recuerdan a Bruce Nauman y su propósito de documentar el *continuum* de su propia vida. Sin embargo, en FON, la cámara no capta una experiencia real, sino su simulacro (Ilustración 4).

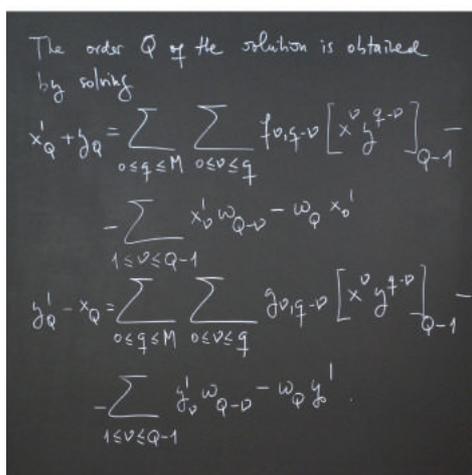


Ilustración 3. Fragmento de pizarra, FABRICATION OF (NON)SENSE.

Por último, la deuda determinante del proyecto es con el movimiento de arte conceptual lingüístico-empírico, capitaneado por Joseph Kosuth, Hanne Darboven, On Kawara, Lawrence Weiner o Art and Language. FON es una obra eminentemente procesual, el cúmulo de documentos expuestos llevan al espectador a una esfera puramente mental (Ilustración 5), dejando en un segundo plano su experiencia estética (Angelini, 2016).

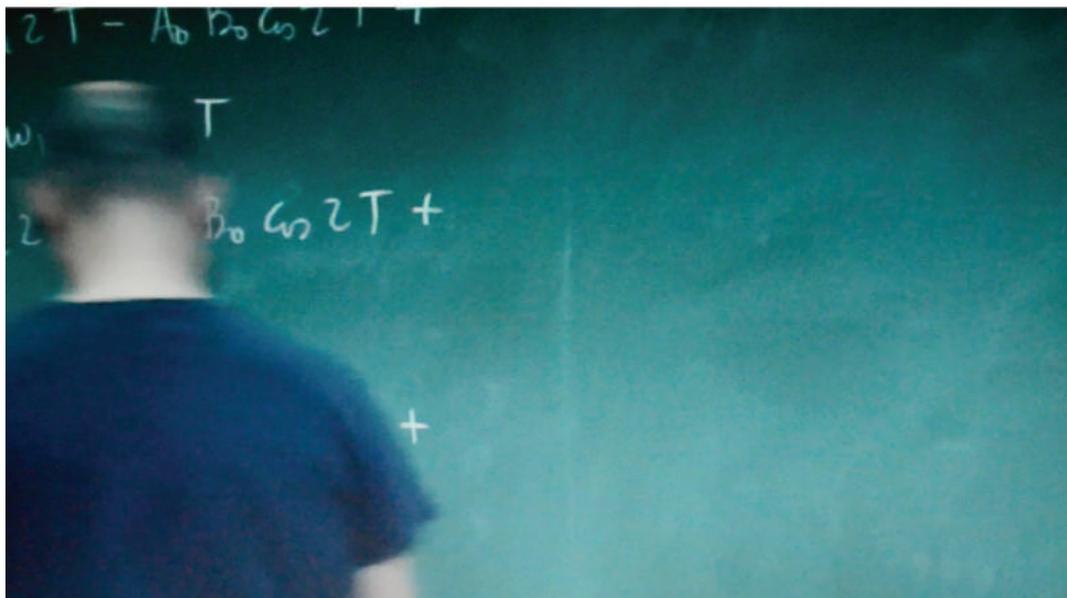


Ilustración 4. Fotograma de la pieza videográfica *Sin Título*, FABRICATION OF (NON)SENSE.



Ilustración 5. FABRICATION OF (NON)SENSE.



Ilustración 6. Inauguración de FABRICATION OF (NON)SENSE, en el IAC Juan Gil-Albert, en noviembre de 2016.

FUENTES REFERENCIALES.

ANGELINI, Milagros (com.). *Juan F. Navarro. FABRICATION OF (NON)SENSE*. Exposición celebrada en Alicante, IAC Juan Gil-Albert, del 8 de noviembre de 2016 al 13 de enero de 2017. Alicante, IAC Juan Gil-Albert, 2016. ISBN 978-84-7784-735-9.

DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Editorial Paidós, Barcelona, 1995.

GARCÍA MARTÍNEZ, Javier. Ciencia en el tiempo de la posverdad. *El Mundo: España*, 10 de marzo de 2017. [Consulta 20/03/2017]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/opinion/2017/03/10/58c19444e2704e32048b456e.html>

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili SL, 1997. ISBN 978-84-252-2832-2.

INDOCENTIA, Colectivo. Disciplinar la investigación, devaluar la docencia: cuando la Universidad se vuelve empresa. *El Diario: España*, 19 de febrero de 2016. [Consulta 20/03/2017]. Disponible en: http://www.eldiario.es/interferencias/Disciplinar-investigacion-devaluar-docencia-Universidad_6_486161402.html

AN HONEST LIAR [videgrabación] dirigido por Tyler Meason y Justin Weinstein. Left Turn Films, Pure Mutt Productions, BBC Storyville, Part2 Filmworks, 2014. 1 DVD (90 min.): son., col.

SOKAL, Alan. Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of quantum Gravity. *Social Text*, 46: 217-252, 1996.

SOKAL, Alan y BRICMONT, Jean. *Impostures Intellectuelles*. Éditions Odile Jacob, 1997.

Navas Guzmán, Lidia.

Doctoranda UPV. Profesora titular, Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Facultad de Comunicación, Grupo de Investigación en Comunicación, identidad y cultura.

Henríquez Coronel, Patricia.

PhD en Innovación educativa. Profesora titular, Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Facultad de Comunicación, Grupo de Investigación en Comunicación, identidad y cultura.

Estudio exploratorio para la gestión de plataformas culturales como medio educativo y de desarrollo local para comunidades desfavorecidas; Ecuador.

Exploratory study for the management of cultural platforms as a means of education and local development for disadvantaged communities; Ecuador.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Arte Plataforma cultural Comunidad rural Ecuador.

KEY WORDS:

Art Cultural platform Rural community Ecuador.

RESUMEN.

Más allá de su función como experiencia estética, la expresión artística ha llegado a ser la vía idónea para generar proyectos participativos con la sociedad creando "redes de apoyo para reforzar el sentido de pertenencia a una comunidad y reajustar los sistemas de relaciones vitales a nivel familiar, grupal y social" (Abad, 2009).

Es por eso que, la investigación que se está llevando a cabo, pretende desarrollar proyectos artísticos capaces de generar un cambio social, de desarrollo local y educativo, a través de diferentes disciplinas artísticas para ser puestos en marcha y vinculados a una comunidad rural de la costa sur ecuatoriana: La Comuna Las Tunas.

En una primera etapa, la investigación se halla en fase de reconocimiento territorial. Esta comunicación describe por un lado, los lineamientos del proyecto de investigación para la creación de una plataforma de gestión cultural y por otro, la comunidad de intervención en cuestión y las prácticas artísticas que se están llevando a cabo dentro y fuera de las escuelas.

ABSTRACT.

Beyond its function as an aesthetic experience, artistic expression has become the ideal way to generate participatory projects with society by creating "support networks to strengthen the sense of belonging to a community and to readjust the systems of vital relationships at the family level , group and social" (Abad, 2009).

That is why, the research that is being carried out, aims to develop artistic projects capable of generating social change, local development and education, through different artistic disciplines to be set up and linked to a rural community of the Ecuadorian south coast: The Las Tunas Commune.

In the first stage, the investigation is in the phase of territorial recognition. This communication describes, on the one hand, the guidelines of the research project for the creation of a cultural management platform and, on the other hand, the intervention community in question and the artistic practices that take place inside and outside the schools.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

Nuestra experiencia como docente universitaria y residente en Ecuador, y la influencia, tanto personal como profesional, que está suponiendo nuestra convivencia con La Comuna Las Tunas¹, genera una especial atención y responsabilidad social por las problemáticas encontradas. Es un lugar de escasos recursos, se encuentra en estado de vulnerabilidad social, económica y educativa pudiéndose observar que existe un índice elevado de jóvenes que abandonan sus estudios; por un lado para ayudar en el mantenimiento económico familiar y por otro, por el desinterés de una formación educativa. Se suma que es una zona explotada para el turismo temiéndose que sus paisajes, costumbres y modos de vida ancestrales desaparezcan.

El proyecto de investigación que se plantea, se centra en la generación de una plataforma perdurable que establezca nuevas relaciones y experiencias sociales entre artistas y La Comunidad. En esta primera fase investigativa, el nexo antropológico lleva al encuentro con sus influencias artísticas y raíces culturales que permiten observar los cambios llevados desde sus primeras manifestaciones hasta la actualidad analizando sus costumbres y modos de vida. Así se contextualiza el territorio y se adentra a la problemática a partir de entrevistas a morantes y representantes locales. Por otro lado, se identifican algunos proyectos sociales de acción artística participativa que están estrechamente vinculados con el lugar y sus habitantes. Una serie de entrevistas, desvelan cuáles han sido su forma de actuación y los resultados obtenidos.

En los años 70 la expresión de arte comunitario nace a partir de intentar a mejorar problemáticas sociales desde el arte (Garrido, 2009) llegando hoy en día, a ejecutarse proyectos ejemplares que se caracterizan por la inclusión social participativa, educativa y cultural dentro del contexto en el que se desarrollan. Garrido nos habla del concepto de arte comunitario en relación con el arte público asumiéndolos como una clase de acciones que buscan, más allá de un fin estético, una mejora social en un determinado contexto; el artista comisiona parte de sus funciones a una comunidad específica, de manera que la obra de arte se convierte en un proyecto de intervención social.

El concepto de inclusión social que López Fdz. Cao (2016, p. 210) define como “una compleja red de subalteridades que hacen que una persona, un grupo o una comunidad, quede fuera de aquellos derechos que habían sido diseñados para el bienestar humano en general”. Lo cierto es, que estamos ante una problemática que persiste en el siglo XXI, y la exclusión o inclusión social, es un tema que en el mundo del arte, no se quiere dejar atrás. Ahora, los espacios expositivos aportan, además de conocimiento y belleza patrimonial, un cambio importante que López Fdz. Cao narra de “antropológico, educativo y social [...] para empoderar y trabajar con personas o colectivos en situación de vulnerabilidad” (p. 211).

White & Rentschler (2005 citado en Nardone, 2011) reflexiona acerca del impacto del arte comunitario y apoya la idea de este autor de la necesidad de investigaciones que sostengan una metodología más exhaustiva en este tipo de prácticas. Halla las aportaciones de Matarasso (1997) en el que se examina más de 60 proyectos para dar a conocer la metodología de acción y evaluación para categorizarlas en diferentes aspectos: 1. desarrollo personal; basado en el cambio positivo de la capacidad del individuo, 2. cohesión social consistente en la integración personal hacia otros grupos sociales, 3. empoderamiento comunitario, capacidad para involucrarse y desarrollar proyectos, 4. imagen local e identidad, forjar el sentido de pertenencia del lugar que habita, 5. imaginación y visión, exponer y dar uso de la creatividad para desarrollar cambios positivos, 6 salud y bienestar, sentirse realizado al formar parte proyectos a través del arte y la educación que generan beneficios a la comunidad.

¹ En la división política estatal, La Parroquia de Salango ubicada dentro del Canton Puerto López, esta conformada por diferentes recintos rurales entre los que conforman La Comuna Las Tunas: Puerto Rico, Las Tunas y Ayampe.

1. INVESTIGANDO SOBRE EL USO DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA PARA EL DESARROLLO LOCAL Y EDUCATIVO.

Esta investigación forma parte de la Tesis Doctoral aun en proceso titulada: Gestión de proyectos artísticos para el desarrollo local y educativo en comunidades rurales de Ecuador; Comuna Las Tunas, Manabí. El objetivo principal parte de la creación de una plataforma cultural generadora de proyectos de desarrollo local y educativo a través de las artes. Se basa en una metodología de acción participativa y se irán integrando artistas cuyos proyectos (de cualquier disciplina artística) se desarrollen conjuntamente con la comunidad. Adoptando la metodología descrita por Matarasso (1997) ya citado por Nardone (2011) anteriormente, donde los medios para la recopilación de información se basaron en entrevistas, grupos focales y en la observación participante, se incluye la documentación fotográfica y audiovisual del proceso de la Tesis con mayor hincapié en las propuestas artísticas.

Este trabajo se enmarca dentro de los estudios del arte como herramienta para el desarrollo local y educativo, las dimensiones de la expresión artística y el significado de resultados en las comunidades de escasos recursos visibilizando su identidad y realidad. El punto de partida es el análisis de las primeras actuaciones llevadas a cabo por este medio alcanzando las investigaciones desarrolladas de artistas contemporáneos que están aún explorando esta práctica comunitaria. Se apoya en los argumentos teóricos y metodológicos, y en los proyectos realizados exitosamente buscando nuevas experiencias artísticas que arrojen resultados positivos para la comunidad y la perdurabilidad de la plataforma cultural.

Parte la idea de que la educación es la base del desarrollo de una sociedad y los proyectos que se propongan en esta plataforma cultural, deben plantear la vinculación con las escuelas integrando a toda la comunidad en la búsqueda de medios para interpretar, fomentar y construir colectivamente significados para el desarrollo local y educativo, es decir, esta investigación debe participar y colaborar con las escuelas del lugar. No se pretende cambiar el currículo establecido por el Estado ecuatoriano (Ministerio de Educación, Currículo de Educación Cultural y Artística de Educación General Básica, 1997) pero sí acompañarlo desde una perspectiva extraescolar o como apoyo metodológico al maestro.

En Ecuador se están desarrollando proyectos artísticos comunitarios enfocados a los planteamientos interferidos en esta investigación: Colectivo Tranvía Cero (Almeida, 2012) muestra el poder de la experiencia artística para reflexionar sobre los valores socioculturales y políticos que integran, en este caso rincones donde apenas existen alternativas, de la ciudad de Quito. Arias (2013) plantea la educación artística para el desarrollo de América Latina en el uso de las Tics con el proyecto de Ilustratis 2.0 desarrollado en la Amazonía. Sin embargo, en la costa ecuatoriana apenas se visualizan proyectos similares a los encontrados en el resto del país. Una de las pretensiones de esta tesis, es dar mayor visibilidad de la diversidad cultural existente en Ecuador y aportar los beneficios de trabajar en colectividad a través del arte en la costa sur ecuatoriana.

2. DIAGNÓSTICO DE LA REALIDAD ESTUDIADA: COMUNA LAS TUNAS.

La Comuna Las Tunas es una comunidad rural perteneciente al Cantón de Puerto López, provincia de Manabí. Se ubica en el extremo suroeste de la costa ecuatoriana formando parte de la Ruta del Spondylus². Debido a su situación geográfica (linda con el Parque Nacional Machalilla³) es una zona rica en recursos naturales con una gran extensión de bosque y playa. Muy visitada por turistas nacionales y extranjeros, se la ha considerado área turística protegida para salvaguardar y mantener su biodiversidad (Navas, L. Vera, J., 2016).

Guarda una fuerte tradición cultural y sus restos arqueológicos explican el fenómeno espiritual que transmite. Las evidencias rescatadas de Salango, la comunidad vecina a la Comuna Las Tunas, muestra una gran riqueza cultural ancestral. Este pueblito nacido a las orillas del mar, fue testigo de los asentamientos costeros de seis culturas precolombinas que datan 5000 años de existencia: Valdivia, Machalilla, Chorrera, Bahía, Guanacala y Manteña. Se han encontrado utensilios de cocina, herramientas de trabajo, vasijas, incluso piezas claves de escenarios para la realización de rituales públicos como entierros y ofrendas de artefactos. No solo consta como fuente de conocimiento en la arqueología ecuatoriana, también ha sido fuente de sabiduría para la cosmología e ideología. La decoración compuesta aparecida en sus vasijas representan la presencia en sus hogares de los difuntos humanos y la presencia de criaturas espirituales. "Estas criaturas, además, conformaban una fuerza nueva dentro del ambiente religioso del área, y señalan un cambio dramático en cuanto a la percepción de los poderes ocultos del cosmos y su relación con la sociedad humana." (Lunnis, 2013, párraf 26).

² Ruta del Spondylus. Es el nombre que se le da al recorrido geográfico de la costa pacífica ecuatoriana. El nombre de Spondylus viene dado por una concha que aparece en su océano y que fue utilizada como una pieza sagrada y venerada, símbolo de la riqueza de la cultura precolombina hasta el punto de usarla como moneda de cambio.

³ Parque Nacional Machalilla. Creada en 1979 y constituida como una de las primeras Áreas Protegidas del Ecuador con una extensión de 41754 hectáreas terrestre de bosques secos y semisecos y 14430 hectáreas de ambiente marino.

<http://areasprotegidas.ambiente.gob.ec/es/areas-protegidas/parque-nacional-machalilla> Fecha de consulta, marzo 2017.



Figura 1. Concha Spondylus. Figura 2. Resto arqueológico de un cuenco decorado con rostro. Imágenes extraídas de www.salango.com.ec

Todas estas comunidades situadas sobre la línea costera han tenido la pesca como fuente principal de ingresos. Hoy en día, en Puerto López y Salango, aun se faena bajo los estándares de la pesca artesanal. Perdura la balsa manteña, símbolo de su tradición ancestral marina y la actividad comercial en la facilidad pesquera. Cada año se representada en Salango sus tradiciones culturales identitarias con el Festival de la Balsa Manteña (Bauer, 2010). Estos oficios tradicionales están sufriendo algunos cambios debido a la visión emprendora de “forasteros”, nacionales y extranjeros, que eligieron al Cantón Puerto López por su gran potencial natural, el lugar idóneo para emprender negocios en el sector turístico.

Este nuevo emprendimiento económico que se esta desarrollando trae consigo consecuencias que afectan sobre todo a la pérdida de la identidad cultural, presente únicamente en los rasgos físicos característicos de sus ancestros (nariz aguileña, piel oscura, estatura baja, etc.). La mayoría de los moradores pasan a trabajar a dicho sector turístico a cambio del salario básico (alrededor de unos \$360 mensuales) y menos esfuerzo físico. Otra consecuencia es la de aquellos que dejan de darle vida a sus tierras comunales⁴ a cambio de su venta⁵ por un valor minoritario y terminar, en muchos casos, sirviendo en su propia tierra para quiénes le pagaron por ella. Y otros pasan a formarse como guías turísticos especializados.

La mayoría pertenecen a una clase social baja y sus recursos económicos no alcanzan para mantener a una familia numerosa. El machismo existente hace de la mujer, fiel y servicial compañera, perfecta madre de familia y ama de casa, impidiéndole en la mayoría de casos, salir a trabajar fuera del hogar y donde el golpe aferra a otras tantas. Las niñas se embarazan a una temprana edad y los chicos abandon el colegio para mantener a su nueva familia. El alcohol o las drogas son el mejor refugio. Y la opción a una buena educación esta lejos de encontrarse o simplemente no hay interés por encontrarla.

La realidad de esta población exhibe el grado de vulnerabilidad al que están expuestos. Tras la búsqueda de proyectos artísticos o culturales que se vinculen con La Comunidad, se encuentra la propuesta de Crisfe Fundación. Ellos se enfocan en mejorar la calidad de vida de comunidades ecuatorianas desfavorecidas a través de programas estratégicos fundamentados en tres ejes: educación, emprendimiento y gestión social. En el área de educación, una de las estrategias metodológicas utilizadas parten del arte y la cultura. Jhonson Morantes, integrante de la Fundación destinado a trabajar en el Cantón de Puerto López habla sobre la metodología que usan y las experiencias obtenidas. Actualmente se encuentra trabajando con la escolita del Recinto de Puerto Rico:

“[...] básicamente se trabaja con el acompañamiento al docente. Nuestra experiencia de trabajo se ha ido adaptando de acuerdo a las condiciones del medio. Los chicos adolescentes de 13 años en adelante les cuesta participar, ya están pensando en otras cosas y decidimos implantarlo para niños de 8 a 12 años, es decir trabajamos desde 4to a 7mo de básica. La metodología que utilizamos es para utilizarla sobre todo con la materia de lengua y literatura, dentro de la maya curricular con el permiso del Distrito de Educación y depende del maestro si quiere utilizarla en otras asignaturas. Por ejemplo para una introducción dinámica, partimos de un cuento, trabajamos la estructura con los chicos y sacamos personajes, su época, la situación geográfica, etc. Después de todo esto le pedimos a los chicos comiencen a hacer su propio cuento con relación a su entorno, al medio en el que viven. Y luego a ese cuento le empezamos a hacer una canción, así mismo trabajamos la estructura de la canción con un ritmo y rima. Le ponemos una coreografía

⁴ Ley de Comunas. La aprobación de esta Ley en 1937 otorga el reconocimiento a asociaciones sindicales y diferentes gremios para la protección de sus intereses “[...] fragmenta los territorios, incrementa las posibilidades de parcelación y venta, afianza el dominio de la propiedad privada, y favorece las estrategias familiares individuales, [...]”. Para que cualquier Recinto se convirtiera en Comuna, de administración democrática y autogestionada, bastaba con un mínimo de 50 personas y la división de tierras de las “Grandes Comunidades Étnicas”. (Álvarez, 2002, p27).

⁵ Desde hace aproximadamente unos seis años, ha habido una fuerte demanda, tanto nacional como extranjera, por la compra de terrenos comunales para su explotación económica: reventa de tierras, construcciones hoteleras, viviendas, etc.

y la bailamos. Entonces a ese cuento lo cogemos y lo pintamos [...] Finalmente hacemos una presentación teatral final para el pueblo en alguna sala de eventos o en las propias escuelas. Es increíble, como experiencia personal me he encontrado con niños que hoy en día son buenos chicos, no se han desviados, no alcohol, nada”.



Figura 1 y 2. Presentación teatral de la Escuela de Machalilla con Crisfe Fundación, Cantón Puerto López. Imágenes originales de salida de campo.

Por otro lado, una residencia de artistas está funcionando en el Recinto de Ayampe desde el 2016, Trueque. Este espacio de creación y de laboratorio para artistas busca crear redes de encuentro con el objetivo principal de generar arte e intercambiar ideas. Las actividades que se realizan van desde talleres de autoformación hasta jornadas reflexivas y de experimentación. Cada artista proporciona conocimiento según su disciplina y al final de cada encuentro, tienen una pequeña muestra con la comunidad. En el 2016, colaboraron con un grupo de 15 niños del Recinto Las Tunas con un taller de fotoperformance, pintura y música. Tras eso se realizó una acción de espacio público y la creación de un mural donde los mismos chicos participaron. Este año, consideraron su espacio de residencia como su propia comunidad tratándolo más bien como un laboratorio experimental y considerando inoportuno hacer una acción en la comunidad sin una investigación previa adecuada. Pese a ello, hubieron algunos artistas residentes que encontraron la forma de actuar con los habitantes del lugar con un taller en forma de fiesta, una fiesta para las mamás de Ayampe.



Figura 1. Encuentro con la comunidad de las Tunas. Trueque 2016 Figura 2. Encuentro con la comunidad de Ayampe. Trueque 2017. Imágenes otorgadas por Stephano Espinoza, creador de Trueque.

4. CONCLUSIONES.

Son muchas las investigaciones realizadas en torno al desarrollo local y educativo a través del arte. Garrido (2010) cuenta que la educación artística comunitaria explora el nexo con la vida a través de la experiencia obtenida en proyectos basados en la realidad de su cotidianidad enfocándose en el “compromiso social y una idea del poder transformativo y emancipatorio de la educación”(p.110). Abad (2009) contempla positivamente el planteamiento de las artes en las escuelas de carácter social y cultural y nombra el programa internacional de MUS-E que sienta sus bases en proyectos enfocados al beneficio de actitudes y prácticas que siembren “una conciencia crítica frente a los mecanismos de exclusión social, y convertirse, a la larga, en un proceso consciente de crecimiento individual y colectivo”(p. 19).

La idea de realizar proyectos comunitarios dentro un contexto social vulnerable es un reto difícil pero no imposible. Existen importantes líneas de acción con las que anexarse y comenzar a formar parte de una red de colaboración con La Comunidad junto con Crisfe Fundación y Residencia Truequé. Con la primera citada, a pesar de la buena predisposición de los integrantes, no disponen de recursos humanos suficientes para abarcar a todas las comunidades. Además la metodología utilizada funciona correctamente para niños pero quedan obsoletas para los jóvenes adolescentes. Con la integración de personas especializadas en diferentes disciplinas artísticas pudiera complementarse nuevos talleres enfocados a las problemáticas específicas de cada comunidad. Las relaciones establecidas con la Residencia Truequé, dará pie al contacto con artistas que quieran emprender proyectos comunitarios de manera conjunta.

Tras esta primera fase investigativa, la viabilidad del proyecto tiende a ser favorable para actuar en los Recintos de la Comuna Las Tunas. Se evidencia la necesidad de emprender proyectos que establezcan nuevas estrategias didácticas que aumenten el grado de interés en la formación educativa de los jóvenes y en el desarrollo local de las comunidades. Una vez terminada esta etapa cuyos resultados otorguen información suficiente para el proceso de actuación, se dará paso a la etapa de programación de los proyectos de desarrollo local y educativo a implementar en la zona. Se realizará un estudio previo de cuáles serán los medios idóneos para, en primer lugar, establecer contacto con artistas que quieran participar en el proyecto y por ende desarrollar sus propuestas, después promover el diseño de las propuestas conjuntas entre el artista y La Comunidad y por último, implementarlas. Con la búsqueda de financiación pública o privada, se lanzarán convocatorias a artistas que deseen formar parte de esta plataforma cultural. Ésta (aun sin nombre) pretende ir retroalimentándose para generar proyectos nuevos y seguir en constante movimiento colaborativo.

FUENTES REFERENCIALES.

ABAD, Javier. Usos y funciones de las artes en la educación y el desarrollo humano. Educación artística, cultura y ciudadanía, 2009, p. 17-23.

ALMEIDA, Pablo X., et al. Arte y comunidad: Espacios de transformación. ARQ (Santiago), 2012, no 81, p. 62-66.

ÁLVAREZ, Silvia G. Etnicidades en la costa ecuatoriana. Editorial Abya Yala, 2002.

ARIAS SÁNCHEZ, Melania. Educación artística y nuevas tecnologías vinculadas a una educación para el desarrollo en América Latina. Proyecto Illustratis 2.0. 2013. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

BAUER, Daniel Eric. Tradición e identidad cultural: Expresiones Colectivas en la Costa Ecuatoriana. Revista de Antropología Experimental, 2010, vol. 10, p. 183-194.

CAO, Marián López Fdz. Indicadores sobre prácticas artísticas comunitarias: algunas reflexiones. Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social, 2016, vol. 10, p. 209-234.

Currículo de Educación Cultural y Artística de Educación General Básica. Ministerio de Educación, 1997. <https://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2016/08/ECA-completo.pdf> Fecha de consulta octubre 2016

PALACIOS GARRIDO, Alfredo. Educación artística comunitaria en Finlandia: entrevista a Timo Jokela. 2010.

GARRIDO, Alfredo Palacios. El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas/Community art: origin and evolution of collaborative artistic practices. Arteterapia, 2009, vol. 4, p. 197-211.

LUNNISS, Richard. Rescatando el patrimonio cultural ecuatoriano: el centro ceremonial precolombino de salango. Arqueología ecuatoriana, 2013. <https://www.arqueo-ecuatoriana.ec/es/home/editorial> Fecha de consulta, marzo 2017

NARDONE, Mariana. Arte comunitario: criterios para su definición. Miríada: Investigación en Ciencias Sociales, 2011, vol. 3, no 6, p. pp. 47-91.

NAVAS, Lidia, VERA, Jenny. Reflexiones reflexiones sobre las áreas turísticas protegidas. caso de estudio puerto lópez: ilusión y realidad en proceso. VII Congreso Latinoamericano de la Asociación Mundial para la Investigación en Opinión Pública (World Association for Public Opinion Research, WAPOR), 2016. Monterrey, México. Policopiado.

Parque Nacional Machalilla. <http://areasprotegidas.ambiente.gob.ec/es/areas-protegidas/parque-nacional-machalilla> Fecha de consulta, marzo 2017.

Lisbona, Luis.

*Personal Investigador Predoctoral, Universitat Politècnica de València,
Departamento de Escultura, Laboratorio de Luz.*

Préstamos, apropiaciones y plagios. Meditaciones sobre los arquetipos de la web 2.0.

Loans, appropriations and plagiarism. Meditations about the archetypes of the Web 2.0.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Web 2.0, apropiación, comunidades virtuales, prosumer.

KEY WORDS:

Web 2.0, appropriation, virtual communities, prosumer.

RESUMEN.

En el último decenio hemos asistido a un cambio de paradigma en cuanto a la estructura y cohesión de nuestra vida diaria, la cual ha pasado a articularse mediante la implementación de una amplia gama de tecnologías relacionadas con la red, y que tienen un alcance global. Una de las características destacables de este nuevo paradigma es la aparición de una nueva tipología de usuario caracterizado por aunar los roles de productor y consumidor. Esto ha generado una web construida por los propios usuarios mediante el potencial creativo de las comunidades online. Sin embargo ¿hasta que punto no estamos siguiendo los patrones establecidos por la web 2.0 y hasta qué punto pueden los usuarios replantear estas mecánicas dentro de estos espacios? Mi interés parte del propio papel de la práctica artística como elemento de reflexión sobre el funcionamiento de la red en base a la producción amateur realizada por diferentes subculturas y comunidades virtuales, poniendo en entredicho el concepto de originalidad. Términos como collage o pastiche han dado paso a sus nuevos y prolíficos equivalentes virtuales, pasando a formar parte de las prácticas apropiacionistas ya desarrolladas ampliamente durante el S.XX. En cambio aún no estaban adscritas a un medio tan enormemente saturado por la producción amateur. Este hecho ha posicionado más que nunca al artista como un antropólogo social que conecta y recicla diferentes materiales para reflexionar sobre el funcionamiento de este medio.

ABSTRACT.

In the last decades we have attended to a paradigm shift regarding to the structure and cohesion of our daily life, which has become articulated through the implementation of a wide range of technologies related to the network, and which have a global significance. One of the outstanding characteristics of this new paradigm is the appearance of a new typology of user characterized by his/her combination of the roles of producer and consumer. This has generated a web built by the users themselves through the creative potential of online communities. However, to what extent are we aren't following the standards established by Web 2.0 and to what extent can users rethink these mechanics within these spaces? My interest comes from the very role of artistic practice as an element of reflection on the operation of the network based on the amateur production carried out by different subcultures and virtual communities, questioning the concept of originality. Terms like collage or pastiche have given way to their new and prolific virtual equivalents, becoming part of the appropriationist practices already developed extensively during the S.XX. On the other hand, they were not yet ascribed to

an environment so enormously saturated by amateur production. This fact has more than ever positioned the artist as a social anthropologist who connects and recycles different materials to reflect on the operation of this medium.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

Tras las llegada de la Web 2.0 a mediados de la pasada década las barreras entre lo público y lo privado se volvieron más permeables que nunca, modificando sustancialmente nuestra visibilidad dentro de los media. Todas estas transformaciones han generado una tensión entre lo local y lo global alterando la relación entre sociedad, economía e Internet. Este cambio en las lógicas de Internet tiene su origen en el concepto propio de Web 2.0, acuñado por Darcy DiNucci¹ y difundido por Tim O'Reilly². Este surge en torno a las características novedosas de diferentes aplicaciones web surgidas tras la burbuja de las punto com, las cuales ejemplifican el cambio de la industria del software a los servicios actuales ofrecidos por la web, sustituyendo las licencias de usuario por el propio uso, transformando las aplicaciones en bases de datos especializadas. Esto nos ha convertido en individuos disueltos en los datos que producimos y a la vez conformados por estos datos. Estos datos han pasado a alimentar nuestras propias prótesis tecnológicas en forma de smartphones y wearables, planteando tal, y como Paul Virilio nos anunciaba en su obra *Estética de la desaparición*, la evanescencia del mundo material ante la hegemonía del virtual. De hecho, una de las principales formas de vigilancia es la acumulación de grandes cantidades de datos mediante diferentes estrategias de recolección³.

Como ya en 1970 Marshall McLuhan y Barrington Nevitt nos anunciaban en su libro *Take Today*⁴, el avance de la tecnología ofrece herramientas mediáticas de producción al alcance del público en general. Manuel Castells en su obra *La Galaxia Internet* nos habla, ya en 2001 sobre los nuevos consumidores-usuarios⁵ como: "aquellos receptores de aplicaciones y sistemas que no interactúan directamente con el desarrollo de Internet (aunque sus usos tienen un efecto agregado en la evolución del sistema)"⁶. Como contrapunto a estos consumidores-usuarios Castells nos presenta a los productores-usuarios como los verdaderos productores primeros de Internet y de su cultura, compuesta por un conjunto de valores y creencias que componen su comportamiento en Internet, y que se conformó como la cultura hacker⁷. Por lo tanto cabría preguntarse

¿cómo podemos traducir o reinterpretar estas dinámicas y replantear los modelos participativos y de vigilancia que la web 2.0 plantea?

DESARROLLO.

Como hemos comentado, la comercialización de Internet en los años 90 y la cultura emprendedora de principios de siglo han producido un giro en la configuración y el modelo de negocio alrededor de Internet⁸. Con la llegada de la Web 2.0 el propio espacio de Internet es la plataforma en la cual se ubican diferentes tipos de blogs, redes sociales y otros tipos de web dinámicas que se nutren del contenido generado por los usuarios. Esto queda ubicado dentro de un sistema que se reinventa constantemente para adaptarse a las dinámicas de estos. Uno de los efectos del uso de estas herramientas por el gran público ha sido una tremenda sobreproducción de todo tipo de material en cualquier ámbito creativo nunca antes vista en otro periodo histórico. Esta sobreproducción es especialmente notoria en lo que se refiere a las tecnologías asociadas con nuestra vida diaria y la manera en la cual narramos nuestra propia existencia en imágenes y texto, pero también se hace extensiva a otros ámbitos relacionados con la creatividad, lo viral, las referencias culturales y las comunidades virtuales. Por tanto la reelaboración y apropiación de diferentes materiales en la red se ha convertido en una práctica muy extendida y acorde con las propias lógicas del "copy and paste" que los medios informáticos propician.

¹ DiNucci, Darcy, *Fragmented future*, 1999, [Consulta 23 de Enero de 2017] disponible en <http://darcy.com/fragmented_future.pdf>

² O'Reilly, Tim, *What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*, 2005, [Consulta 23 de Enero de 2017] disponible en <<http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>>

³ Jansson, André, Christensen, Miyase, *Media, surveillance and identity*, Peter Lang, Nueva York, 2014, pag. 32.

⁴ McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, Mit Press, Cambridge, 1994, 145.

⁵ Aunque quizás sería más preciso hablar de constructores o productores de este espacios y tecnologías ya que en la actualidad la producción de contenidos ha pasado a formar parte de la actividad de los usuarios online. En cambio estos primeros usuarios de la red retroalimentaban este sistema tecnológico propiciando su desarrollo en base a sus valores de código abierto y colaboración. De hecho la distribución libre del código fuente fue la base del desarrollo tecnológico de Internet

⁶ Castells, Manuel, *La Galaxia Internet*, Areté, Barcelona, 2001, pag. 51.

⁷ Himanen, Pekka, *La ética hacker y el espíritu de la era de la información*, Editorial Destino, 2002.

⁸ No hay que olvidar como indica Castells que los protocolos TCP/IP, el sistema operativo UNIX y sus protocolos UUCP, los protocolos modem y los programas de la World Wide Web, entre otros, fueron distribuidos mediante software open source. Todas estas tecnologías fueron indispensables para el desarrollo de Internet tal y como lo conocemos hoy en día, por otro lado el trabajo de la comunidad fue clave para su implementación y mejora constante.

Las referencias históricas a la apropiación, el préstamo y el plagio dentro del ámbito creativo son interminables. Sin embargo, la obra de Walter Benjamin *El Libro de los Pasajes*⁹ realizada entre 1927 y 1940, se muestra como una temprana forma radical de apropiación y citación, al componerse casi en su totalidad de multitud de citas de otros autores que mediante el montaje que el autor realiza adquieren sentido. Los ready made duchampianos o las obras de Joseph Cornell, entre otros, generan una inercia que muchos artistas continuaran a lo largo del siglo XX. Artistas como Richard Prince o Sherrie Levine ya en los 70 usan el apropiacionismo como parte central de su obra. Por otro lado el término pastiche nos habla, como nos cuenta William J. T. Mitchell¹⁰, de la multiplicidad dentro de la misma obra mediante una mezcla de diferentes estilos. Esta noción fue ampliamente reelaborada por el crítico de arte y teórico literario estadounidense Fredric Jameson en su obra *La Posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*¹¹. Podríamos decir que tenemos un “lenguaje sobre lenguajes”¹², por lo tanto cuando hablamos de las diferentes estrategias apropiacionistas, estaríamos hablando de una reubicación textual de una obra. La posmodernidad se desvinculó de las ideas universales asociadas a la autoría y tras esta experiencia podríamos decir que las tecnologías de la imagen han pasado a reinterpretar la autoría como un elemento abierto e hipertextual que aborda el reciclaje y la apropiación como una actividad ecológica¹³ tal y como nos cuenta Joan Fontcuberta.

Según Juan Martín Prada¹⁴, como contraste a las estrategias de reubicación y descontextualización de la posmodernidad, el medio digital va a pasar a transformar dentro de una integración y fusión de lo apropiado. Para ello va a usar conceptos provenientes de otros medios como remix, sample, mash-up o remake. Todos nos hablan del uso de elementos de otras piezas, la mezcla y transformación en una versión alternativa.

Estas prácticas están asociadas a la provisionalidad y temporalidad de materiales recogidos de la red tal y como el poeta estadounidense Kenneth Goldsmith afirma¹⁵, los cuales son almacenados, moldeados y descartados con una rapidez proporcional a la de los flujos de información. Goldsmith defiende el plagiarismo como una estrategia creativa, creando dentro de sus clases en la Universidad de Pensilvania un completo decálogo de cómo perder el tiempo dentro de la red. Ante la avalancha de material que generamos diariamente Goldsmith aboga por la apropiación literal como acto creativo.

Analizando obras recientes de diferentes artistas contemporáneos podemos ver como estas prácticas se han insertado plenamente dentro del sistema del arte. Vivimos en un mundo donde el imaginario es producido por imágenes de nuestra vida diaria. Estas imágenes son distribuidas como un producto de la industria cultural. Dina Kelberman en su proyecto en curso *I'm Google*¹⁶ colecciona lotes de imágenes de Google Image Search y videos de Youtube que se relacionan en cuanto a composición, color o temática. Crea una instalación interactiva donde las imágenes se relacionan con otras imágenes, pudiendo mover mediante un trackpad la cascada sin fin formada por el blog de Tumblr que sirve como alojamiento al proyecto. Según la artista este es el resultado natural del hábito obsesivo de pasar horas buscando dentro del buscador de imágenes de Google, coleccionándolas y ordenándolas por tema. Como la propia artista indica este blog es el resultado visual de este fenómeno. Aquí el artista se comporta como un coleccionista que usa el imaginario generado por la propia red para conformar su obra. Esta pasa a ser el resultado del acto cotidiano de recorrer la red.

⁹ Walter, Benjamin, *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005.

¹⁰ Mitchell, William J. T., *Teoría de la Imagen: ensayos sobre la representación verbal y visual*, Akal, Madrid, 2009, pag. 214.

¹¹ Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991, pag. 35.

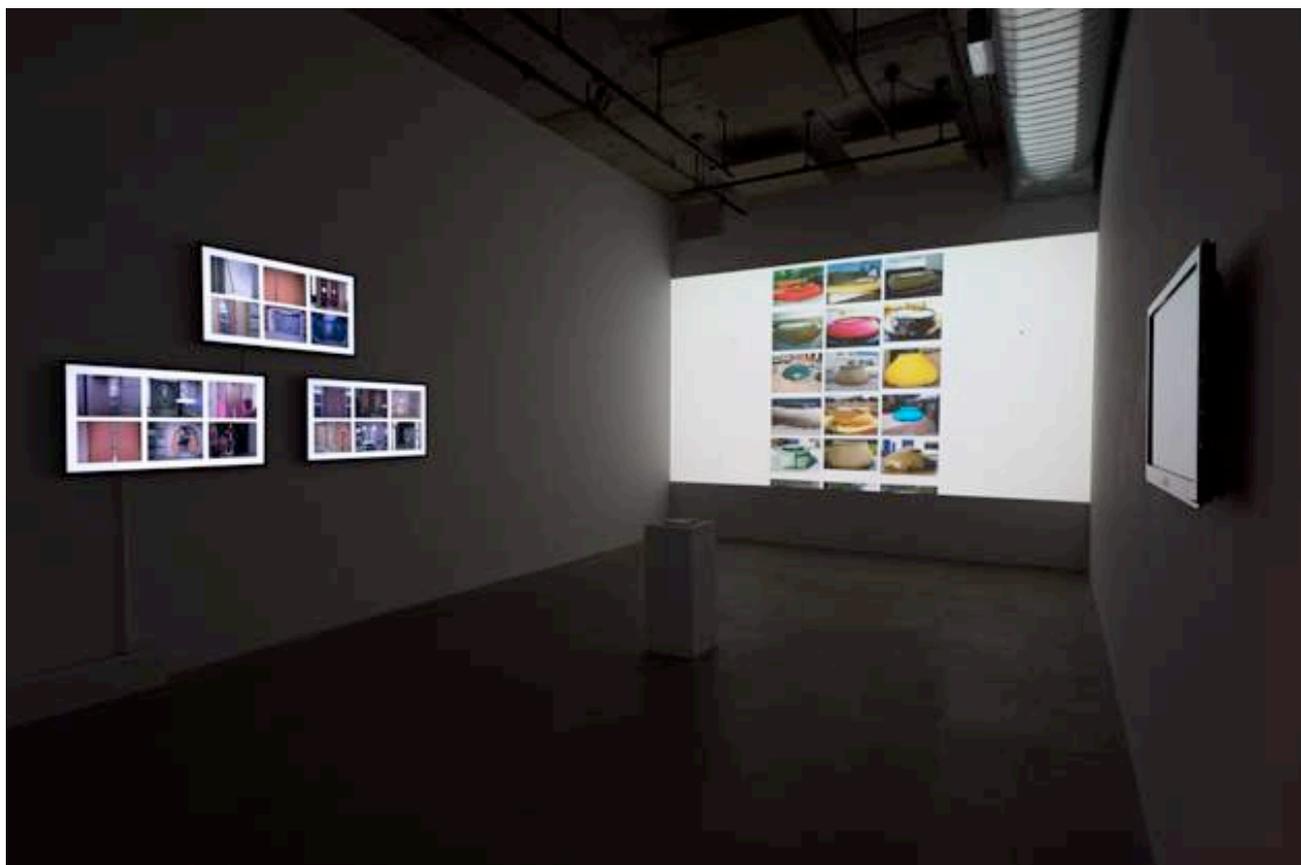
¹² Martín Prada, Juan, *La Apropiación Posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2001, pag. 49.

¹³ Fontcuberta, Joan, *La cámara de Pandora*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

¹⁴ Martín Prada, Juan, *Prácticas Artísticas en Internet en la Época de las Redes Sociales*, Akal, Madrid, 2012, pag. 187.

¹⁵ Goldsmith, Kenneth, *Uncreative Writing*, Columbia University Press, Nueva York, 2011, pag. 218.

¹⁶ Kelberman, Dina, *I'm Google*, 2011, [Consulta 23 de Enero de 2017] disponible en <<http://dinakelberman.tumblr.com>>



***I'm Google* de Dina Kelberman, Centre Clark, Montreal, 2011.**

Va a ser muy importante la viralización y mutación de diferentes materiales que son transformados y reciclados por diferentes comunidades virtuales, generando nuevos significados e interpretaciones. El paradigma de esta replicación constante lo encontramos en los memes de Internet, los cuales, mediante diferentes medios de construcción multimedia, describen una idea, concepto o expresión que adquiere una difusión masiva gracias a foros, image boards o redes sociales. Los memes tienden a ser reinterpretados, modificados, parodiados y en definitiva resignificados por los propios usuarios. Adquieren un rol de interfaz comunicativo que alienta su propagación mediante la interacción social, ya que en muchos casos comunican una determinada idea, opinión o concepto. La artista española Cristina Garrido en su proyecto *They are these or the may be others*¹⁷, decide realizar una investigación en varias plataformas de arte contemporáneo en Internet, galerías y redes sociales, desarrollando un archivo de 2500 imágenes de instalaciones exhibidas durante 2011. Tras esta recopilación género 21 categorías diferentes de acuerdo a la repetición de diferentes elementos dentro de las obras. En base a esta investigación desarrolló 21 imágenes modificadas, que sintetizan cada una de estas 21 tipologías. Estas fotografías son representadas como memes de Internet añadiéndoles un texto pintado que describe la categoría de cada imagen. Aquí la artista juega con la idea de la copia intelectual de la propia obra y la repetición que, al igual que Internet, el propio sistema del arte genera. Poniendo el acento en el origen de las mismas nos habla sobre la legitimación que el artista persigue mediante su obra y por lo tanto la razón fundamental para este ejercicio de mimetización. Por otro lado, al realizar una fotografía original de cada tipología e intervenirla mediante pintura genera una reflexión sobre el valor de la obra que escapa a la voluntad del propio artista.

¹⁷ Garrido Cristina, *They are these or the may be others*, 2014 [Consulta 23 de Enero de 2017] disponible en <<http://www.cristina-garrido.com/They-are-these-or-the-may-be-others>>



They are these or the may be others, Cristina Garrido, 2014.

El interés del artista canadiense Jon Rafman por la producción mediática de subculturas y comunidades en línea como 4chan¹⁸ o Second Life¹⁹ le ha llevado a explorar las posibilidades artísticas del estudio antropológico de estos espacios. En su obra *Mainsqueeze* de 2014, Rafman se apropia de “found footage” o material ya existente que ha sido realizado, distribuido y reciclado por estas comunidades. Mediante esta obra de video profundiza en los aspectos más perturbadores del material producido por estas comunidades anónimas. Lo reubica mediante las propias posibilidades que la edición ofrece para sumergirnos en este submundo digital. Como él mismo confiesa, está interesado en la aplicación social que le damos a la tecnología y lo que los usuarios crean mediante estas tecnologías sin ninguna intencionalidad artística en base a su propia pasión por crear. Rafman usa esta creatividad amateur de las subculturas de Internet como una fuente de material para su práctica artística, actuando como un antropólogo visual amateur y “flâneur” que se nutre de los símbolos y lenguajes de estos entornos virtuales. Como el propio artista nos cuenta:

*“Mainsqueeze expresa una condición moral o emociones sin hacer ningún juicio moral. Gravito entre comunidades como 4chan por qué los veo como una mezcla irresistible entre atracción y repulsión. Esta ambivalencia esta reflejada en el momento cultural actual”.*²⁰

¹⁸ El tablón de imágenes 4chan creado en 2003 se caracteriza por el anonimato de sus usuarios y por no guardar registro de la actividad de los mismos, ya que esta queda eliminada a los pocos días de ser posteadada. Se opone por tanto a los modelos de redes sociales y identidad persistente que la Web 2.0 ha extendido y apuesta por identidades fluidas, tal y como su propio creador Christopher Poole ha manifestado en más de una ocasión. Es por ello que fue el germen de comunidades como Anonymous famosa por sus acciones activistas contra determinados gobiernos y corporaciones, así como de la propagación de infinidad de memes y media pranks.

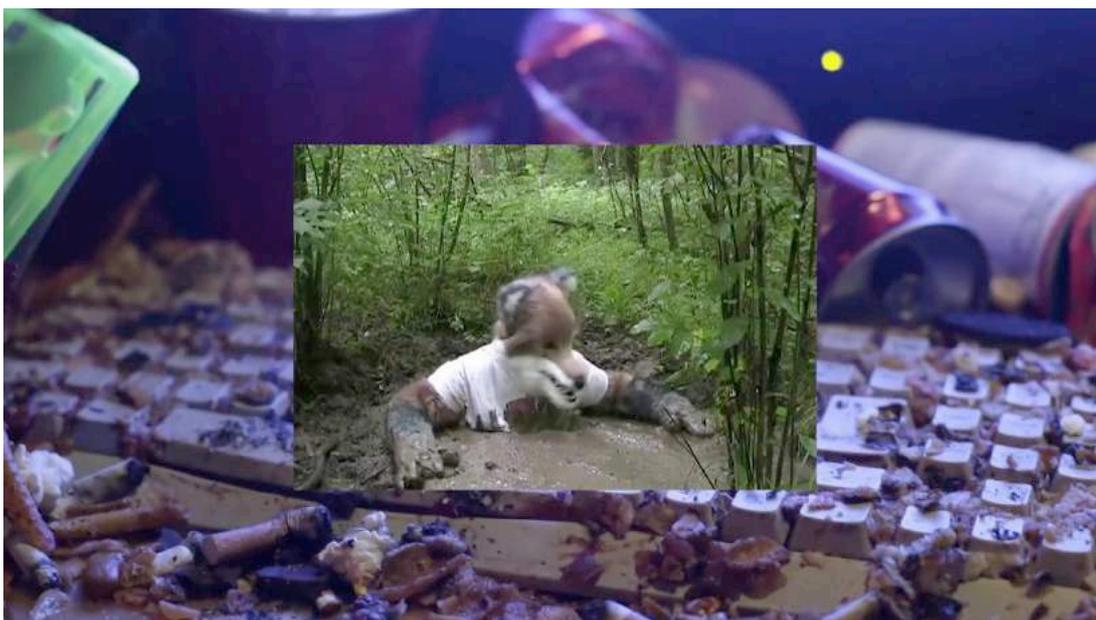
¹⁹ Second Life es un metaverso creado en 2003. Los usuarios pueden establecer relaciones sociales y económicas, o explorar este vasto universo. Tiene su propia moneda llamada Linden Dólar intercambiable por dinero real lo que ha generado toda una economía virtual dentro de este espacio.

²⁰ Quaranta, Domenico, *dismagazine.com*, [Consulta 23 de Enero de 2017] disponible en <<http://dismagazine.com/dystopia/65372/jon-rafman-mainsqueeze>>

Lisbona, Luis

Préstamos, apropiaciones y plagios. Meditaciones sobre los arquetipos de la web 2.0.

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]
<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5737>



***Mainsqueeze*, Jon Rafman, 2014.**

Por último podríamos reflexionar sobre la verdadera naturaleza física de toda esta sobreproducción mediática que existe de manera intangible, la obra *Horizon* del artista francés Gregory Chatonsky realizada en 2016 es una reflexión sobre la inmaterialidad del contenido que compone la web dentro de lo que ha venido a denominarse como la nube. Este término responde al paradigma mediante el cual la información que producimos o las aplicaciones que usamos permanecen almacenadas permanentemente en los servidores de centros de datos. Aquí Chatonsky nos muestra la verdadera naturaleza material de los datos de Internet, y cómo la inmensa producción de los medios masivos dentro de la red es almacenada. Para ello se apropia de imágenes encontradas en la web en las cuales podemos ver los pasillos de inmensos centros de datos. Usa estas imágenes para generar travellings infinitos en base a estas imágenes con perspectiva albertiana. Resulta irónico el propio uso de las imágenes de la red contenidas en la nube para representar el propio espacio donde son almacenadas.



***Horizon*, Gregory Chatonsky, 2016.**

CONCLUSIONES.

Como hemos podido constatar el propio funcionamiento de la red delimita en gran medida el tipo de participación e interacción que realizamos, propiciando un determinado tipo de producción mediática que alimenta este mismo sistema. En cambio, podemos observar como esta conducción de nuestro comportamiento dentro de la red es difícil de detener y revertir, alimentando nosotros mismos los cuerpos de datos que generan tanto nuestra propia vigilancia online como el marketing desarrollado en base a nuestra actividad en la red. Podríamos decir que la creatividad amateur en gran medida se genera ajena a estos hechos cediendo parte de su privacidad por la contraprestación de un servicio gratuito. La obra de Christophe Bruno *The Google Adwords Happening*²¹, es una exploración sobre los aspectos económicos implícitos en las búsquedas que realizamos diariamente en Google. Bruno comenzó una campaña publicitaria, que podríamos considerar un happening en el servicio de anuncios de Google llamado Google Adwords²². Se vale de esta herramienta de publicidad contextual para insertar poemas en la web, pervirtiendo la intencionalidad comercial de esta. Precisamente en la reutilización crítica de herramientas y espacios es donde está la posibilidad de subvertir los productos de la cultura visual de masas, rompiendo esta relación entre tecnología, economía y sociedad.

<p>Words aren't free anymore biomate-bionical uterus vine-eyed hemi-vagina www.unbehagen.com</p>	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Keyword</th> <th>Clicks</th> <th>Impr.</th> <th>CTR</th> <th>Avg. CPC</th> <th>Cost</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>symptom</td> <td>16</td> <td>5517</td> <td>0.3%</td> <td>\$0.05</td> <td>\$0.8</td> </tr> </tbody> </table>	Keyword	Clicks	Impr.	CTR	Avg. CPC	Cost	symptom	16	5517	0.3%	\$0.05	\$0.8
Keyword	Clicks	Impr.	CTR	Avg. CPC	Cost								
symptom	16	5517	0.3%	\$0.05	\$0.8								
<p>Follow your dreams Did I just urinate? Directly into the wind www.unbehagen.com</p>	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Keyword</th> <th>Clicks</th> <th>Impr.</th> <th>CTR</th> <th>Avg. CPC</th> <th>Cost</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>dream</td> <td>14</td> <td>2837</td> <td>0.4%</td> <td>\$0.05</td> <td>\$0.70</td> </tr> </tbody> </table>	Keyword	Clicks	Impr.	CTR	Avg. CPC	Cost	dream	14	2837	0.4%	\$0.05	\$0.70
Keyword	Clicks	Impr.	CTR	Avg. CPC	Cost								
dream	14	2837	0.4%	\$0.05	\$0.70								
<p>mary !!! I love you come back john</p>	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Keyword</th> <th>Clicks</th> <th>Impr.</th> <th>CTR</th> <th>Avg. CPC</th> <th>Cost</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>mary</td> <td>31</td> <td>2682</td> <td>1.1%</td> <td>\$0.06</td> <td>\$1.56</td> </tr> </tbody> </table>	Keyword	Clicks	Impr.	CTR	Avg. CPC	Cost	mary	31	2682	1.1%	\$0.06	\$1.56
Keyword	Clicks	Impr.	CTR	Avg. CPC	Cost								
mary	31	2682	1.1%	\$0.06	\$1.56								
<p>don't ever do that again aaagh ! are you mad ? ooops !!!</p>	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Keyword</th> <th>Clicks</th> <th>Impr.</th> <th>CTR</th> <th>Avg. CPC</th> <th>Cost</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>money</td> <td>5</td> <td>837</td> <td>0.6%</td> <td>\$0.05</td> <td>\$0.25</td> </tr> </tbody> </table>	Keyword	Clicks	Impr.	CTR	Avg. CPC	Cost	money	5	837	0.6%	\$0.05	\$0.25
Keyword	Clicks	Impr.	CTR	Avg. CPC	Cost								
money	5	837	0.6%	\$0.05	\$0.25								

The Google Adwords Happening, Christophe Bruno, 2002.

Por otro lado la apropiación y modificación de material proveniente de esta cultura, se presenta como una manera de reinterpretar y generar nuevos contenidos desde el propio punto de vista del usuario. La creatividad amateur es pues un elemento indispensable para generar una reinterpretación o traducción cultural que también puede dar origen a diferentes políticas por parte de las compañías más representativas de la Web 2.0. Es aquí donde las comunidades virtuales tienen un papel importante a la hora de generar su propia cultura por sí mismas, como hemos visto en la obra de Jon Rafman. Buscamos una individualidad que Cristina Garrido cuestiona podamos alcanzar dentro del sistema de la Web 2.0. Pese a los intentos de esta por identificarnos constantemente, solo nos hace más simples de lo que realmente somos. Nuestra cultura visual debe de dejar de ser tratada como un producto de la industria cultural, para pasar a ser el resultado de la interacción de los usuarios con un medio que debe de ser construido por ellos mismos. Estamos en un momento en el cual los espacios construidos y gobernados por los propios usuarios se han convertido en una excepción. La exigencia del uso de una identidad permanente ha hecho del anonimato, las identidades fluidas y la autorregulación, y por consiguiente de la libre expresión a través de estas, algo valioso y difícilmente sustentable. Ante esta pérdida de opciones debemos cuestionar los arquetipos conceptuales e ideológicos de los medios de masas en los cuales nos desenvolvemos. Es aquí donde la práctica artística puede mediante la interacción con otras disciplinas generar una conciencia sobre la manera en la cual estas tecnologías estrechamente conectadas con nuestra vida diaria nos moldean de acuerdo al productivismo mediático.

²¹ Christophe, Bruno, *The Google Adwords Happening, 2002*, [Consulta 23 de Enero de 2017] disponible en <http://www.iterature.com/adwords>

²² Esta obra alcanzó una duración de 24 hora a comienzos de Abril de 2002. Para ello comenzó a realizar anuncios relacionados con determinadas palabras clave, mediante las cuales desarrollaba un texto en forma de poema, de manera que el espectador se encuentra con un poema en forma de anuncio clasificado que esta relacionado con esta palabra clave que el busca.

FUENTES REFERENCIALES.

Castells, Manuel. *La Galaxia Internet*, Areté, Barcelona, 2001.

Fontcuberta, Joan, *La cámara de Pandora*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

Garrido Cristina, *They are these or the may be others*, 2014 [Consulta 23 de Enero de 2017] disponible en < <http://www.cristina-garrido.com/They-are-these-or-the-may-be-others> >

Goldsmith, Kenneth, *Uncreative Writing*, Columbia University Press, Nueva York, 2011.

Himanen, Pekka, *La ética hacker y el espíritu de la era de la información*, Editorial Destino, 2002.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Buenos Aires 1991.

Jansson, André, Christensen, Miyase, *Media, surveillance and identity*, Peter Lang, Nueva York, 2014.

Kelberman, Dina, *I'm Google*, 2011, [Consulta 23 de Enero de 2017] disponible en < <http://dinakelberman.tumblr.com/> >

Martín Prada, Juan, *La Apropiación Posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2001.

Martín Prada, Juan, *Prácticas Artísticas en Internet en la Época de las Redes Sociales*, Akal, Madrid, 2012.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, Mit Press, Cambridge, 1994.

Mitchell, William J. T., *Teoría de la Imagen: ensayos sobre la representación verbal y visual*, Akal, Madrid, 2009.

O'Reilly, Tim, *What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*, 2005 [Consulta 23 de Enero de 2017] disponible en <<http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>>

Quaranta, Domenico, *dismagazine.com*, [Consulta 23 de Enero de 2017] disponible en <<http://dismagazine.com/dystopia/65372/jon-rafman-mainsqueeze/>>

Walter, Benjamin, *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005.

Pérez Castillo, María Regina.

Investigadora y profesora FPU. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte.

Prácticas holísticas en el arte contemporáneo. Una nueva forma de aproximar la creación contemporánea a un público no experto.

Holistic practices in contemporary art. A new way of approaching contemporary creation to a non-expert audience.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Educación, arte contemporáneo, holismo, emoción, intuición.

KEY WORDS:

Education, contemporary art, holism, emotion, intuition.

RESUMEN.

Este artículo presenta un propuesta didáctica que he diseñado aplicando el principio holístico al ámbito de la educación artística, es decir, cualquier obra de arte está relacionada con un TODO, y en ese TODO están contenidas las experiencias personales e íntimas de cualquier espectador, por lo que el sujeto es capaz de aprender sobre la obra de arte a través de sí mismo.

El sistema de trabajo holístico se basa, principalmente, en derribar el muro que distancia a la persona de la obra de arte contemporáneo (un muro que en los últimos años se viene cimentando en la desconfianza hacia la figura del artista y la invalidez de un discurso cada vez más conceptual) a través de una dinámica de grupo en la que cada participante expone de manera libre una historia personal o una idea relativa a la exposición (al tema, los elementos formales de las obras, el montaje, etc.). Cuando el espectador observa que la obra habla de sus propias vivencias y entiende (aunque sea de un modo tangencial) el contenido de la misma, la actitud de rechazo hacia una exposición concreta y, en general, hacia el arte contemporáneo cambia por completo. De hecho, el objetivo principal de esta práctica no es “hacer digerible” una exposición, sino cambiar la tendencia actual de repudio hacia la creación contemporánea.

ABSTRACT

This article presents a didactic proposal that I designed applying the holistic principle to the field of the artistic education, that is to say, any work of art is related to an ALL, and in that ALL are contained the personal and intimate experiences of any spectator, so that the subject is able to learn about the work of art

through herself/himself, that is, this is a project that seeks to generate significant learning in contemporary art.

The holistic work system is based mainly on breaking down the wall that distances the person from the contemporary art (a wall that in the last years is being cemented in the distrust towards the figure of the artist and the invalidity of a discourse more and more conceptual) through a group dynamics in which each participant freely exposes a personal story or an idea related to the exhibition (to the subject, the formal elements of the works, the montage, etc.). When the viewer observes that the work speaks of her/his own experiences and understands (even in a tangential way) the content of the work, the attitude of rejection towards a concrete exhibition and, in general, towards contemporary art changes completely. In fact, the main objective of this practice is not to "make digestible" an exhibition, but to change the current tendency of repudiation towards contemporary creation.

CONTENIDO.

"Principios de diseño que derivan de la manera en que nos atamos los cordones de los zapatos, nos doblamos la ropa o cortamos el césped y que guardan relación con otros actos comunes de la vida cotidiana, (...)"¹.

J.J. Beljon. *Gramática del arte*.

Durante siglos, el desarrollo del conocimiento en Occidente y, paralelamente del sistema educativo, ha fomentado la creación de ámbitos separados, compartimentos estancos generados por una práctica taxonómica que ha desechado la posibilidad de establecer puentes y nexos entre distintas áreas y saberes. Esta perspectiva parcelaria comienza a cambiar a principios del siglo XX, tras el surgimiento de algunos estudios epistemológicos que alertaban sobre las limitaciones de dicho sistema. Pensemos, por ejemplo, en la segregación académica entre Ciencia y Arte, dos áreas del conocimiento que muchos expertos contemporáneos han ido perfilando como antagónicas, y cuya falta de comunicación ya evidenció C.P. Snow en su célebre conferencia en la Universidad de Cambridge en 1959 sobre *Las dos culturas*. Sin embargo, sabemos que en los momentos más fructíferos de la historia del ser humano (en el Renacimiento, por ejemplo) el diálogo entre una orilla y otra ha sido fluido.

Pero no solo hablamos de transversalidad entre áreas del conocimiento, sino también del modo en que ese conocimiento se ha difundido y adquirido: tradicionalmente unidireccional (del profesor al alumno), volcado en el estudio solitario, excesivamente especializado y desconectado de la realidad. Pedagogos tan importantes como Lev Vygotski ya alcanzaban, a principios del siglo XX, conclusiones pedagógicas sumamente contemporáneas, orientadas al aprendizaje dentro del grupo social. De hecho, éste desarrolló la teoría psicológica histórico-cultural y acuñó el término de "Mediación Cultural". Vygotski observó cómo las funciones mentales superiores se elaboran mediante interacciones sociales con personas significantes en la vida del niño, particularmente con parientes pero también con otros adultos. Los estudios de Vygotski tienen una vigencia indiscutible hoy día en los gabinetes pedagógicos de muchos museos que han convertido el término "Mediación Cultural" en una filosofía, una herramienta metodológica imprescindible actualmente en la emancipación del museo, con unas características comunicativas que lo convierten en un espacio democrático conquistado por el público.

El siglo XX está salpicado por una serie de estudios y teorías que alteran el orden establecido, preparando el terreno para una era en la que predominará la interrelación de conceptos, la conexión de mundos y el aprendizaje compartido, es decir, una filosofía holística.

¹ BELJON, J.J. *Gramática del arte*, Madrid: Celeste Ediciones, 1993, p. introducción.

1. Educación Holística

El holismo es una posición metodológica y epistemológica que postula cómo los sistemas (ya sean físicos, biológicos, sociales, económicos, mentales, lingüísticos, etc.) y sus propiedades, deben ser analizados en su conjunto y no solo a través de las partes que los componen. Pero aún consideradas éstas separadamente, analiza y observa el sistema como un *todo* integrado y global que en definitiva determina cómo se comportan las partes, mientras que un mero análisis de éstas no puede explicar por completo el funcionamiento del todo. El holismo considera que el "todo" es un sistema más complejo que una simple suma de sus elementos constituyentes o, en otras palabras, que su naturaleza como ente no es derivable de sus elementos constituyentes, por lo que defiende las sinergias entre las partes y no la individualidad de cada una. Un ejemplo de pensamiento holístico es el fragmento de J.J. Beljon citado al principio. En *Gramática del arte*, Beljon establece una serie de paralelismos casi poéticos entre conceptos propios del ámbito artístico y el diseño (fluir, plegar...) y actos de la vida cotidiana. Conectando estos términos más o menos técnicos con una realidad que todo el mundo conoce, el autor está dotando de sentido a los primeros, insuflándolos de vida. No se trata de traducir o simplificar las ideas para que cualquier persona pueda comprenderlas, sino de tender puentes y generar conexiones que nos permitan descubrir que esos conceptos no son mero vocabulario técnico, sino parte de nuestra vida, de nuestra realidad. Solo cuando realizamos este hallazgo, cuando descubrimos que la teoría se proyecta de alguna manera en nosotros mismos, se produce un aprendizaje significativo. Este es el tipo de aprendizaje que persigue la filosofía holística.

En el ámbito pedagógico, el holismo promueve un nuevo tipo de educación, dando las pautas necesarias para favorecer el desarrollo integral y global del educando, dejando a un lado las actitudes autoritarias y unidireccionales por parte de los actores educativos: pedagogos, padres de familia, directivos, etc. En la educación holística "aprender" es un concepto que adquiere una connotación especial, difiriendo mucho del concepto que se tiene en la educación mecanicista. Desde la educación holística «aprender es un proceso que implica muchos niveles de la conciencia humana como el afectivo, físico, social y espiritual, rebasando por completo lo puramente cognitivo y memorístico. Aprender se convierte en proceso creativo y artístico; aprender a aprender es el propósito de la educación para el siglo XXI»².

2. Una conciencia activa para aprender: las emociones y la intuición

Resulta fundamental entender el proyecto de educación holística como algo que va más allá del aula, que supera cualquier rango de edad y que comporta un cambio de percepción vital, una transformación de nuestra conciencia. En este sentido son reveladoras las ideas del profesor y artista Bartolomé Ferrando, quien concibe esa conciencia como una mirada interna, o como describió Mario Merz una "actividad cerebral y emotiva en fusión directa, eléctrica"³, a través de la que alcanzo cierto autoconocimiento, y cierta comprensión del hecho, situación y el entorno en el que me encuentro. Este tipo de conciencia está orientada a ampliar nuestra capacidad receptiva personal referida a lo que Ferrando llama "ruido, a la percepción de lo asimétrico, a lo insignificante, al intervalo o al habla"⁴. **Lo que se persigue es que el sujeto se descentre, se quede a un lado, abandone su posición habitual de dirección y control, dando prioridad a la escucha de lo que ocurre y de lo que sucede allí donde está inmerso y forma parte, ya que constituye su propia vida.** Este estado de conciencia, que en nuestro sistema educativo ha sido denostado y hasta estirpado del alumnado, tiene un potencial transformador absoluto, pues permite descubrir en un hecho o un acontecimiento, aspectos ocultos o mudos que antes eran invisibles. Prestar atención a las derivas, a los errores, los "ruidos", a los pequeños detalles que nos rodean es el primer paso de una educación holística e integral.

Este estado de conciencia no es exclusivo de los artistas. Los científicos más brillantes de nuestra historia han demostrado mantener una vigilia perspicaz en este sentido. Pensemos, por ejemplo, en el descubrimiento de la penicilina. El científico escocés Alexander Fleming investigaba la gripe en 1928 cuando se dio cuenta de que un moho azul-verdoso había infectado una de sus placas Petri, y había matado a la bacteria *Staphylococcus* que cultivaba en él. Lo que sus compañeros de laboratorio advirtieron como un craso error producido por el descuido del científico, fue aprovechado por éste para desarrollar el antibiótico que revolucionó la medicina moderna. Sin duda, Alexander Fleming demostró tener una conciencia activa ante las posibilidades que le ofrecía ese desvío o desorientación de su investigación científica.

² GALLEGOS, R. *Educación Holista: Pedagogía del amor universal*. México: Editorial PAX MÉXICO, 1999, p. 39.

³ MERZ, M. *Voglio fare subito un libro*. Zürich: Sauerländer Verlag, 1985, p. 16.

⁴ FERRANDO, B. *Arte y contemporaneidad. Hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Ardora Ediciones, 2012, p.84.

En el ámbito de las artes, que es el que aquí nos ocupa, tal y como indica Ferrando, el desarrollo de la conciencia del sujeto al que nos referimos no apunta sólo hacia un tipo de actitud receptora de obras artísticas concretas y alterable como consecuencia de la percepción de las mismas, sino que quiere ser más bien y sobre todo, un instrumento de ayuda para la transformación de la propia experiencia en hecho artístico; es decir, para la transformación de lo cotidiano en un arte todavía por hacer, efímero y en continuo cambio. Esta conciencia abierta tiene la capacidad de construir ese arte evanescente y transitorio, cuya práctica va asentando poco a poco las bases que posibilitarán la transformación de mi propia experiencia⁵. Y en este proceso de cambio de conciencia serán esenciales **las emociones**, otra de las piedras angulares de la filosofía holística. Para Joseph Beuys la conciencia de la emoción era un modo de conocimiento y de conducción de ésta. Trataba de hacer conscientes esas emociones que nos acompañan a diario, tejidas de afectos, relacionadas con sentimientos intensos a los que moviliza, ancladas en nuestra certeza y en nuestra verdad, con capacidad de provocar cierto desorden interno, influir en el conocimiento o alterar nuestra conducta, y que además contienen la posibilidad de desbordar al intelecto en muchas ocasiones. Si una de las dimensiones del aprendizaje es la experimentación, entonces aprendemos a través de nuestras emociones. Las palabras del filósofo francés Jean-Marie Schaeffer resultan iluminadoras en este aspecto. Schaeffer estudia el comportamiento estético y afirma que la actividad cognitiva, esto es, aprender y conocer, concretamente sobre arte, genera vínculos afectivos y define el comportamiento estético por una imbricación de discernimiento, satisfacción y gozo, es decir, solemos amar aquello que conocemos.

Otro gran pilar en este aprendizaje que venimos describiendo es **la intuición**. Una intuición que, tal y como cita Ferrando “no excluye ni rechaza el ejercicio racional, pero que quiere ocupar el espacio que le corresponde en nuestra vida cotidiana, tras el descuido o la negligencia con la que generalmente la han tenido en cuenta, tanto en la enseñanza como en la educación normalizada que hemos recibido”⁶. La intuición también es un modo de conocimiento que se presenta en forma de sentimiento. Este sentimiento nos hace pensar o creer que algo va a ocurrir aunque no tengamos todos los datos para llegar a esa conclusión, basándose en inferencias, es decir, tomamos las partes de una realidad e intentamos rellenar los huecos de los que no disponemos información, con la experiencia pasada, con la lógica o los patrones o secuencias que somos capaces de detectar en la situación. Lo interesante de la intuición es que es un modo de conocimiento que no clasifica ni separa, por lo que se presenta como una unidad de pensamiento de peso, brillante y distante de cualquier explicación, aprobación o desaprobación a pesar de que esa unidad de pensamiento se manifieste absurda ante la razón analítica. Y así, al no aparecer dividida, sino de forma unitaria, cuenta aquello que el análisis más racional no alcanza a explicar. La conciencia intuitiva a la que nos referimos es un tipo de conciencia puntual, sin dimensión temporal, instantánea y autónoma. Dicha conciencia nos permite comprender la realidad de diferente modo a como lo hace el intelecto, no de forma analítica sino de manera más global y general, esto es, de forma holística.

3. Propuesta didáctica: Una nueva forma de aproximar la creación contemporánea a un público no experto.

A lo largo de mi carrera profesional como crítico de arte y profesora en el grado de Historia del Arte he buscado activamente la manera de aproximar el arte contemporáneo al gran público, desarrollando estrategias de acercamiento y comprensión del mismo. Basándome en la filosofía holística y en los tres puntos anteriormente tratados - conciencia activa, emociones e intuición- he desarrollado una propuesta didáctica que se puede aplicar al ámbito de la educación artística.

Partimos de la premisa de que cualquier obra de arte está relacionada con un TODO, y en ese TODO están contenidas las experiencias personales e íntimas de cualquier espectador, por lo que el sujeto es capaz de entender la obra de arte a través de sí mismo, es decir, éste es un proyecto que pretende generar un aprendizaje significativo en materia de arte contemporáneo. Tal y como indicaba Simón Marchán Fiz, una de las características más relevantes del arte contemporáneo es que su lenguaje abierto admite diversidad de interpretaciones, por lo que es tremendamente ético y democrático.

El sistema de trabajo holístico se basa, principalmente, en derribar el muro que distancia a la persona de la obra de arte contemporáneo, un muro que en los últimos años se viene cimentando en

⁵ *Ibidem*, p. 86.

⁶ *Ibidem*, p. 89.

la desconfianza hacia la figura del artista y la invalidez de un discurso cada vez más conceptual, a través de una dinámica de grupo en la que cada participante expone de manera libre una historia personal o una idea relativa a la exposición (al tema, los elementos formales de las obras, el montaje, etc.). Cuando el espectador observa que la obra habla de sus propias vivencias y entiende, aunque sea de un modo tangencial, el contenido de la misma, la actitud de rechazo hacia una exposición concreta y, en general, hacia el arte contemporáneo suele cambiar totalmente. De hecho, **el objetivo principal** de esta práctica no es “hacer digerible” una exposición, sino cambiar la tendencia actual de repudio hacia la creación contemporánea.

Esta propuesta didáctica está destinada a grupos de entre 10 y 30 personas, mayores de 13 años, estando especialmente indicada para adolescentes, ya que a éstas edades comienzan a surgir los primeros prejuicios y recelos hacia el arte contemporáneo.

Metodología de trabajo.

La experiencia que a continuación relato se llevó a cabo con 25 alumnos del cuarto curso del grado de Historia del Arte de la Universidad de Granada, de los cuales 3 estaban interesados en el arte contemporáneo, mientras el resto expresaban estar “poco interesados” o “nada interesados”. Como podemos observar, es el grupo perfecto para llevar a cabo esta práctica, ya que la mayoría de los participantes se sentían ajenos a la creación contemporánea. La práctica holística se llevó a cabo en torno a la exposición *Espacio de Dentro* de la artista malagueña Cristina Soler, en la sala de exposiciones La Empírica (Granada).

– Paso 1: Despertar la conciencia.

El grupo de asistentes accede al espacio expositivo y se les invita a observar detenidamente la exposición durante 15 minutos aproximadamente. Ha de ser una observación activa, en la que participe esa conciencia despierta que anteriormente hemos definido. Se les pide, por tanto, que se tomen su tiempo para observar bien las obras que componen la exposición y sus detalles, tomar notas de cualquier tipo, fotografías (si el espacio expositivo lo permite), etc.

– Paso 2: Liberamos las emociones.

Una vez vista la exposición, los asistentes se sientan creando un círculo en torno al mediador (que en este caso era yo) y se les reparte una cuartilla de folio en blanco. Posteriormente se les pide que escriban unas palabras relativas a la exposición que estén conectadas con las emociones que han sentido al ver las obras: recuerdos del pasado, una letra de canción, una imagen... Cualquier tipo de información será valiosa para esta práctica. Una de las cuestiones más importantes llegados a este punto es hacer especial hincapié en que escriban cualquier cosa, porque generalmente, la mayoría de personas tienen miedo al folio en blanco y a expresar sus sentimientos, de manera que debemos animar a los asistentes para que se esfuercen en esta actividad y hacerles entender que, primero, no estamos solicitándoles una opinión experta, y segundo, no hay nada malo en expresar lo que sienten. En el caso de que alguno de los asistentes se niegue a participar en esta fase, se le agradecerá su esfuerzo y se le intentará integrar en la siguiente fase.

– Paso 3: Intuición mediadora.

Se recopilan todas las cuartillas de los asistentes. De manera aleatoria el mediador/a lee una por una las experiencias de los asistentes. Después de cada lectura, el mediador/a lleva a cabo lo que podría denominarse como “interpretación intuitiva de la experiencia”, esto es, vincular las experiencias escritas en las cuartillas con el discurso de la exposición, generando puentes y nexos entre lo que los asistentes han sentido y las obras de la exposición. En este proceso quizá quieran intervenir los propios asistentes, abriéndose y explicando su experiencia al resto de compañeros. Esta circunstancia puede ser muy ventajosa para el grupo, ya que facilita mucho el trabajo intuitivo del mediador/a y genera diálogos entre los asistentes. En cualquier caso, el mediador/a debe estudiar en profundidad el discurso expositivo, la historia del artista, las características de la sala... Cuanta más información maneje sobre la exposición, más fácil resultará el trabajo de mediación e intuición.



Ilustración 1: Paso 1 (Los alumnos visualizan la exposición)



Ilustración 2: Paso 2 (Los alumnos se sitúan en círculo para describir su experiencia)



Ilustración 3: Paso 3 (Una alumna (izq.) comparte con la mediadora (drch.) su experiencia personal)

Conclusiones.

Los sorprendentes resultados que tuvo esta actividad con el grupo de alumnos fueron los que me animaron a compartir esta experiencia con otros profesionales del arte, y en concreto, del arte contemporáneo. Los detallo a continuación:

- 1) Aunque la actitud inicial del grupo de alumnos fue reacia a observar la exposición de manera autónoma y sin ayuda de un profesor o guía, finalmente todos entendieron que si trabajaban con independencia podrían plasmar posteriormente sus experiencias con mayor veracidad. De este modo, además, se fomenta el ejercicio de la "libre mirada" que, a través del mediador/a posteriormente, permite entender al visitante esa conexión entre el arte contemporáneo y sus vivencias personales.
- 2) En la fase emocional todos los alumnos se implicaron enormemente y plasmaron en la cuartilla de folio todo tipo de experiencias vitales que, después, sirvieron para establecer conexiones reveladoras.
- 3) La fase de mediación fue la más interesante ya que la mayoría de los alumnos quisieron explicar su experiencia emocional en relación a la exposición, generándose una atmósfera de sinergias y diálogos difíciles de establecer desde el marco teórico en el aula.

Pero, sin duda, el resultado que más destaco de dicha práctica es el cambio de actitud que se produjo en mis alumnos. La mayoría comenzó a demostrar más interés por el arte contemporáneo, llegando incluso a asistir a inauguraciones, charlas, y en clase comenzaron a demandarme más contenidos relativos a la creación contemporánea.

Tras realizar la práctica y analizar los cambios de actitud que se habían producido en ellos, concluí que la clave del éxito residía en esos puentes existentes entre la obra y los espectadores. Todos los asistentes habían descubierto que la obra de Cristina Soler contaba algo sobre ellos mismos, no les era ajena, y que además, ese algo era compartido, como una red de conexiones superior a la experiencia individual, una especie de inconsciente colectivo, como diría Carl Jung, que nos cohesionan como grupo.

FUENTES REFERENCIALES.

BELJON, JJ. *Gramática del arte*, Madrid: Celeste Ediciones, 1993.

GALLEGOS, R. *Educación Holista: Pedagogía del amor universal*. México: Editorial PAX MÉXICO, 1999.

MERZ, M. *Voglio fare subito un libro*. Zürich: Sauerländer Verlag, 1985.

FERRANDO, B. *Arte y contemporaneidad. Hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Ardora Ediciones, 2012.

Pérez García, Elías Miguel.

Profesor Titular Departamento de Escultura, Universitat Politècnica de València. Grupo de Investigación LCI (Laboratorio de Creaciones Intermedia)

Un teatro de perros. Investigación práctica sobre medios, procesos y formatos expositivos de la escultura contemporánea, mediante el modelado escultórico con nuevos materiales y la instalación.

A theatre of dogs. Practical research on the means, processes and exhibition formats of contemporary sculpture, through sculptural modelling with new materials and installation.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Escultura, modelado, nuevos materiales, instalación, stop motion.

KEY WORDS:

Sculpture, modeling, new materials, installation, stop motion.

RESUMEN.

... y les sobrevino a los perros la capacidad de desdoblarse y representar con sus escuálidos cuerpos otros papeles y situaciones ajenos en principio a su condición

..... y mediante la recreación de la pose y el sumatorio de performances estáticos, invocaron el sentido imposible de un teatro sin tiempo.

Esta investigación en arte propone una relectura de imágenes emblemáticas del arte y la cultura contemporánea, desde el enfoque desinhibido que acompaña los proyectos de stop motion y la ironía de un personaje ajeno a todo juego simbólico: la mirada de un perro, de cien perros dispuestos a emular mediante poses teatralizadas o performances congelados, algunos de los momentos característicos del comportamiento social y cultural humanos. El formato final es una instalación compuesta por cien piezas autónomas, cien fotogramas tridimensionales de una misma obra sin principio de continuidad, con el galgo español como actor protagonista.

Exponemos como se han definido los parámetros generales del proyecto, la importancia de referencias literarias de autores como Cervantes, Auster, Vila-Matas, Savage o Martín Sánchez, y por que se ha elegido el perro y específicamente el galgo español como protagonista. Justificaremos el sentido de la conexión que establecemos entre el diseño de personajes y escenas para animación stop motion con la escultura y la instalación, así como las alusiones al teatro y al performance. Abordamos también la investigación realizada sobre nuevos materiales para el modelado físico y algunas de sus características mas relevantes. Continuamos con la descripción de algunas de las diferentes escenas que constituyen la instalación mediante representaciones humanizadas de violencia, sexo o aislamiento, con referencias a la escultura monumental y a obras de autores como Joseph Beuys, Maurizio Cattelan, Bruce Nauman, Barry Flanagan, Marina Abramović o Pierre Huyghe.

ABSTRACT.

... and the dogs were able to unfold and to represent with their scrawny bodies other roles and foreign situations to their condition in principle

..... and through the recreation of the pose and the sum of static performances, invoked the impossible meaning of a theatre without time.

This research in art proposes a rereading of emblematic images of contemporary art and culture, from the uninhibited approach that accompanies the stop motion projects and the irony of a foreign character to any symbolic game: the look of a dog, of hundred willing dogs to emulate, through staged poses or frozen performances, some of the characteristic moments of human social and cultural behaviour. The final format is an installation composed of one hundred autonomous pieces, one hundred three-dimensional frames of the same work without continuity principle, with the Spanish greyhound as protagonist actor.

We expose how the general parameters of the project have been defined, the importance of literary references by authors such as Cervantes, Auster, Vila-Matas, Savage or Martín Sánchez, and why the dog was chosen and specifically the Spanish greyhound as the protagonist. We will justify the sense of the connection that we establish between the design of characters and scenes for stop motion animation with sculpture and installation, as well as allusions to theatre and performance. We also cover research on new materials for physical modelling and some of its most relevant features. We continue with the analysis of some of the different scenes that constitute the installation through humanized representations of violence, sex or isolation, with references to monumental sculpture and works by authors such as Joseph Beuys, Maurizio Cattelan, Bruce Nauman, Barry Flanagan, Marina Abramović or Pierre Huyghe.

CONTENIDO.

Introducción.

Esta comunicación resume el proceso y resultados de una investigación práctica de varios años, que a través del modelado con nuevos materiales y mediante el lenguaje desinhibido de la stop motion trasladado al campo de la instalación escultórica, propone un cruce de referencias entre la literatura, la cultura actual y el arte contemporáneo.

La estructura de la comunicación se inicia con la descripción de la instalación, continua exponiendo como surge el Proyecto y la importancia de las referencias literarias. Justifica la elección del perro como actor protagonista y específicamente el galgo español. La elección del modelado escultórico como medio, la stop motion como lenguaje, el teatro y la performance como fórmula y la instalación como formato. La investigación realizada en nuevos materiales para el modelado físico y por último, abordaremos las conclusiones y la proyección de futuro.

Imaginemos unos animales embebidos tanto de imágenes cotidianas como del campo del arte, supongamos que tienen la capacidad de imitar ciertas poses de la representación simbólica animal, o de escenificar con sus escuálidos cuerpos temas básicos de la cultura humana. Imaginemos que ese animal es el galgo español, actor y personaje principal de un teatro que emula lo humano y sus representaciones simbólicas.

Descripción.

La instalación está formada por un conjunto de escenas supeditadas al proyecto general en la que figuran 100 perros-personajes. Cien galgos españoles en diferentes actitudes y poses. Cada pieza se concibe como un proyecto específico dentro de las coordenadas de la instalación y se ha modelado desde cero con pasta de modelar deshidratable de color azul. Las dimensiones de cada pieza son variables dependiendo del número de perros, la necesidad de espacio para la acción y los accesorios escenográficos que le acompañan. Pero todas parten de la misma escala definida en torno a un standard de galgo de 12 cm de alzada a la cruz, que determina un tamaño de pieza en posición de 16 x 20 x 4 cm. La instalación se acompaña por un montaje de 100 fotografías de 40 x 20 cm. Con el trabajo se ha realizado también un texto literario que recoge las conversaciones entre un perro cronista y su acompañante por el espacio de la instalación.

Origen del proyecto.

El juego es algo muy serio, libre, separado de la realidad, incierto, único e irrepetible, que trata ideas, objetos y materiales de forma diferente a la convencional. El juego es esencial no sólo en la etapa de formación infantil, como demuestra la industria del videojuego o los resultados de algunas estrategias de gamificación en el entorno económico. Casi a modo de juego con la escultura, el mundo del arte y la industria cultural, se planteó iniciar un proyecto creativo que cumpliera algunos requisitos iniciales, como: ser manejable por tamaño y material, prolongable en el tiempo, no excesivamente caro, baja complejidad técnica, que no necesitase la concurrencia de otras personas, que acogiese el juego y la ironía, que permitiese el descubrimiento progresivo, que se alimentase de múltiples referencias del arte, la literatura, el cine, etc., donde se utilizase la cabeza y las manos, pensar y hacer. En definitiva se planteaba un proyecto donde la idea y la forma estuviesen muy próximas en el tiempo, un proyecto con cierta nostalgia hacia la actividad del artista ensimismado con sus cosas y su estudio, despegado de la vorágine de la moda y atento a las más diversas sugerencias. Un proyecto donde poder abordar temas diversos a niveles diferentes de profundidad, recuperando la representación tridimensional y acercándola a la industria del entretenimiento. Un proyecto divertido de hacer y de ver, que mezclase lo banal y lo profundo, que se arriesgase en la confluencia entre formas y lenguajes ajenos por tiempo o medio.

Necesitábamos un personaje que pudiese transitar todo ese recorrido, que pudiese reflejar la mirada desinhibida que observa y conoce la realidad desde otra perspectiva, y lo encontramos en el animal más próximo: el perro, especialmente el galgo español. Se comenzó a especular con un mundo poblado de perros, como personaje protagonista, narrador, actor y generador de una historia sin guion establecido. Su primer acto: algunos dibujos que mostraban el hastío de una España en plena crisis política, económica y de valores.



Referencias literarias.

No se trataba tanto de definir la trama como la fórmula discursiva, se querían abordar temas diversos desde una mirada diferente, con medios diferentes. Entre las posibles referencias se impusieron las literarias sobre las artísticas o cinematográficas. Especialmente dos obras: *Firmin* de Sam Savage (2006) y *Toumbuctú* de Paul Auster (1999). En la primera, el mundo se narra a través de los ojos de una rata cultivada que vive en una biblioteca. Los libros, el cine, la violencia y el desarraigo se abordan desde un contrapicado a ras de suelo, con una lectura rica y sugerente. En el segundo, a través del perro, se transita por el mundo sórdido de los humanos. Esa fórmula resultaba muy sugerente para las premisas del proyecto: perros que adoptan papeles humanos o representan los papeles que adoptan los humanos, o papeles que los humanos dan a los perros u otros animales en una especie de bucle de simulaciones. No se trata de fábulas donde los animales son humanizados, sino imaginar escenificaciones, donde el animal emula de modo consciente el comportamiento humano e interpreta sus símbolos.

El verano de 2014, cuando se comienza a definir el estándar del personaje principal, entre los libros elegidos para leer en las noches insomnes del estío figuraba el libro de Enrique Vila-Matas: *Kassel no invita a la lógica*, publicado en Seix Barral ese mismo año, donde recoge su experiencia como escritor/actor/obra de arte invitado a la Documenta 13, celebrada en el verano de 2012. Por diferentes motivos no pudimos asistir a esa edición de la Documenta 13, pero por esa magia de la literatura, pudimos disfrutarla dos años después paseando con Vila-Matas y documentándonos para visualizar algunas de las ingentes referencias que se hacen en el libro. Vila-Matas recoge en uno de sus paseos la visita a la instalación de Pierre Huyghe, donde entre residuos orgánicos “se movía el galgo mediático, el esbelto y muy flaco perro de la pata pintada de rosa. A aquel galgo le encantaba que le fotografiaran. En cuanto veía una cámara posaba” Vila-Matas (2014, p. 140). Cuenta como le informaron de que aquel galgo había llegado de España, ya que la legislación alemana no permite pintar de rosa la pata de un animal. Lo cierto es que pudimos comprobar como ese perro se convirtió en la imagen mediática de aquella edición de la Documenta.

Aquel flaco galgo español de la pata rosa, el juego de la realidad y ficción al que recurre Vila-Matas, fue afianzando el proyecto, aunque seguramente muy distante de los intereses y planteamientos del autor. La lectura nutría al mismo tiempo que se planteaba conscientemente un proyecto que posiblemente nunca recomendarían a su autor, y que si alguna vez, por una de esas razones peregrinas del destino austriano, llegase a su conocimiento, posiblemente estaría muy lejos de su campo de interés. Esta instalación nunca interesará a Vila-Matas, pero en ella, sobre los restos sin humus ni abejas que se han ido generando durante todo el proceso, le estará esperando un galgo azul, con la pata pintada de blanco y la mirada al horizonte.

Posteriormente se sumaron otras lecturas y relecturas, como el *Coloquio de los perros* que Cervantes escribió entre 1590 y 1612. En un torrente de elocuencia verbal, dos perros: Cipión y Berganza, o tal vez dos jóvenes en el papel de perros, conscientes de lo extraordinario de su facultad para hablar por las noches, exponen desde su experiencia con distintos amos y en distintos lugares, el recorrido inscrito en las cicatrices de su cuerpo por el mundo que les rodea. Con la indignación y la resignación de la impotencia perruna para cambiar absolutamente nada.

La literatura tiene la capacidad de provocar en el lector una inmersión subjetiva en la narración, induce a completar con imágenes, sonidos y voces el mundo de la lectura, y en este caso, permite una inmersión más sugerente que el cine o la animación, en la irrealidad de un mundo contado por un animal. Por ello nos hemos acompañado de la lectura de narraciones literarias en las que el perro tuviese un papel relevante, en primera o tercera persona. Descubrimos como Franz Kafka, posiblemente en uno de sus últimos relatos: *investigaciones de un perro*, utiliza la visión de un viejo perro para analizar la sociedad y especialmente el mundo de las creencias y los ritos. El cocker spaniel que da nombre a la novela publicada por Virginia Woolf en 1933: *Flush, una biografía*, a través de cuyos ojos y especialmente olfato, nos relata la biografía de Elizabeth Barrett Browning, su época, las opciones artísticas, la crítica social a una sociedad de clases victoriana, la diferencia entre el mundo anglosajón y el latino, la opresión de la mujer. John Berger en *King, una historia de la calle*, de 1999, utiliza un perro, vagabundo y sin raza, como narrador en primera persona para describir la miseria humana de los marginados en la periferia de la ciudad. El inmenso viaje de 16.000 kilómetros por Estados Unidos que John Steinbeck relata haber hecho a comienzos de los 60 del pasado siglo en *viajes con Charley* de 1962, un caniche francés al que humaniza y con el que dialoga. Un viaje literario no exento de polémica, Steinbeck afirmaría la verdad de este viaje con su caravana Rocinante mientras algunos investigadores la niegan, como si esto restase el más mínimo interés a este relato de América. Otro juego reciente con la mirada animal se da en *Tuyo es el mañana*, de Martín Sánchez, publicado en 2016, con varias historias cruzadas durante un día relatadas por algunos protagonistas poco habituales, como un galgo de carreras y un cuadro. Otras referencias literarias han tenido por diferentes motivos menos proximidad con esta investigación como *Cujo* de Stephen King (1981) o *Colmillo blanco* de Jack London (1906) y recientemente, *a través de mis pequeños ojos* de Emilio Ortiz (2016), novela narrada en primera persona por Cross, un perro guía.

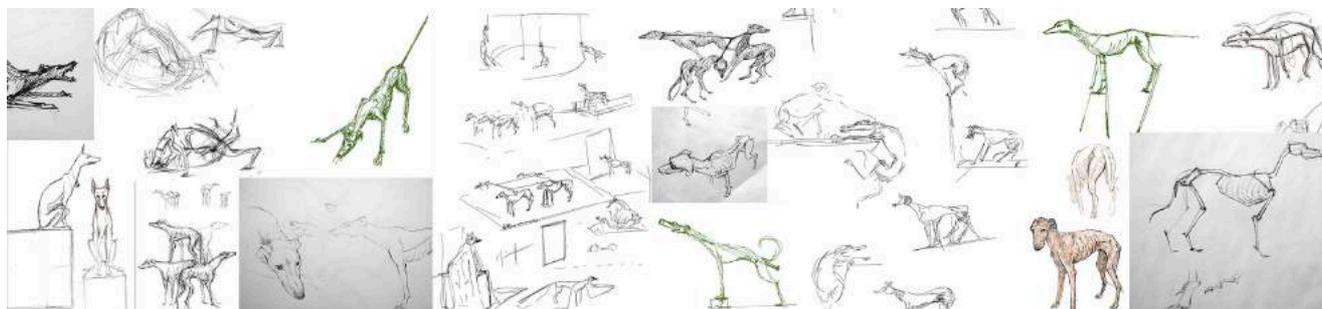
El perro como actor protagonista.

El perro (*canis lupus familiaris*, una subespecie del lobo), representa mejor que cualquier otro caso la domesticación de lo animal, pero también la imposibilidad de controlar en su totalidad la naturaleza salvaje. Una domesticación que se suponía producto de la intención humana, pero que recientes estudios parecen indicar que se produjo por el interés del animal, que se fue acercando al hombre cazador y recolector para alimentarse con los restos de su comida. Más que domesticar al lobo, es el lobo al hacerse perro, el que se inventa a sí mismo evolucionando para convertirse en un parásito, acompañando al hombre en su proceso civilizatorio en una especie de coevolución: "Quizá la domesticación del perro dispara de alguna forma un cambio en la forma en que los seres humanos se relacionan e interactúan con su ambiente" (LARSON 2016). Un relación entre hombre y perro que algunos estudios recientes datan de entre 18.800 y 32.100 años, y que está presente en numerosas culturas, ya que se han hallado yacimientos que así lo demostrarían en Bélgica, Rusia, Suiza, Estados Unidos, Alaska, Argentina o Alemania

Se estima que hay unos mil millones de perros en el mundo, de los que una cuarta parte son mascotas y el resto trabaja, deambula y también ocasiona miles de muerte por rabia. El perro está a medio camino o supone un tercer estadio entre la naturaleza, lo salvaje y la razón. Es capaz de comportarse doméesticamente y también de perder los papeles en un arrebato ancestral, porque siempre queda algo misterioso en lo más profundo de su instinto. Posiblemente en un futuro no muy lejano, la máquina pueda sustituir la presencia incondicional de esta compañía salvaje, la prótesis psicológica que supone ese ser en el que volcar afectos y frustraciones, amor y rencor, miedos e ilusiones. ¿A quien le podemos hablar con tanta franqueza?, ¿con quien podemos jugar como niños?, ¿quien nos va a erradicar el miedo de la soledad?, ¿a quien reñiremos despiadadamente ante una frustración personal?, ¿a quien dejaremos que nos vea débiles, borrachos, necesitados, exultantes sin que nos pase factura?, ¿quién estará alerta ante el mundo cuando nosotros nos relajamos?, ¿con quien nos comportamos sin importar la imagen que de nosotros proyectamos?, ¿con quien compartiremos esa faceta animal que todos poseemos?. Quien sabe más de nosotros que ese animal que nos acompaña sin hablar, sin prejuicios ni envidias, sin hacer juicios. Un estudio reciente dirigido por Takefumi Kikusui del Departamento de Ciencia Animal y Biotecnología de la Universidad Azabu de Japón y publicado en Science en 2015, analiza la importancia de la interacción entre humanos y perros, capaz de provocar un aumento de la oxitocina cuando perro y dueño se miran, una reacción sólo comparable a la que se produce entre progenitores y crías

El perro forma parte de la simbología de numerosas culturas, vinculado a la protección, al trabajo, acompañante al más allá, con poderes especiales para anticipar acontecimientos y a veces como fantasma. El dios egipcio Anubis, con cuerpo de hombre y cabeza de chacal es el acompañante-conductor tras la muerte. El Xótotl de la cultura Mexica se asociaba a la transformación y la muerte. La diosa Hécate de la cultura greco-romana podía transformarse en perro e iba acompañada de una jauría de fieles perros sagios, que también hablaban y representan la defensa y protección de los indefensos, El perro de tres cabezas Cerbero, colocado en la puerta de los infiernos. En la simbología celta están también presentes los perros como representación del heroísmo y también de la curación.

Los mayas y aztecas los consideraban un tótem importante y los incorporaron en su zodiaco. El legendario perro Fu chino guardián de los espacios sagrados. En Siberia o México precolombino el perro se enterraba junto a su amo, compañero también tras la muerte.



Bocetos de algunas de las escenas y estudios de detalle.

Por qué el galgo español.

El galgo español es un perro particular, que a lo largo de su historia puede simbolizar en cierto modo este país. Se le han buscado antecedentes en el perro de la época de los faraones egipcios y se le supone emparentado con el lebrele egipcio Saluki o el Vertades romano descendiente de aquel. También con el perro celta (canil gallicus) y el sloughi (lebrele árabe). Es una raza autóctona, por selección a través de los siglos. Se le confunde a veces con el galgo inglés Greyhounds, aunque este es descendiente suyo. A principios del s. XX se mezclaron los dos para conseguir más velocidad, aunque luego se seleccionó la raza del galgo español de entre los que quedaban puros. Las primeras referencias del galgo ibérico datan en el s. II a.c. cuando Arriano de Nicodemia describe la caza de la liebre muy similar a como se hace en la actualidad. Es una raza muy estimada en la edad media, con un alto valor unido a la caza y la competición en las tierras de Castilla, donde se dictan leyes para la protección de su hurto o muerte. En Castilla y Aragón era el perro de la nobleza y se llegó a prohibir la posesión de galgos por otras clases sociales, (algo parecido ocurrió también en Inglaterra). El veto se perpetuó con los Borbones, hasta la llegada de Mendizábal que abolió esta prohibición. Sin embargo, la raza no había sido estandarizada o documentada, y fueron los ingleses los que definieron el estándar y registraron sus características.

Pasó de estar en la cima de las razas caninas preferida por la nobleza a ser compañero inseparable y proveedor de alimento de la gente más humilde, y de ahí, a ser relegado por otras razas de moda o aparecer en los noticieros como objeto de actos de crueldad. En 2011 un grupo de eurodiputados europeos mandó una carta al presidente Zapatero para expresar su preocupación por la "crueldad que se ejerce contra los galgos en España"

Se podría decir que es un animal listo pero independiente, no es ciegamente obediente. Algo tímido y asustadizo parece poco tendente a llamar la atención. Tiene unas características anatómicas, como un cuerpo expresivo que no oculta el esqueleto y la marcada musculación, que lo hacen especialmente idóneo para el proyecto.



Definición del estándar de personaje.

Instalación, stop motion, teatro y performance.

La instalación, como proyecto complejo que se extiende y adapta al espacio, permite mantener en el tiempo la idea de un marco general unificador más allá de las piezas individuales. Próxima a una escenografía donde el espectador establece los recorridos, los tiempos y los vínculos entre las partes. La instalación nos permite proyectar las directrices del conjunto sin perder la identidad de cada escena. Esto ha permitido trabajar durante más de dos años en un proyecto renovado cada vez que se abordaba una nueva escena, un nuevo performance, una revisión de determinada obra o un merecido descanso para nuestro acompañante.

La animación stop motion crea escenas físicas y estáticas para ser registradas en imágenes fijas, que al ser reproducidas a cierta velocidad producen la sensación de movimiento. En la instalación se muestran esas escenas congeladas, sin movimiento, en una especie de expansión espacial del tiempo. La stop motion utiliza un lenguaje desinhibido generalmente dirigido a la industria del entretenimiento, con la magia inherente a un mundo representado en miniatura es capaz de aglutinar tradición e innovación, alta y baja cultura. De este modo, el proyecto se despoja de la pesada carga de la tradición de lo artístico, recurre a la ironía y distancia necesaria para plantear críticamente cuestiones sobre el mundo y como el arte lo representa. La instalación como un sumatorio de micro relatos escenificados, sugerentes individualmente, con narrativas particulares y atractivos visualmente. Juguetes en miniatura que desde su pequeñez y humildad puedan ser capaces de plantear temas diversos.

Este sumatorio de escenas estáticas alude en algunos casos a obras históricas o imágenes relevantes del arte contemporáneo. También a la imagen documental de algunas acciones artísticas, que plantean su pregnancia más allá del hecho que documentan. En otros casos, representan la soledad, la violencia, el sexo, el vértigo, el naufragio, etc.

Modelado con nuevos materiales.

Las características del proyecto, la necesidad de cierta continuidad y su posible dilatación en el tiempo, requieren fijar unos parámetros previos que condicionan los diseños particulares. En primer lugar, tras numerosos apuntes y modelados, se estableció un patrón o estándar de personaje, con unas características anatómicas marcadas que favoreciesen la expresión corporal. Todos los demás perros-personajes se basarían en ese estándar, pero dado que cada uno está modelado desde cero, se dan pequeñas diferencias que los hacen personajes únicos.

El material perfecto no existe y es necesario buscar los materiales idóneos para cada proyecto. En un principio se estudió la posibilidad del modelado e impresión 3d, pero nos interesaba el carácter azaroso del modelado físico para imbuir un carácter único a cada personaje. Se valoró la posibilidad del modelado físico y posterior escaneado e impresión, pero los costes y características actuales de la impresión 3d hacían complejo el proceso y no ofrecían las características físicas definitivas que se buscaban. Se decidió entonces investigar los diferentes materiales existentes, para encontrar uno con las características requeridas: permitir el modelado directo y la construcción de accesorios, con un carácter definitivo y estable, que permitiese modelar detalles y partes muy delgadas en tamaños pequeños, con un modelado fluido, ágil y agradable de manejo, y por último, que no fuese tóxico.

En una primera fase se trabajó con ceras a diferentes composiciones, pero el exceso de cocina previa, su inestabilidad térmica y la necesidad de moldeado o fundición hizo descartarlas. Se rechazaron también otros materiales de modelado clásicos porque no tenían las propiedades requeridas.

Existe una ingente información en red de nuevos materiales para modelado utilizados en diferentes sectores, pero muy dispersa y a veces poco fundada. Las pastas de modelar se pueden clasificar en cuatro grandes familias: plastilinas, deshidratables, poliméricas y epóxicas. Existe un buen número de plastilinas con propiedades diferentes según las necesidades del trabajo, su ductilidad y la presencia de sulfuro. Son uno de los mejores materiales para modelar en la actualidad, pero se mantienen maleables, por lo que requieren un proceso intermedio para reproducir en otro material definitivo. Las masillas poliméricas suelen presentar más dificultad de modelado, pero ofrecen muchas posibilidades de detalle y elementos flotantes, además tras el horneado, se pueden considerar como material definitivo, aunque con cierta fragilidad. Las masillas epóxicas tienen un tiempo limitado de modelado antes de reaccionar, y cuando lo hacen, son muy resistentes. El modelado es por adicción, poco intuitivo y generalmente tienen toxicidad. En el grupo de pastas deshidratables se encuentran una serie de materiales generalmente orientadas a la artesanía o el modelado infantil. Ofrecen un abanico amplio de colores y no manchan, no son tóxicas y suelen tener un tacto blando y agradable. No permiten bien el modelado habitual de tanteo en la adición sustracción de material, ni determinadas técnicas de superficie, ya que si se rectifica tiene un comportamiento chicloso, por lo que requiere un modelado directo. Una vez deshidratadas por el secado al aire, permiten la adición de nuevo material sobre el seco y son muy resistentes y flexibles.

Tras numerosas pruebas se eligió una pasta deshidratable orientada para uso infantil y la técnica de modelado directo por adicción sin rectificación. La definición anatómica permite ir modelando de dentro a fuera, que cada adición de material en el volumen y orientación adecuada conforme una parte expresiva de la forma. El proceso básico parte de la construcción del esqueleto-armazón y el recubrimiento mínimo de pasta, que tras secarse, se adecua a la posición deseada, para posteriormente, buscar la forma deseada por adicción de pequeñas porciones de material. Para que las piezas muestren el material y proceso de modelado se decidió no pintarlas y trabajar en el espacio monocromo del material, por lo que de la carta de color disponible, se eligió un azul violáceo que caracterizaría todo el trabajo, un azul que rinde homenaje al International Klein Blue. El único tratamiento final es un sellado trasparente para evitar la humedad. En las patas de los perros se incrustaron unos imanes para fijarlos a las peanas metálicas, diseñadas en forma y altura para cada pieza y en relación al conjunto.



Imagen de algunas piezas durante el proceso.

Descripción de algunas escenas.

La instalación está compuesta por un conjunto de escenas pobladas de pequeños galgos en poses teatralizadas, sobre peanas de diferentes tamaños y formas. Se pueden reconocer perros que hacen el amor como humanos, perros que se pelean como jauría de perros, atraídos por la propia violencia, y otros que se pelean como quieren los humanos. Perros atados a un destino común. Perros solitarios, equilibristas, vigilantes, dormidos, náufragos, al borde del precipicio, asustados ante el abismo o ante una frontera indefinida, ahorcados, solitarios o en grupo. También hay perros que posan como los caballos de la escultura monumental. Perros del arte egipcio o mexicano. Perros como los leones que flanquean la entrada del congreso, o el de Venecia, con la espada y el libro de leyes. Un perro madre de la cultura romana con prótesis mamarias. Un perro que hace de coyote en la típica imagen de una acción de Joseph Beuys. Otros posan de Marina Abramović sentada en silencio, de liebre de Barry Flanagan pasando veloz por la rueda de bicicleta de Duchamp, de ciervos de Bruce Nauman, de animal disecado de Maurizio Cattelan, de conjunto cardinal de Wim Delvoye. De perro durmiente sin meninas de Velazquez o apiñados en la balsa a la deriva de Géricault. Un perro hace del galgo de Pierre Huyghe, con la pata pintada de blanco, esperando los fotógrafos y tal vez, la visita de Vila-Matas.

Pérez García, Elías Miguel

Un teatro de perros. Investigación práctica sobre medios, procesos y formatos de la escultura contemporánea,
mediante el modelado escultórico con nuevos materiales y la instalación

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

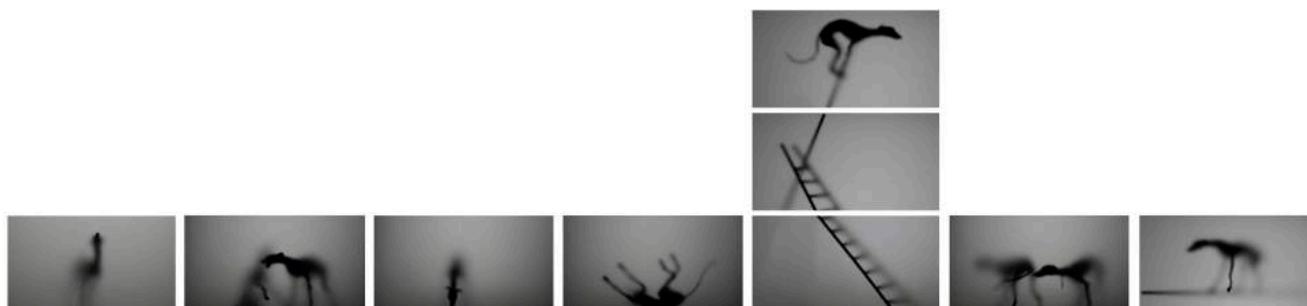
<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.6417>



Imágenes de algunas escenas.



Imágenes de algunas escenas.



Fotografía y texto literario.

En anteriores proyectos trabajamos la relación objeto fotografía, donde generalmente el objeto se construía para ser fotografiado y después desaparecía. En este caso, se han realizado sesiones de fotografía con los personajes modelados, perros actores en un proceso que recuerda de nuevo a la Stop Motion. Tras un cristal traslúcido producen sombras difuminadas, que por la lógica analógica de la representación fotográfica, parecen sugerir la presencia de animales reales.

Junto al proceso de modelado se ha ido conformando un texto literario, deudor de las diferentes lecturas, especialmente en su estructura, de las conversaciones entre Cipión y Berganza. Dos personajes equiparables a los modelados pero sin presencia física, que transitan entre las diferentes piezas, y a modo de diálogo proponen reflexiones a partir de esas escenificaciones, desde la óptica particular de una supuesta mentalidad canina.



Montaje de 100 fotografías de 40 x 20 cm.

Conclusiones y proyección de futuro.

La investigación ha permitido estudiar el sentido del modelado en el contexto de la cultura y el arte contemporáneo. Se ha realizado un estudio práctico de nuevos materiales aplicables al modelado escultórico. Se han analizado las posibilidades de interacción entre el modelado físico y el modelado y la impresión 3d. Se ha aplicado una metodología de investigación teórico-práctica desde el origen del proyecto artístico. La investigación ha aportado también unos resultados materiales susceptibles de ser expuestos.

Este proyecto no se ha generado bajo la demanda de un encargo expositivo. Se planteó desde el inicio como una investigación sin tiempo ni espacio establecido, que buscaba obtener determinados conocimientos teóricos y técnicos aplicables también a la docencia. Parece por ello oportuno el formato de comunicación para poder exponer esta investigación práctica, aunque lógicamente, en la fase final que se encuentra y analizados los resultados, se está valorando la posibilidad de poder mostrarlo físicamente.

FUENTES REFERENCIALES.

Referencias literarias.

BERGER, JOHN. 2001. *King: una historia de la calle*. Madrid: Grupo Santillana, Suma de Letras. ISBN 84-663-0420-7

CERVANTES, MIGUEL DE. 2013. *El coloquio de los perros*. Barcelona: Penguin Random House Editorial, S.A.U.

CHESTERTON G. K. WALPOLE, HUGH. WOOLF, VIRGINIA. KIPLING, RUDYARD. LONDON, JACK, [et al.]. 2005. *Las mejores historias sobre perros*. Ediciones Siruela, ISBN 978-84-7844-889-0.

KAFKA, FRANZ. 2008. *Investigaciones de un perro*. En KAFKA, FRANZ. *Bestiario*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-2065-2 (5 edición)

KING, STEPHEN. 2000. *Cujo*. Barcelona: Orbis . ISBN 84-402-2493-1

LONDON, JACK. 1991. *Colmillo blanco*. Barcelona: Euroliber. ISBN 84-7905-122-1

MARTÍN SÁNCHEZ, PABLO. 2016. *Tuyo es el mañana*. Barcelona: Acantilado. ISBN: 978-84-16748-17-4

ORTIZ, EMILIO. 2016. *A través de mis pequeños ojos*. Barcelona: Duomo ediciones. ISBN 978-84-16634-68-2

STEINBECK, JOHN. 2014. *Viajes con Charley*. Madrid: Nórdica Libros. ISBN: 978-84-16112-29-6

VILA-MATAS, ENRIQUE. 2014. *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral. ISBN: 978-84-322-2113-2

WOOLF, VIRGINIA. 2010. *Flush. Una biografía*. Barcelona: Planeta. ISBN: 978-84-233-4276-1

Referencias científicas.

GORMAN, JAMES. 2016. *¿amigo fiel o parásito? Científicos indagan sobre los orígenes del perro*. The new york Times. Citando el trabajo de LARSON, GREGER *a biologist in the archeology department at the University of Oxford*. 2 febrero 2016. [Consulta marzo 2017]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2016/02/02/de-donde-vienen-los-perros/>

MORELL, VIRGINIA. 2015. *Del lobo al perro. Cómo un carnívoro temible acabó convirtiéndose en el mejor amigo del hombre*. En: *Investigación y Ciencia* nº 468 . Septiembre 2015. [Consulta febrero 2017]. Disponible en: <https://www.scientificamerican.com/espanol/noticias/un-estudio-situa-en-asia-el-origen-de-la-relacion-entre-perros-y-hombres/>

PENNISI, ELIZABETH. 2013. *Old Dogs Teach a New Lesson About Canine Origins*. En: *Science* vol. 342, No. 6160, pp 785-786 . 15 de Nov de 2013: DOI: 10.1126 / science.342.6160.785

ECOCULT. *El origen de la relación entre perros y hombres*. Revista EcoCult: Ecodiversidad y Cultura Ambiental. [Consulta febrero 2017]. Disponible en: <http://www.thecult.es/ecocult-es-revista-de-ecodiversidad-y-cultura-ambiental/el-origen-de-la-relacion-entre-perros-y-hombres.html>

NAGASAWA, M.[et al. Oxytocin-gaze positive loop and the coevolution of human-dog bonds. En: *Science* 17 de abril de 2015. Vol 348. Issue 6232, pp. 333-336. DOI: 10.1126/science.1261022

Pérez, Pepo (Pérez García, Juan Carlos)

Profesor Contratado Doctor, Universidad de Málaga, Departamento de Derecho Público, Grupo de investigación "Poéticas de la ficción en las artes de la contemporaneidad".

El vecino 4: "superhéroes" de barrio.

The Neighbour 4: neighbourhood "superheroes".

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Cómic, novela gráfica, dibujo, superhéroes.

KEY WORDS:

Comics, graphic novel, drawing, superheroes.

RESUMEN.

El vecino es una serie de novelas gráficas que el autor realiza en colaboración con el guionista Santiago García (Premio Nacional de Cómic 2015 por *Las meninas*, de García y Javier Olivares). Planificada para cinco libros, hay tres de momento (Ediciones Astiberri) y un cuarto en proceso. *El vecino* está protagonizado por dos vecinos en una ciudad no identificada del siglo XXI, mezcla sublimada de Madrid y Málaga. La obra pretende arrojar una mirada tragicómica, a veces extrañada, hacia la vida cotidiana y las relaciones personales en la contemporaneidad, con la particularidad de que uno de los protagonistas es "superhéroe". Sin embargo, siempre que este se marcha para atender a la "tarea del héroe", sus hazañas quedan fuera de la vista para el lector, un dogma creativo de la obra. De este modo, el elemento fantástico funciona como contrapunto poético a la cotidianidad. *El vecino* investiga asimismo los significados ideológicos de los clichés de superhéroes a través de una lectura crítica, no exenta de ironía pero también de fascinación hacia un género de ficción fundamental en la historia del cómic. *El vecino 4* planteará sin embargo una vuelta de tuerca en las estrategias artísticas previas, e incluye escenas insólitas en el género de superhéroes y una forma experimental de múltiples lenguajes y texturas (dibujo, pintura, fotografía, collage digital). Esta comunicación expone el proceso creativo de este cuarto volumen.

ABSTRACT.

The Neighbor is a graphic novel series that the author is drawing in collaboration with the scriptwriter Santiago García (National Comic Book Award 2015 with *Las meninas*, by García and Javier Olivares). Planned as a five book series, three have been published so far (Ediciones Astiberri) and a fourth is in process. *The Neighbor* is about two neighbors who live in an unidentified city of the 21st century, a sublimated mix of Madrid and Málaga. The work attempts to depict, in a tragicomic if not stranged fashion, daily life and personal relations in contemporary society, with the particularity of that one of the protagonists is a "superhero". Still, whenever he leaves to attend to the "task of the hero", his deeds remain out of sight for the reader –a creative dogma during the whole series. In this way, this fantastic element works as a poetic counterpoint to everyday life. *The Neighbor* also investigates the ideological meanings of the superheroes clichés through a critical reading, not exempt of neither irony nor fascination towards a genre of fiction that has been fundamental in the history of comics. That said, the fourth part of the series will partly deviate from those previous artistic strategies, including unusual scenes in the superhero genre and an experimental form of multiple languages and textures (drawing, painting, photography, digital collage). This communication exposes the creative process of such fourth volume.

CONTENIDO.

I. Introducción: *El vecino* como serie.

En 2002, el autor de estas líneas sugirió al guionista Santiago García realizar en cómic un *slice of life* con superhéroes. Desde una idea previa de García que encajaba en ese concepto se desarrolló *El vecino*, un cómic planificado para cinco libros que narra la historia de dos vecinos en una ciudad no identificada que podría ser Madrid o Málaga, ciudades natales de los autores; en realidad una mezcla sublimada de ambas. La obra arroja una mirada tragicómica, a veces extrañada, hacia la vida cotidiana y las relaciones personales en la contemporaneidad, con la singularidad de que uno de los protagonistas es "superhéroe". Pero siempre que este se marcha para afrontar la "tarea del héroe", sus hazañas quedan en elipsis, un dogma creativo de la obra. De este modo, el elemento fantástico — procedente de un género fundamental en la historia del cómic— es un marco mítico que funciona como contrapunto a la historia cotidiana y, al mismo tiempo, permite investigar los significados ideológicos de los clichés de superhéroes a través de una lectura crítica y abierta no exenta de ironía.

El vecino 1 (Astiberri Ediciones, 2004) es una comedia de situación con momentos melancólicos donde la ciudad y el barrio son tratados como un protagonista más, a través de imágenes recurrentes urbanas, en planos generales aéreos o a pie de calle: esta última se pretende mostrar como ese "desorden vivo" donde el grupo (la ciudad) se manifiesta: "el lugar (topo) del encuentro, sin el cual no caben otros posibles encuentros", en palabras de Lefebvre.¹ La apertura semántica de la obra, en el sentido de Eco, se manifiesta también en un final abrupto situado deliberadamente en página impar, a la derecha del lector; al pasarla, este se encuentra una página en blanco.²

El vecino 2 (Astiberri Ediciones, 2007) introduce un nuevo tono narrativo: la comedia del primero ha desaparecido y gira hacia un tono dramático y sombrío; el dibujo lo refleja con el estilo gráfico, más crudo y sucio, como de garabato. A diferencia del primero, entintado con pincel, el dibujo se realiza con plumilla, rayados y amplias masas de negro: al cambiar las herramientas, el resultado gráfico cambia, y con él la voz narrativa. El superhéroe de *El Vecino* ha desaparecido; en realidad vive ahora en la calle con un grupo de personas sin techo. Parte de la historia transcurre en el lugar donde habitan, un entorno inspirado en el documental *Dark Days* (2000, dir. Marc Singer), sobre la vida de unos *homeless* en un túnel abandonado del metro neoyorquino. El particular "Freedom Tunnel" de *El vecino 2* funciona como espacio físico y alegórico; una suerte de inframundo urbano habitado por un colectivo multicultural ajeno a las leyes del "mundo de arriba", que podría emparentarse con una de las "zonas temporalmente autónomas" que propone Hakim Bey: espacios físicos o mentales que escapan al control estatal-corporativo hasta que son descubiertos por este y deben reconstruirse en otros ámbitos. Zonas habitadas por "nómadas psíquicos" que "vagan con escasas lealtades, sin ligarse a ningún tiempo ni lugar y se lanzan en busca de la diversidad y la aventura", una descripción que "no abarca solo a los intelectuales y artistas de clase X, sino también a los trabajadores inmigrantes, los refugiados, los 'homeless' [...]".³

El vecino 3 (Astiberri Ediciones, 2009) cambia de nuevo el tono, mezcla entre el humor del primero y el drama del segundo. Un referente crucial fue el largometraje *Faces* (1968, dir. John Cassavetes) por su forma narrativa experimental: confusión deliberada entre escenas y súbitos cambios de escenario, sin planos generales que muestren este último, con un ritmo tan extremo como su tono; las experiencias de los personajes se suceden a tal velocidad que dificultan al espectador colocarlas en un marco mental.⁴ Las

¹ "En la escena espontánea de la calle yo soy a la vez espectáculo, y a veces, también actor. Es en la calle donde tiene lugar el movimiento, de catálisis, sin el que no se da vida humana sino separación y segregación". LEFEBVRE, Henri. *La revolución urbana*. Mario Nolla (trad.). Madrid: Alianza, 1972, p. 25.

² "La poética contemporánea, al proponer estructuras artísticas que exigen un particular compromiso autónomo del usuario, a menudo una reconstrucción, siempre variable, del material propuesto, refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en que, en vez de una secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece, como un campo de probabilidad, una "ambigüedad" de situación capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas". ECO, Umberto. *Obra abierta*. Roser Berdagué (trad.). Barcelona: Ariel, 1990 [1962], p. 135. De hecho, hubo lectores de *El vecino 1* que escribieron a la editorial quejándose por un supuesto "error de impresión", creyendo que al libro le faltaba la última página. Se explica con detalle en la web del autor [<http://www.pepoperez.com/elvecino/>]. [23.03.2017]

³ "Psychic nomadism [...], psychic travellers driven by desire or curiosity, wanderers with shallow loyalties [...], not tied down to any particular time and place, in search of diversity and adventure... This description covers not only the X-class artists and intellectuals but also migrant laborers, refugees, the "homeless". BEY, Hakim. *The Temporary Autonomous Zone, Nomadism.org*, 1991-2011 [<http://nomadism.org/pdf/taz.pdf>], p. 6. [23.03.2017]. Bey desarrolla nociones previas de Deleuze & Guattari y Lyotard.

⁴ Vid. CARNEY, Ray. *The Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1994, p. 83.



Ilustración 1. Santiago García y Pepo Pérez, páginas de las novelas gráficas *El vecino 1* (2004), *El vecino 2* (2007) y *El vecino 3* (2009). Tinta y color digital para reproducción gráfica (Astiberri Ediciones).

relaciones entre ellos tampoco son presentadas; el espectador debe deducirlas con su participación activa y establecer el significado de sus comportamientos. Todo ello se lleva al lenguaje del cómic en *El vecino 3* con recursos por equivalencia: 1), usando planos medios en pequeñas viñetas regulares, sin espacio para representar el escenario; 2), cambiando de escena "aleatoriamente" en una misma tira o página (en un cómic convencional se cambiaría al final de la tira o la página); 3), empleando el mismo diseño en todo el libro, una retícula fija de nueve viñetas (el tamaño relativo de cada viñeta no sugiere énfasis narrativo puesto que no se modifica jamás). La intención global era generar desconcierto e implicar al lector en la historia sin ofrecerle demasiadas pistas sobre los sentimientos de los personajes. 4) Para mayor neutralidad emocional, el dibujo se realizó a plumilla con un trazo regular, lo que David Mazzucchelli denomina "*dumb line*": aquella que no "sabe" qué está describiendo porque no varía su grosor según las formas y texturas de lo que representa.⁵ 5) A diferencia de los dos primeros, *El vecino 3* se dibujó en blanco y negro para eliminar las señales emocionales del color, con la sola excepción de un tono rojo para el disfraz de Titán cuando este aparecía. Ello sugería la separación entre la "realidad" y la fantasía —la ficción que el superhéroe implica—, pero también los planos que sustentan la identidad del sujeto.⁶

Se han publicado además numerosas historietas cortas de *El Vecino*, en revistas como *El Manglar* o *Nosotros Somos Los Muertos*, que juegan con los recursos formales del cómic, sus convenciones y formatos tradicionales, a veces desde una perspectiva metalingüística: p.ej., en una se narra la historia como si fueran tiras diarias y dominicales de prensa, un formato hoy extinto. En otra, la clave formal es la contraposición entre lo que dicen los personajes y lo que piensan realmente, expresado mediante globos de pensamiento, un recurso "muy de cómic" que permite una exposición directa del monólogo interior del personaje en el mismo plano visual en que habla o realiza otras acciones. Esta contraposición desplegaba un recurso cómico y, a la vez, planteaba el papel de las *white lies* en la comunicación interpersonal cotidiana, así como la oposición entre el pensamiento y el lenguaje verbalizado.

II. Desarrollo: las estrategias artísticas de *El vecino 4*.

El vecino 4, actualmente en proceso, plantea otra vuelta de tuerca en las estrategias previas. Con un planteamiento de gran visualidad, frente a las escenas más basadas en el diálogo y las situaciones personales de los tres primeros libros, este cuarto despliega una perspectiva muy autoconsciente sobre los códigos y clichés del género de superhéroes, con una forma experimental. El guión de Santiago García, parco en palabras y descripciones, deja un amplio espacio al dibujo y el diseño del autor de estas líneas. El problema creativo esencial se puede resumir así: ¿cómo conseguir, en 2017, hacer superhéroes relevantes para su propio tiempo y para un lector adulto? Siguen algunas "soluciones":

⁵ Sobre la "*dumb line*", vid. la entrevista a Dash Shaw, antiguo alumno de David Mazzucchelli, en HEATER, Brian. "Interview: Dash Shaw", *The Daily Cross Hatch*, 2008 [<http://thedailycrosshatch.com/2008/10/15/interview-dash-shaw-pt-1-of-3/>]. [23.03.2017]

⁶ La "realidad" se apoya en una "MULTITUD INCONSISTENTE de fantasías. Es esta multiplicidad la que crea el efecto de densidad impenetrable que experimentamos como 'realidad' [...]. "*El soporte fantasmático de la realidad es en sí mismo necesariamente múltiple e inconsistente*". ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Ramon Vilà Vernis (trad.). Barcelona: Debate, 2006, p. 173. Énfasis y mayúsculas del autor.



Ilustración 2. Santiago García y Pepo Pérez, *El vecino*. Tinta y color digital (publicada en la revista *El Manglar*, 2009).

1. *Retomar formas del pasado para innovar.* La distancia que genera el transcurso del tiempo y el desuso de esas viejas formas es la que permite retomarlas con una mirada y contexto diferentes.⁷ Ejemplos prácticos de esta estrategia de "retrovanguardia":

a) usar el ordenador para colorear como *si fuera un viejo tebeo de superhéroes*, con equivalentes modernos de la energía cruda de aquellos colores chillones y analógicos, limitados por la cuatricomía de imprenta barata del *comic book*. El color por ordenador, introducido en el cómic a finales de los ochenta, se generalizó en la década siguiente; desde entonces se ha usado normalmente para imitar las texturas del color "directo" o conseguir efectos ilusionistas de iluminación, con múltiples volúmenes, degradados "elegantes" y una "dirección de fotografía" que pretende generar imágenesseudocinematográficas. Nuestra estrategia es la opuesta: hacer visible la cualidad digital del color haciendo un uso *grueso* de las herramientas informáticas y evocar los colores expresivos de tonos primarios, no locales, de los tebeos industriales de superhéroes de los años sesenta y setenta.

b) Usar el blanco como color. Lo que en los viejos tebeos comerciales era una estrategia para ahorrar tiempo y dinero (se dejaban sin colorear algunos elementos de las viñetas) es un recurso que aporta juegos formales interesantes.

c) Recuperar puntualmente el color "directo" (pintado manualmente), muy en boga a finales del pasado siglo en el cómic de influencia europea, hoy abandonado por las herramientas digitales.

2. Incorporar *lenguajes plásticos ajenos a la tradición dominante del cómic*, desarrollando una forma experimental de múltiples texturas que combina el dibujo con la pintura, el collage (digital o manual) y la fotografía. Ello implica un amplio registro que incluye desde dibujar composiciones de personajes como "tableaux vivants" a las estrategias de collage de artistas como Miguel Ángel Tornero. El contraste entre fotografía y dibujo, poco explorado en el cómic, es interesante por su choque entre el (supuesto) *index de la realidad* de toda fotografía y la *invención* que implica el dibujo. Si hace ya más de veinte años que se certificó el "pictorial turn" (el "giro visual" en las Humanidades que vino a sustituir al "giro lingüístico" previo, por el cual la imagen habría alcanzado un protagonismo antes reservado a la palabra⁸) y hoy hablamos de "postfotografía" (superabundancia en las redes digitales de fotos inmateriales, transmisibles y disponibles⁹), el cómic no puede permanecer ajena a esta nueva cultura visual.

3. *Negar el estilo.* El empleo de un estilo gráfico uniforme en un mismo cómic es una tradición derivada de dos inercias: las limitaciones de imprenta del pasado y las exigencias comerciales de la industria, cuyos editores pedían a sus dibujantes que imitasen

⁷ "Cuando el trabajo sobre un determinado problema artístico llega a un punto tal que, a partir de premisas aceptadas, parece infructuoso seguir insistiendo en la misma dirección, acostumbran a surgir aquellos grandes retornos al pasado, o mejor aquellos cambios que, a menudo, están relacionados con la asunción del rol conductor por parte de un nuevo sector o de un nuevo género de arte y que crean justamente, a través de un retorno a formas de representación aparentemente más 'primitivas' la posibilidad de utilizar el material de despojo del viejo edificio para la construcción del nuevo. Precisamente a través de una distancia, es posible volver a retomar creativamente los problemas anteriormente afrontados". PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Virginia Careaga (trad.). Barcelona: Tusquets, 2003 [1927], p. 29. Ejemplos clásicos de este fenómeno: el de los impresionistas del XIX que reivindicaron a Velásquez; el de Picasso inspirándose en la pintura medieval y las máscaras africanas.

⁸ Vid. MITCHELL, W. J. T. "The Pictorial Turn", *Picture Theory*. Chicago / Londres: University of Chicago Press, 1994, pp. 11-34.

⁹ Vid. FONTCUBERTA, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2016.

un "estilo de la casa" según los gustos dominantes del momento (ese estilo "impersonal" y anónimo fue uno de los intereses de los artistas del pop art). En la era de la novela gráfica, un cómic artístico para adultos, ya no hay que ajustarse a esa convención de "estilo único", ni por limitaciones técnicas ni por exigencias del editor. Existen antecedentes de "estilo variable" en un mismo cómic (p.ej., el estadounidense Bill Sienkiewicz, influido por Klimt, Klee o el Richard Diebenkorn de la serie *Ocean Park*) pero es una vía que, por poco explorada, permite nuevos experimentos. El ordenador permite integrar los diversos lenguajes y texturas de cara a la reproducción gráfica.

4. *Llamar la atención sobre el propio marco de la representación.* Si este suele permanecer oculto para facilitar la suspensión de la incredulidad, aquí queda "revelado" en determinadas secuencias, señalando la condición de ficción de la obra.

5. *Del museo a la página de cómic y viceversa.* Es muy significativo que Warhol atribuyera la estética del pop art a la lectura de "un montón de *comic books*".¹⁰ O que Richard Hamilton observase, a propósito de las piezas de Lichtenstein basadas en viñetas de cómic, que reproducirlas era como "tirar un pez al agua de nuevo".¹¹ Si los artistas del pop consiguieron introducir en la sala de arte productos de consumo, "banalizando lo monumental" del arte establecido y "monumentalizando lo banal",¹² parece apropiado a estas alturas acudir a estrategias de las artes visuales contemporáneas para un cómic. V.gr., la apropiación de imágenes de cómic instaladas en la conciencia colectiva para, mediante comparación y eliminación, aludir a conflictos sociopolíticos subyacentes o a la memoria colectiva (Siemon Allen y su instalación *Land of Black Gold IV*, 2004; Wilhelm Sasnal y su representación "omitida" de viñetas de Art Spiegelman en la serie pictórica *Maus*, 2001); la fragmentación, deconstrucción, disección y repetición de imágenes de *cartoon* (Martin Arnold en *Haunted House*, 2011); el lenguaje del cómic como "sistema de representación" del mundo (Öyvind Fahlström, *Column nº 2 [Picasso 90]*, 1973); la reducción a formas esenciales y el palimpsesto (los cómics sobrepintados por la artista brasileña Rivane Neuenschwander en *Zé Carioca*, 2006); la apropiación paródica de "obras de arte moderno" según las viñetas de los cómics Disney (Bertrand Lavier, *Walt Disney Productions 1947-2009*, 2009); el uso del lenguaje del cómic en instalaciones con publicaciones expuestas para generar relaciones semánticas a partir de una investigación etnográfica o política (Francesc Ruiz y sus diversos "kioscos"; su mismo tebeo *Manga Mammoth*, 2009); la tradición grotesca del cómic traducida a un lenguaje de signos pictóricos (Sue Williams).

III. Conclusiones.

A modo de conclusión, vamos a plantear un ejemplo de *El vecino 4* como compendio de algunas estrategias artísticas expuestas arriba. En estas dos páginas de una secuencia más amplia [ilustración 3], el protagonista lucha contra un supervillano en el marco de un museo de arte moderno cuya arquitectura nos remite a la "franquicia Guggenheim". Una pelea superheroica que tiene lugar dentro de la sala de arte —destruyéndola de paso— pero cuyo marco de representación cambia paulatinamente, *llamando la atención sobre sí mismo*. La anchura del *gutter* (calle entre viñetas) aumenta para evocar los marcos de cuadros, cuadros como los que cuelgan de las paredes del escenario, que a su vez estarán ocupados por imágenes de pinturas reales de artistas. El *juego de marcos* es una referencia a la historia del arte: si la página de cómic puede verse como el equivalente gráfico de un cuadro que estuviera compuesto de cuadros más pequeños, las viñetas, este sistema de imágenes remite a la sala llena de pinturas (la galería o gabinete de curiosidades), un motivo pictórico que atraviesa la historia del arte desde la cultura del "ojo curioso" al "ojo metódico" (autorreflexivo e introspectivo) y más allá.¹³ El diseño de las viñetas, asimismo, descompone las figuras en *poses grotescas*¹⁴ no habituales en el cómic de superhéroes, dado a la idealización. Por último, el texto de los bocadillos se distorsiona *señalando su artificio formal* y, a la vez, *devolviendo la cita irónica al pop art*. El cómic ha vuelto a entrar "literalmente" en el museo. Un museo virtual hecho de viñetas.

¹⁰ "I think we just read a lot of comic books, and it just happened to come out then". Citado en CLAUSS, Ingo. "Where am I? What Sort of Place is This? Comics, Arts, Politics. An Effort at Location Determination". En CLAUS, Ingo (ed.). *Kaboom! Comics in Art*. Berlín: Kehrer Verlag Heidelberg, 2013, p. 23.

¹¹ "Like throwing a fish back into water". Citado en STONARD, John-Paul. "Semblances in Synthetic Light", *The Times Literary Supplement*, 2012, [<http://www.the-tls.co.uk/articles/public/semblances-in-synthetic-light/>]. [23.03.2017]

¹² Vid. CLAUSS, Ingo. "Where am I? What Sort of Place is This? Comics, Arts, Politics. An Effort at Location Determination", cit., p. 23.

¹³ Vid. STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Anna Maria Coderch (trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000 [1993], pp. 151 y ss.

¹⁴ Lo grotesco es, entre otras cosas, "la alteración y desazón, desunión entre dentro y fuera, desposesión del cuerpo por la rotura de las formas". PUELLES, Luis. "Nada bajo los pies. Aproximaciones a una estética de lo grotesco". En Lebrero Stals, José (dir.). *El factor grotesco*. Málaga: Museo Picasso Málaga, 2012, p. 21.



Ilustración 3. Santiago García y Pepo Pérez, *El vecino 4* (en proceso). Lápiz sobre papel y tratamiento digital.

FUENTES REFERENCIALES.

BEY, Hakim. *The Temporary Autonomous Zone, Nomadism.org*, 1991-2011 [<http://nomadism.org/pdf/taz.pdf>]. [23.03.2017]

CARNEY, Ray. *The Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1994.

CLAUB, Ingo (ed.). *Kaboom! Comics in Art*. Berlín: Kehrer Verlag Heidelberg, 2013.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Roser Berdagué (trad.). Barcelona: Ariel, 1990.

FONTCUBERTA, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2016.

HEATER, Brian. "Interview: Dash Shaw", *The Daily Cross Hatch*, 2008 [<http://thedailycrosshatch.com/2008/10/15/interview-dash-shaw-pt-1-of-3/>]. [23.03.2017]

LEFEBVRE, Henri. *La revolución urbana*. Mario Nolla (trad.). Madrid: Alianza, 1972.

MITCHELL, W. J. T. "The Pictorial Turn", *Picture Theory*. Chicago / Londres: University of Chicago Press, 1994, pp. 11-34.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Virginia Careaga (trad.). Barcelona: Tusquets, 2003.

PUELLES, Luis. "Nada bajo los pies. Aproximaciones a una estética de lo grotesco". En Lebrero Stals, José (dir.). *El factor grotesco*. Málaga: Museo Picasso Málaga, 2012, pp. 19-61.

STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Anna Maria Coderch (trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

STONARD, John-Paul. "Semblances in Synthetic Light", *The Times Literary Supplement*, 2012, [<http://www.the-tls.co.uk/articles/public/semblances-in-synthetic-light/>]. [23.03.2017]

ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Ramon Vilà Vernis (trad.). Barcelona: Debate, 2006.

Pérez Suárez, Ventura Alejandro.

Investigador, Universidad de Vigo, Departamento de escultura, grupo PRACE.

El globo fraccionado.

The fractionated globe.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Espacialidad, esferología, arquitectura, escultura, globalidad.

KEY WORDS:

Spatiality, Spherology, architecture, sculpture, globality.

RESUMEN

Recorrido a lo largo de la obra de diferentes artistas que trabajan con el medio escultórico y arquitectónico en un planteamiento paralelo a las dinámicas de la globalización. Este último concepto como proceso histórico artístico y social que se remonta a 2000 años atrás según la teoría esferológica de Sloterdijk y que se plantea en la contemporaneidad como un cuestionamiento de su unidad y fragmentación.

ABSTRACT

Text throughout the work of different artists who work with the sculptural and architectural medium in a parallel approach to the dynamics of globalization. This last concept as a historical and artistic process that goes back to 2000 years later according to Sloterdijk's spherological theory and which is considered in contemporary times as a questioning of its unity and fragmentation.

CONTENIDO.

Introducción:

El presente documento trata de establecer una relación entre la globalidad y espacialidad, proponiendo un recorrido entre las obras de Boullée, Buckminster Fuller, Michael Webb, Lucy Orta o Michael Rakowit como aquellos puntos clave a la hora de entender el binomio global-local desde la creación del espacio y cosmovisión.

Agrupar a este grupo heterogéneo de artistas y arquitectos implica explicar el rasgo común que comparten y que corre en paralelo a fenómenos globales. Tanto a un nivel formal y en su lectura más obvia, todos los creadores propuestos en este texto alguna vez han recurrido a la forma esférica como motivo que connota una serie de valores muy específicos. Entre ese discurso que gira alrededor de la forma establecida, se encuentran cualidades de cobijo, protección y presupuestos utópicos.

Es importante recalcar ese presupuesto utópico que lo une y diferencia del resto de proyectos arquitectónicos y escultóricos de su época. La introducción de esta forma esférica en sus construcciones sugiere una propuesta opuesta a la arquitectura prototipo de cualquier época y que dialoga en ese sentido con una visión que no pretende situarse en ningún orden o corriente establecida o localizada, de ahí el carácter utópico en su sentido de "fuera de lugar" o "sin lugar".

Una esfera erigida a una escala monumental propia de la arquitectura va en contra de temas recurrentes a lo largo del siglo XX, como es el caso del par polar forma/función en el mundo de la arquitectura y escultura. Javier Maderuelo indica el sentido de abordar este binomio forma/función como una de las claves que conecta las dos disciplinas arquitectónica y escultórica ya que "se hace evidente que la funcionalidad, como valor, se considera asociada a la arquitectura, mientras que las cualidades formales se identifican con la plasticidad de la escultura". (2010, 56)

A lo largo del siglo XX, estos dos géneros volverán, tras el Barroco, a recombinar y ampliar sus campos de conocimiento a una suerte de arquitectura plástica, como por ejemplo la arquitectura expresionista de los años 20 o la brutalista de los 50; y una escultura funcional, que da comienzo con el movimiento constructivista en el replanteamiento del arte como utopía para y para las necesidades del pueblo.

En el repertorio formal, la esfera en una construcción funcional sería un sinsentido por las problemáticas de superficie y espacio útil que ofrecían pero también será un enclave importante en este replanteamiento de función y forma entre los géneros arquitectónico y escultórico. De este modo, la esfera cobrará un cariz revolucionario en la construcción de espacios al utilizarse en contra de unos presupuestos de funcionalidad o diseño eficaces.

La aparición de este tipo de construcción-globo se remonta al siglo XVIII, de la mano de Étienne-Louis Boullée, arquitecto visionario entre otros nombres como Claude Nicolas Ledoux o Jean-Jacques Lequeu.



Ilustración 1. Étienne-Louis Boullée, Cenotafio de Newton, 1784.

Macrotopia:

El "cenotafio de Newton" (1784) se resume como aquel proyecto arquitectónico que nunca se llegó a materializar, como el planetario reservado a generar un espacio cuya conexión exterior se observa en los pequeños tragaluces, colocados en la cúpula que conformaría la mitad superior del todo esférico del edificio. Aperturas cuya función es la de generar puntos de luz sobre sus paredes, eludiendo toda conexión con el exterior, ya que por un lado el tamaño de las aberturas es demasiado estrecho para dejar ver a través y, por otro lado, las propias paredes en su abovedado continuo y homogéneo ya construyen un simulacro exterior de por sí, sin referencias arquitectónicas y con similitudes de entorno abierto.

Construcción que no quiere parecer construcción en su interior, esta arquitectura se califica así por su camuflaje y apariencia de cielo estrellado. Lo interior sin referencias se genera como exterior ininterrumpido e infinito nocturno. Es la intención de llevar todo lo exterior a un interior, de lo macro a lo micro y de lo inconmensurable a lo limitado sin ningún tipo de problemas de física o escala, puesto que solamente se está ante un simulacro.

Richard Sennett recalcará la idea de lo pesado del cenotafio en donde "al levantar la vista hacia los cielos artificiales, el visitante del planetario de Boullée no tendría sentido de su lugar en la tierra." (2003, 314) Esto es debido a que no hay ninguna arista o esquina que haga referencia a cómo o con qué se ha construido esta arquitectura o dónde se sitúa el espectador como punto de referencia en el espacio.

"Como sucede en los cielos del exterior, el espacio ilimitado en el interior se convierte en una experiencia en sí misma." (2010, 314) Experiencia que transporta al observador a otro espacio que no guarda coherencia con la propia fachada de la arquitectura. La ventana que se ve desde fuera no tendrá su anverso claro en la parte interior del edificio; se interpretaría como una estrella difícilmente distinguible de otras tantas.

Tras este recorrido formal de la arquitectura de Boullée, nos encontramos ante los primeros intentos de globalización en cuanto el cenotafio pretende reunir en sí mismo el globo celeste.

La globalización comprenderá, de este modo, un método donde se pretende reconfigurar, redimensionar y escalar la medida del mundo conocido. Transformar lo lejano en cercano y del espacio macro y global (atmósfera) reducirlo a lo micro, local y localizado (arquitectura) será una característica que ligue la construcción de Boullée con el concepto de globalización. En definitiva, la metamorfosis de lo global hacia lo local se hace patente en esta construcción.

Usar el término globalización en el siglo XVIII resulta extraño pero Peter Sloterdijk, en su trilogía ensayística de *Esferas* (1998 - 2004), teje todo un proceso histórico político y psico-social de la historia de Occidente en el que el este fenómeno de lo global, término tan vigente en la contemporaneidad, ya habría comenzado desde la época clásica con la caída de Atenas, que conllevaría a un ocaso de su cosmovisión y sentido de unidad, para recomponerse bajo otros nuevos paradigmas políticos, religiosos, sociales y espaciales relacionados con la forma y concepto de la esfera.

El replanteamiento del mundo tal y como se conoce en cada época, su ruptura con la tradición, su ampliación a otros nuevos límites que no dejan frenar a la evolución humana a una nueva manera de comprender y organizar el mundo en otras nuevas estructuras, se podrá considerar como una dinámica que versa sobre la globalización desde épocas muy tempranas.

Cabre preguntar ¿Es el cenotafio un reflejo del estado de la globalización de su época?

No es de extrañar que el cenotafio como símbolo de la conquista del cielo bajo su construcción dialoga con los presupuestos de la Ilustración, movimiento coetáneo a Boullée que abogará por el poder de la razón frente a la superstición.

Por consiguiente, no se plantea al cielo como espacio de adoración y creencia inculcada por la mística cristiana, sino como objeto de estudio abordable y, por lo tanto, delimitado. La Ilustración buscará, de forma opuesta a la experiencia abordada por Sennett en el interior cenotafio sin referencias, la situación y orientación del hombre en el mundo con ayuda de las ciencias y las artes que resurgirían en la época.

Toda época de crisis o cambio implica una revisión total del conjunto, una nueva propuesta, muchas veces traducidas en proyectos utópicos como los que aquí se expone con los arquitectos visionarios y que trabajan en torno a su proceso de globalización coetáneo.

Desde otros aspectos y en otras épocas, la globalización, en su calidad paradójica de acercar lejanías y empujarse todo bajo su abrazo abarcador, también funcionará como un gran aislante, como gran introversión frente a esa intención de la ilustración de ampliar y verter luz y razón a espacios sin referencia, oscuros y sublimes como el cenotafio.

Espumas:

El comienzo de la modernidad implicó entender las totalidades en su fragmentación. El prisma estructuralista de Lévi-Strauss ya habría, en gran medida, resaltado este tipo de pensamiento cuando, en su libro *El Pensamiento Salvaje* (1962), el autor define el proceso normal de conocimiento como aquel que para conocer un objeto en su totalidad ha de obrar a partir de una descomposición de sus partes. (Lévi-Strauss 2014, p. 45)

Las artes, de manera similar, comienzan a desmenuzar sus componentes y cuestionar sus cualidades inducidas por una tradición impuesta. Las vanguardias de principios de siglo XX serán el ejemplo clásico de este proceso pero, será más acertado acotar el campo en el ámbito escultórico y arquitectónico de la década de los 60.

Por muchos historiadores, uno de los influyentes de la escultura minimalista como Buckminster Fuller (Maderuelo 2010) generaría un proyecto que, de la misma forma que ocurrió con el cenotafio de Newton, no se llegaría a construir por su utópica forma, coste y uso.

En esta investigación, "Cúpula sobre Manhattan" (1960) de Fuller se establece como la otra cara en oposición de un segundo proyecto con título "Cushicle" (1964) creado por Michael Webb. En esta comparación de las dos obras, vuelve a aparecer conceptos enfrentados como global/local, macro/micro o arquitectura/cuerpo regulados por la escala como concepto mediador.

De esta forma, Cúpula sobre Manhattan se lanza como proyecto que da comienzo al campo de las megaestructuras abordadas por diferentes corrientes arquitectónicas como el Movimiento Metabolista.

Esa gran cúpula transparente que ampararía parte de la ciudad de Manhattan en un diámetro de dos millas se conforma como gran globo que encierra y cobija en su interior un espacio no tan amplio como el que pretendía abarcar el Cenotafio en su calidad de contenedor celeste.

Esta idea de gran globo será abordada en la macroesferología de Sloterdijk y segundo volumen de "Esferas II". El leitmotiv de este volumen son las grandes travesías por los océanos y el descubrimiento de América como un acontecimiento que enfocará a la antigua Europa a un nuevo impulso y oportunidad colonizadora y, por lo tanto, globalizadora y etnocentrista.

El mismo autor alemán, en el tercer y último volumen de "Esferas III", advierte que en este proceso recurrente en la historia de generar grandes estructuras, no sólo arquitectónicas, si no psico-sociales, parten de englobar grandes espacios bajo un único núcleo, gran globo o globalización medieval para luego dividirse en la modernidad.

El autor llamará espumas o esferología plural a este proceso donde todo núcleo-globo que pretendía establecerse como globalizador de un conjunto mundo pierde su centralidad a favor de numerosas divisiones internas en celdas que, si bien están aisladas unas de otras, coexisten y comparten tabiques comunes, tal y como la dinámica de la espuma.

Resultará interesante ofrecer esta trayectoria que comienza con el cenotafio, en su conquista del globo atmosférico, va menguando su ambición y escala a lo largo de la historia en una construcción, aun así con similar intención utópica, que une bajo el mismo techo a la ciudad de Manhattan. A su vez, esta última propuesta será fragmentada y afectada en este proceso de reducción de escalas y fragmentación bajo la investigación del Movimiento Metabolista. Último movimiento en busca de la unidad indivisible de lo arquitectónico; la célula. (Maderuelo 2010, p. 352)

De la cúpula de Fuller a la "Nagakin Capsule Tower" (1972) del metabolista Kisho Kurokawa se asiste a dos décadas donde los ideales globales se ven licuados a una espuma individual que coexiste. La arquitectura vuelve a ejercer cierto reflejo en una composición donde la célula o el espacio mínimo habitacional se hace patente en la torre de Kurokawa con una sociedad que se torna individualista hasta sus límites.

Llevado esto al extremo, si esta célula que va componiendo a la torre en un apilamiento en series de unidades mínimas se extrajera y redujera aún más, nos encontramos con el siguiente nivel de escala, el auténtico conformador arquitectónico-social; el cuerpo.



Ilustración 2. Buckminster Fuller, Cúpula sobre Manhattan, 1960.



Ilustración 3. Kisho Kurokawa, Nagakin Capsule Tower, 1972.

Microtopia:

De lo macro del cielo de Boullée, disminuido por la cúpula sobre el tamiz urbano de Fuller, hasta el licuado en espumas arquitectónicas de Kurokawa, se asiste a un recorrido de escala en decreciendo tanto arquitectónica, histórica como psico-social, concatenada y abordada desde la rama esferológica formulada por Sloterdijk.

El siguiente paso de lo macro a lo local se centrará en propuestas que dialogarán de una manera directa con el espacio y el cuerpo.

La estela de Friederik Kiesler en su conocida propuesta arquitectónica "La casa sin fin" (1950-59), que tampoco ha llegado más allá que formalizarse en maqueta, dará uno de los primeros puntos de apoyo en la implicación del cuerpo como eje central en la creación de espacios, afirmando que su proyecto pretende ser una prótesis o ampliación del cuerpo humano, una arquitectura orgánica. (Maderuelo 2010)

Diluir construcción y anatomía humana en un híbrido continuará con otras obras como la propuesta por Michael Webb, integrante del grupo Archigram. Su trabajo más conocido es "Cushicle" (1964), que toma la idea de célula del Movimiento Metabolista en una conjugación directa con la prenda y en estrecha referencia con el cuerpo que lo porta y habita. Se tratará de un proyecto que juega con binomios del tipo arquitectura llevable - vestido habitable.

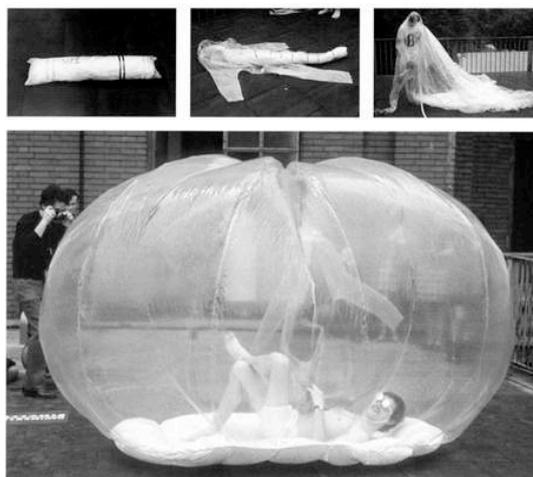


Ilustración 4. Michael Webb, Cushicle, 1964.



Ilustración 5. Lucy y Jorge Orta, Nexus Architecture, 1994 – 2002.

Otros proyectos interesantes a destacar es la línea de investigación de Lucy y Jorge Orta, que aborda nuevamente el cuerpo y el espacio desde un prisma más sociológico e de identidad. El refugio, la movilidad o el concepto de supervivencia en ambientes hostiles desde y para un cuerpo expandido en tiendas de campaña, chalecos salvavidas siameses o vestidos globales como "Nexus Architecture" (1994 - 2002) parten de un constante diálogo con la globalización, su estructuración en redes sociales o desde el desplazamiento de aquella espuma arquitectónica del Movimiento Metabolista trasladada al cuerpo humano.

El presupuesto utópico antes abordado no queda olvidado al ser tomado por estos últimos artistas. En especial, la idea constructivista de un arte concienciado y que tenga un valor funcional se vuelve a plantear en la década de los 80 y 90 con "Homeless Vehicle Project" (1980) de Krzysztof Wodiczko o en la misma línea, Michael Rakowit con "PARAsite" (1998- actualidad) en una arquitectura parásita que se aprovecha de los acondicionadores y fuentes de corriente de aire que expulsan las arquitecturas contemporáneas para consolidar una estructura hinchable como refugio de personas sin hogar.

Conclusión:

En este recorrido propuesto desde el siglo XVIII con la emblemático Cenotafio de Newton de Boullée hasta las estructuras escultóricas de Lucy y Jorge Orta, se asiste a un proceso que refleja la tendencia de la globalización. Según Sloterdijk traducida esta última en un proceso histórico que se remonta a 2000 años atrás, como un paradigma que se va diluyendo paulatinamente en el cambio de escala que intercepta lo global a lo local.

Por este motivo, construcciones de grandes techos y contenedores que intentan abarcar tamaños inconmensurables van desplomándose o tachándose de propuestas utópicas e irrealizables para ceder a unas estructuras mucho más complejas y pequeñas que forman de sus partes ese todo o conjunto soñado como gran unidad global.

Los últimos artistas abordados parecen concluir una trayectoria que en este texto comienza desde la pregunta ilustrada de cómo abarcar lo global o universal, hacia la cuestión, mucho más urgente, de cuál es el funcionamiento, composición y abatimiento de esa tendencia globalizadora, a través de una nueva conciencia, localización y comportamiento del cuerpo con respecto al espacio en el que vive.

FUENTES REFERENCIALES.

LEVI-STRAUSS, Claude. 2014. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-968-16-0933-7.

MADERUELO, Javier. 2010. *La idea del espacio. En la arquitectura y arte contemporáneos. 1960 - 1989*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-1261-2011.

SENNETT, Richard. 2015. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 978-84-206-9489-4.

SLOTERDIJK, Peter. 2014. *Esferas I. Espumas. Microesferología*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-7844-654-4.

SLOTERDIJK, Peter. 2004. *Esferas II. Globos. Macroesferología*. Madrid: Siruela. ISBN: 84-7844-754-7.

SLOTERDIJK, Peter. 2006. *Esferas III. Espumas. Pluriesferología*. Madrid: Siruela. ISBN: 84-7844-951-5.

Petit-Laurent Charpentier ,Claudio Andrés.

Docente investigador Universidad Católica de Temuco, Facultad de Artes y Humanidades.

Entre lo local y lo global: símbolos de la tradición cultural en los procesos de creación para el turismo.

Between the local and the global: symbols of cultural tradition in the processes of creation for tourism.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Identidad Cultural; Símbolos; Turismo; Tradición; Modernidad.

KEY WORDS:

Cultural identity; Symbols; Tourism; Tradition; Modernity.

RESUMEN.

La siguiente comunicación aborda la investigación doctoral acerca de los procesos de creación de productos culturales artesanales que se fundan en la identidad cultural tradicional del Archipiélago de Chiloé y que se conciben para la industria del turismo.

El Archipiélago de Chiloé (Chile) es un lugar que tiene la particularidad de mantener un marcado carácter tradicional en su cultura, y que se ve enfrentado en la actualidad al conflicto con la globalización, en la que el turismo ha jugado un rol muy importante. Por ello desarrollaremos en una primera parte los conceptos que estructuran el análisis: identidad cultural, tradición, turismo y posmodernidad enfocándonos en proporcionar los antecedentes acerca de la realidad cultural de nuestro campo de estudio. Tras exponer esos antecedentes, se explicitará el marco metodológico que ha encauzado la investigación sobre la base de un modelo etnográfico que, a partir de la observación, el registro fotográfico y entrevistas, permitirá el análisis de los objetos artesanales y su carácter mediatizador de significados culturales tradicionales para el contexto del turismo.

En una primera instancia nos abocaremos al diagnóstico del mercado de los productos de diseño artesanal que se ofrecen en Chiloé, analizándolos tanto desde una perspectiva semiótica, como desde el estructuralismo. De ello podremos evidenciar el choque o conflicto que se produce en el contexto del turismo y su impacto en los procesos de creación, generando productos ambiguos, híbridos, que se construyen desde la lógica del mercado intentando reivindicar una identidad cultural tradicional, a veces de manera inadecuada.

Finalmente nos referiremos a un caso de producto de diseño de “modernidad apropiada”, concepto desarrollado por Sergio Mansilla, importante investigador sobre Chiloé, y que a modo de conclusión permitirá comprender el rol del diseño en el encuentro y diálogo entre lo local y lo global.

ABSTRACT.

The following communication addresses the doctoral research on the processes of creation of artisan cultural products that are based on the traditional cultural identity of the Archipelago of Chiloé and are conceived for the tourism industry.

The Chiloé Archipelago (Chile) is a place that has the peculiarity of maintaining a marked traditional character in its culture, and which is currently facing the conflict with globalization, in which tourism has played a very important role. Therefore, we will develop in a first part the concepts that structure the analysis: cultural identity, tradition, tourism and postmodernity, focusing on providing the background about the cultural reality of our field of study. After exposing these antecedents, the methodological framework that has guided the investigation will be explained on the basis of an ethnographic model that, from the observation, the photographic registry and interviews, will allow the analysis of the artisan objects and their mediating character of cultural meanings the context of tourism.

In the first instance, we will focus on the market diagnosis of the artisanal design products offered in Chiloé, analyzing them both from a semiotic perspective and from structuralism. From this we can highlight the clash or conflict that occurs in the context of tourism and its impact on the creation processes, generating ambiguous, hybrid products that are built from the logic of the market trying to claim a traditional cultural identity, sometimes in a way inadequate.

Finally we will refer to a product case of design of "appropriate modernity", a concept developed by Sergio Mansilla, an important researcher on Chiloé, and that by way of conclusion will allow to understand the role of the design in the encounter and dialogue between the local and the global culture.

CONTENIDO.

Introducción: Identidad cultural chilota en la modernidad.

Podemos considerar que los dos ejes centrales en los que se sustenta el cambio en las formas de vida en la modernidad son, por un lado, los procesos de mercantilización de la economía dando paso a la sociedad de consumo, y la mediatización de las relaciones humanas. Ambos están relacionados y se derivan de la industrialización y tienen un efecto determinante en la forma de entender el mundo moderno y su devenir posmoderno. (Lipovetsky, 2007; Friedman, 2001; Baudrillard, 1985; Vattimo, 1985, 1994; Habermas, 1985)

La transformación que significó la industrialización en los procesos productivos, de transporte y comunicación, impactó en la relación del ser humano con su entorno y con los demás. El progreso que prometía la industria, y que auguraba felicidad, pronto se convirtió en un impulso sin sentido en el que la simple novedad se impone como valor primordial decantando en el "agotamiento del impulso modernista hacia el futuro, desencanto y monotonía de lo nuevo, cansancio de una sociedad que consiguió neutralizar en la apatía aquello en que se funda: el cambio"¹

El auge del consumo y de los medios masivos ha diluido los límites entre la realidad y la simulación que alcanza su estado de refinamiento en el turismo. El viaje se convierte en una búsqueda, un estado de no pertenencia, de trashumancia y de fluctuación, imagen de la incertidumbre en la que el desorientado hombre posmoderno, sin perspectiva de futuro, mira al pasado con nostalgia "como si, por alguna razón, hoy fuésemos incapaces de concentrarnos en nuestro propio presente, como si nos hubiésemos vuelto incapaces de conseguir representaciones estéticas de nuestra propia experiencia actual"².

Es MacCannell (2003) quien alude a la nostalgia como motivación del turismo, planteando que el hombre moderno ha perdido los vínculos con sus espacios cotidianos, con lo propio, cargándolo de connotaciones negativas debido a ese sistema social y cultural tan mediatizado que describíamos antes, y es por ello que desarrolla un interés por la vida de los otros. El mensaje es que lo cotidiano está fuera de lo valioso; que vivimos en él suspendidos y desvinculados de lo real, de la auténtica cultura.

Cuando todo queda obsoleto en poco tiempo, valoramos especialmente lo que ha sido hecho bajo la lógica de la perdurabilidad. Por ello las tradiciones que permanecen aún como vestigio de lo auténtico, son constantemente visitadas. Sin embargo, esa autenticidad no es más auténtica que una simulación verosímil fabricada en gran medida por el mercado. Como plantea Lipovetsky (2007): "Las ciudades históricas se convierten en poblados temáticos para responder a las necesidades de 'autenticidad' de los turistas ávidos de cosa extranjera, de ambiente local y exotismos folclóricos"³ Bajo la lógica posmoderna la autenticidad no es más que una imagen que recubre la ruina y la convierte en atracción y ante todo debe corresponder a lo que esperamos de ella.

Según MacCannell (2003) lo que visitaríamos en realidad sería lo que él denomina una producción cultural que se articula a partir de la relación mediatizada entre un modelo cultural y su influencia. El modelo cultural consiste precisamente en aquello que, de entre todas

¹ Lipovetsky, Gilles: *La felicidad paradójica*. Anagrama. Barcelona. 2007. p.9

² Jameson, Fredric: *Teoría de la Posmodernidad*. Editorial Trotta. Madrid. 1996. p.170

³ Lipovetsky, Gilles: *La felicidad paradójica*. Anagrama. Barcelona. 2007, p.57

las cosas que forman parte de la cultura, es elevado como un ideal. Y la influencia, en tanto, se entiende como “la creencia o sensación alterada, creada, intensificada que se basa en el modelo”⁴. Eso es lo que ha hecho la industria del turismo en Chiloé las últimas décadas, mediatizado aquel carácter premoderno, esa identidad cultural, para ofrecerla en un mercado ávido de recuperar lo auténtico.

A diferencia de MacCannel, John Urry (1996), plantea que la motivación del viajero, más que en la nostalgia, está en la evasión de la realidad cotidiana. Evasión que se percibe como una pausa en la cual se pretende, más que conectar con otras formas de vida, disfrutar de los placeres de no hacer nada, del descanso del cuerpo o de la diversión que permitirá olvidar los sufrimientos y pesares. El post-turista, como llama John Urry⁵ (1996) al turista posmoderno, es consciente de que lo que va a encontrar en su destino no es más que una especie de montaje teatral, un juego en el que decide participar para poder así desprenderse un instante del peso de la realidad.

Desarrollo: Diseño de Objetos para el turismo en Chiloé.

El trabajo de campo de la investigación se realizó sobre la base de un modelo de tipo etnográfico, utilizando como técnicas de recogida de información, la observación participante, el registro fotográfico, la entrevista personal, complementado con la revisión documental de literatura relacionada con la cultura chilota tanto tradicional como actual.

El devenir histórico del archipiélago de Chiloé ha dado lugar un sincretismo cultural entre los distintos pueblos que han dominado el territorio: los Chonos, los Veliche, los españoles, los chilenos. Debido a las circunstancias impuestas por el entorno natural inhóspito, aislado y frío, forzó a que las relaciones se sustentaran sobre la idea de la colaboración como mecanismo de subsistencia, lo que significó que “La identidad cultural chilota se construyó básicamente a partir de la práctica del intercambio de bienes y servicios en el marco de un modo de producción orientado, casi siempre, a la satisfacción de necesidades endógenas de sobrevivencia”⁶

Lo que plantea Mansilla (2007) es que el carácter de la identidad chilota está en las relaciones de colaboración y en la relación armónica con el entorno natural y que ello ha determinado los productos culturales. Cuando la industria, el sistema económico neoliberal y la globalización confrontan esa forma de vida, surge la necesidad de protegerla, y emerge la conciencia de la identidad.

El turismo es un factor del neoliberalismo que ha tenido un importante papel en la mutación de la cultura chilota, y su efecto sobre los elementos distintivos de Chiloé ha sido su reducción a fachadas que ocultan las ruinas de un Chiloé ya desaparecido. Sin embargo, a pesar de ello, siguen siendo marcas identitarias eficaces para la distinción de la cultura chilota en el contexto chileno e internacional. Ahora bien, el riesgo está en que el modelo cultural impuesto por el mercado, despoje de aquel real sentido a las producciones culturales, el “sentido humano”, que reflejan “los modos de ser y existir de ‘los antiguos’ a partir de y con los objetos suyos y nuestros”⁷ Lo relevante está en las significaciones, es decir, en lo que los objetos son capaces de transmitir respecto a las formas de vivir de los antepasados, de sus formas de ver y concebir el mundo y de relacionarse con él; las formas en que construyeron el orden y los valores que rigieron su convivencia en sociedad.

El proceso cultural que vive Chiloé en la modernidad, consiste en realidad en dos procesos imbricados, uno que va por la superficie y que es el proceso de la cultura global que inunda todo y lo orienta hacia la mercantilización, cancelando todo efecto crítico sobre las relaciones de dominación capitalista; y el otro más profundo, es el proceso que vive la cultura local en reacción ante esa ola enorme que intenta inundarla y sumergirla en el olvido. A partir de ese proceso surge una intelectualidad chilota que busca mantener viva una cultura que se distingue, basándose en “La certeza de que es posible construir una forma de identidad que, aprovechando las posibilidades del mercado y las de la globalización, potencie lo local y lo vuelva una ‘avanzada del progreso’ desde dentro hacia afuera”⁸

Paradójicamente, aunque el turismo devenga en una escenificación, igualmente funciona como escenario para mantener vivos algunos símbolos que de otro modo habrían desaparecido. La forma concreta de hacerlo son los souvenir, que, en una lógica de mediatización, vehiculizan significados relativos a la identidad cultural de diversas maneras. En una primera instancia, podría decirse que existen dos tipos de souvenir; por un lado, los de origen industrial, propio de lo moderno y por otro los que surgen de procesos de creación artesanales propios de lo tradicional. (Ver ilustraciones 1 y 2)

⁴ MacCannell, Dean: *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Editorial Melusina. Barcelona. 2003.

⁵ Urry, John: *The tourist gaze. Leisure and travel contemporary societies*. Sage Publications Ltd. London. 1996

⁶ Mansilla, Sergio: “Hay un Dios que todo lo compra: Identidad y memoria de Chiloé en el siglo XXI”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*. 2007 N° 12, 145-158. P.151

⁷ Mansilla, Sergio: “Chiloé y los dilemas de su identidad cultural ante el modelo neoliberal chileno: la visión de artistas e intelectuales”. *Alpha*, 2006. N° 23, 9-36. p. 16

⁸ Op. cit. p.35



Ilustración 1



Ilustración 2

Sin embargo, esa clasificación resulta reduccionista en relación a la complejidad cultural que se produce en Chiloé. Ello se evidencia por ejemplo, en algunos objetos de lana, cuyo sentido se encuentra en las condiciones climáticas caracterizadas por las bajas temperaturas y la lluvia constante propias del archipiélago, lo que sumado a la situación de aislamiento generó la necesidad de elaborar gran parte de los objetos cotidianos a partir de las materias primas que se encontraban a disposición en el entorno natural, por ello la lana ocupó un lugar fundamental en la fabricación de la vestimenta tradicional del chilote, incluido los abrigos, chaquetas, pantalones, vestidos y calcetines que solían usarse sobre el pantalón. Hoy esos elementos constituyen objetos de souvenir. (Ver ilustraciones 3 y 4)



Ilustración 3



Ilustración 4

Sin embargo en algunos casos las prendas de lana han sido reducidas al significado más general: objeto de lana, pasando por alto significados derivados del origen y proceso de elaboración. La mediatización por lo tanto implica que el objeto es despojado de atributos significativos que sintetizan el símbolo hasta el límite de dejarlo en muchos casos, vacío, y siendo objetos incoherentes e inadecuados. (Ver ilustración 5). Como plantea Baudrillard: “el mensaje que los objetos transmiten por su mediación ya está simplificado en extremo y es siempre el mismo: su valor de intercambio. Así, en el fondo el mensaje ya no existe; es el medio el que se impone en su pura circulación”⁹.



Ilustración 5

Otro tipo de objetos en que se ve la hibridez entre elementos culturales modernos y tradicionales son los objetos decorativos de madera. Siendo un material determinante en la cultura chilota, utilizada en la construcción de casas (palafitos), iglesias, embarcaciones y utensilios agrícolas y domésticos, muchos objetos de madera son ofrecidos a los turistas, reproduciendo en miniatura esos elementos culturales. La factura técnica de estos objetos es variada, algunos con un carácter más artesanal que otros, y también con diferentes niveles de connotación de simbolismos culturales. En el caso de las reproducciones en miniatura de las construcciones arquitectónicas características de Chiloé como son los palafitos y las Iglesias patrimoniales, son interesantes algunos casos en que la reproducción respeta ciertos rasgos significativos para remitir a aspectos particulares de esas construcciones, aunque la mayoría sintetiza también al concepto general. (Ver ilustraciones 6 y 7)

⁹ Baudrillard, Jean: “El Éxtasis de la comunicación”. *La posmodernidad*. Kairos, Barcelona, 1985, p.194



Ilustración 6



Ilustración 7

También se utiliza la madera como soporte de imágenes, dibujadas con la técnica del pirograbado, en que se representan desde elementos de la tradición oral chilota, hasta elementos culturales modernos. En estos objetos, la gráfica como lenguaje también transmite la influencia de la modernidad presente por ejemplo en el estilo tipo comic de algunos retablos. (ver ilustraciones 8 y 9) En estos casos los niveles de significación también son reducidos a connotaciones de primer nivel, es decir, pretendiendo transmitir la idea de rusticidad con el simple hecho de ser de madera.



Ilustración 8



Ilustración 9

Por otra parte, la cestería, utilizada originalmente para elaborar contenedores de alimentos como mariscos y patatas, y también los implementos para tejer, hoy en día el mercado de objetos turísticos oferta este tipo de elementos, tanto a escala normal para su uso práctico, como miniaturizado para su representación simbólica. (Ver ilustraciones 10 y 11)



Ilustración 10



Ilustración 11

Por lo general la miniaturización es el mecanismo más común para el diseño de souvenir. Reducir proporcionalmente monumentos y objetos y otorgarle una utilidad accesoria, como por ejemplo de llavero o de imán de nevera es la forma en que el objeto se hace portable. En el caso de los objetos de Chiloé, vemos que, a pesar de su reducción, el objeto mantiene bastantes rasgos de autenticidad debido a su producción artesanal, y a que alude a la función original, presentándose con pequeños ovillos de lana, o con conchitas de mariscos.

Otro objeto que tiene un carácter simbólico importante en Chiloé es la muñeca de lana. Además de los utensilios y herramientas, los materiales propios de la isla eran utilizados para confeccionar juguetes, destacando en particular la muñeca de lana tejida. A mediados del siglo XX, se comenzó a utilizar químicos para el teñido de la lana que tradicionalmente era hecho con elementos naturales, haciéndolos más llamativos para los niños que aún jugaban con ellas. Hoy en día estos objetos perviven en el contexto de la industria turística, teniendo una función eminentemente simbólica, ya que pocos niños juegan hoy con ellas.



Ilustración 14

Hemos podido evidenciar en el trabajo de campo que el impacto de la modernidad y el turismo, ha significado que algunos objetos tradicionales han reorientado su función hacia lo simbólico, y adquiriendo un nuevo sentido en la realidad cultural actual, lo que en gran parte de los casos ha significado una síntesis que ha degradado las significaciones culturales originales. En palabras de Getino “Al pasar a segundo plano- o directamente a desaparecer- las texturas y los claroscuros que forman parte de la identidad de los pueblos y de los individuos, se jerarquiza en la oferta y la demanda la imagen de los arquetipos. La estandarización de lo simbólico se antepone así a la comprensión y reconocimiento de lo diverso, que es la base de toda cultura y toda comunicación democrática”¹⁰.

Todo este análisis que se hace en concreto de la realidad actual de la cultura de Chiloé, remite al análisis de la cultura de masas que desarrolla Umberto Eco en “Apocalípticos e integrados” y que se puede sintetizar en la siguiente cita:

“El problema de la cultura de masas es en realidad el siguiente: en la actualidad es maniobrada por ‘grupos económicos’, que persiguen fines de lucro, y realizada por ‘ejecutores especializados’ en suministrar lo que se estima de mejor salida, sin que tenga lugar una intervención masiva de los hombres de cultura en la producción. La postura de los hombres de cultura es precisamente la de protesta y reserva. Y no cabe decir que la intervención de un hombre de cultura en la producción de la cultura se resolvería en un noble e infortunado gesto sofocado muy pronto por las leyes inexorables del mercado”¹¹.

Ahora bien, entendiendo la lógica del contexto cultural actual, y desde la perspectiva que plantea Sergio Mansilla (2006) respecto a asimilar la modernidad desde la memoria, que recoge y genera una cultura “apropiada” entendiendo este concepto tanto como adecuada, como también hecha propia, encontramos objetos que reflejan esa capacidad de adaptación del pueblo chilote. Es el caso de la empresa de artesanía Ñankú. (Ver ilustraciones 15 y 16)

¹⁰ Getino, Octavio: *Turismo. Entre el ocio y el neg-ocio. Identidad cultural y el desarrollo económico en América Latina y el Mercosur*. Ediciones La Crujía, Buenos Aires, 2002, p. 66-67

¹¹ Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Fábula Tusquets Editores Barcelona, 2006, p. 59-60



Ilustración 15



Ilustración 16

Sobre la base de un proceso productivo inspirado en la modernidad industrial, como es la producción por piezas, esta empresa se organiza con diferentes artesanas y artesanos que se especializan cada uno en una parte del proceso de producción, respetando un lineamiento de diseño, desde el teñido de la lana, hasta los detalles. Ese diseño responde por su parte a una reflexión respecto a aspectos identitarios de Chiloé, por ejemplo, el fenotipo del chilote y su vestimenta cotidiana, además de entender la nueva función simbólica del objeto, que ya no es un juguete, por lo que incorpora elementos distintivos de la cultura, como es la cestería o tejidos.

De esta manera, y recogiendo las reflexiones de Sergio Mansilla (2006, 2007, 2009) resulta ingenuo pensar que la ola de modernidad se detendrá, siendo además absurdo, puesto que ésta ha significado además importantes avances en la calidad de vida. Sin embargo, es necesario que esa modernidad sea asimilada por el chilote desde la memoria, y en ello es importante que los artesanos, que ejercen la labor del diseño de objetos, actúen como hombres de cultura que permitan mantener viva una identidad cultural sustentada en un sentido humano, y no en el vacío del consumismo.

Conclusiones.

En conclusión, el turismo, industria de lo global por excelencia, se ha articulado como paradigma cultural sobre la paradoja de poner en valor aquello que la misma modernidad y globalización ha destruido: la autenticidad y la identidad cultural, que en Chiloé aún lucha por sobrevivir. Lamentablemente, esa lucha no siempre resulta tan exitosa, pues como hemos visto en este análisis, el mercado muchas veces gana e impone la lógica del arquetipo despojando de profundidad a los significados que el objeto souvenir mediatiza.

Vemos que en el caso de Chiloé, los objetos reflejan el choque cultural entre la tradición y la modernidad, no sólo ofreciéndose objetos que respondan a una u otra, sino que el mismo objeto manifiesta la ambigüedad y la hibridación de elementos sígnicos de las dos realidades culturales.

Sin embargo, debemos concluir también que la responsabilidad es de la sociedad misma, que permite que el olvido se imponga a la “modernidad de la memoria”, y que los procesos de creación queden determinados por principios económicos, de consumo, olvidando que el artesano, como parte de la intelectualidad, juega un rol importante en la preservación de la identidad cultural, enseñando y comunicando al turista, lo que somos, nuestra historia y nuestra forma de ver el mundo en que vivimos.

FUENTES REFERENCIALES.

Baudrillard, Jean: “El Éxtasis de la comunicación”. *La posmodernidad*. Kairos. Barcelona, 1985.

Eco, Umberto: Apocalípticos e integrados. Fábula Tusquets Editores, Barcelona, 2006.

Friedman, John: *Identidad cultural y proceso global*. Amorrortu Editores. Buenos Aires 2001

Getino, Octavio: *Turismo. Entre el ocio y el negocio. Identidad cultural y el desarrollo económico en América Latina y el Mercosur*. Ediciones La Crujía. Buenos Aires, 2002.

Habermas, Jürgen: “La modernidad, un proyecto incompleto”. *La posmodernidad*. Kairos, Barcelona, 1985

Jameson, Fredric: *Teoría de la Posmodernidad*. Editorial Trotta. Madrid. 1996

Lipovetsky, Gilles: *La felicidad paradójica*. Anagrama. Barcelona. 2007

MacCannell, Dean: *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Editorial Melusina. Barcelona. 2003.

Mansilla, Sergio: “Chiloé y los dilemas de su identidad cultural ante el modelo neoliberal chileno: la visión de artistas e intelectuales”. *Alpha*. 2006, N° 23, 9-36.

Mansilla, Sergio: “Hay un Dios que todo lo compra: Identidad y memoria de Chiloé en el siglo XXI”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 2007, N° 12, 145-158.

Mansilla, Sergio: “Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña”. *Convergencias, Revista de Ciencias Sociales*, Universidad Autónoma de México, 2009, N° 51, 271-299.

Urry, John: *The tourist gaze. Leisure and travel contemporary societies*. Sage Publications Ltd., London, 1996

Vattimo Gianni: El fin de la modernidad. Editorial Planeta-De Agostini S.A., Barcelona, 1985.

Vattimo, Gianni et al.: *En torno a la posmodernidad*. Anthropos, Santafé de Bogotá, 1994.

Yáñez, Rodrigo: *Una aproximación a las transformaciones identitarias del archipiélago de Chiloé*. En VIII Congreso Latinoamericano de Sociología Rural, Porto de Galinhas. 2010.

Pignotti, Chiara.

PhD. Arte: Producción e investigación, Universidad Politécnica de Valencia.

La influencia de la globalización en la joyería mexicana.

The influence of the globalisation in the Mexican jewellery.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Joyería Contemporánea, globalización, mexicanismo.

KEY WORDS:

Contemporary jewellery, globalization, mexicanism.

RESUMEN.

La joyería es una de las manifestaciones artísticas que más expresa la identidad de un pueblo, sus creencias, sus valores y sus preferencias estéticas. Por esto el estudio de la joyería mexicana en la actualidad puede darnos una visión panorámica de cómo la globalización ha cambiado la concepción, el uso y el consumo de este producto artístico. A partir de los opuestos procesos de *desterritorialización*, por parte de las maniobras de la economía global, y de *reterritorialización* como respuestas de las realidades locales, delinearemos algunas emblemáticas situaciones que la joyería mexicana está viviendo.

La *desterritorialización* conlleva radicales cambios en la definición de arte popular, ámbito al que la joyería tradicional pertenece; efectivamente el "valor moda" que las multinacionales aplican a su producción hizo de la joyería comercial la principal joyería popular en México. Mientras que la joyería hecha por el pueblo se convierte en un producto elitista para un mercado exclusivo y de coleccionismo, por el otro lado, en su manifestación más sencilla, se convierte en un *souvenir* para el turista.

Entre los efectos prominentes de la *reterritorialización* hemos averiguado la exaltación del mexicanismo hasta convertirse en "auto exotismo". Este proceso está evidente en la recuperación de los símbolos y cualidades apotropaicas de la joyería prehispánica por parte de neo-chamanes, artesanos y artistas como reafirmación de la propia cultura original. Es en este contexto que surge la Joyería Contemporánea mexicana, cuyo análisis nos hará reflexionar sobre como actúa la influencia mediática de los fenómenos artísticos internacionales en los contextos locales.

ABSTRACT.

Jewellery, among all the arts, is the one that expresses the identity of people, their beliefs, values and aesthetic preferences the most and especially in the last decade, was strongly influenced by globalization. Mexican jewellery today can give us a good view of how globalization changed the concept and use of this artistic product. From two opposing processes, the manoeuvres of the global economy and the responses of local realities, we will outline some emblematic situations that Mexican jewellery is experiencing.

The global economy carries radical changes in the definition of popular art, an area to which traditional jewellery belongs. We can see the "fashion value" created by multinational groups making commercial jewellery, the main popular one in Mexico. While the jewellery made by the artisan becomes an elitist product for an exclusive market and collection or, in its simplest manifestation, it becomes a souvenir for the tourist.

Among the prominent effects of globalization we have determined that mexicanism became a sort of self-imposed exoticism. This process is evident in the recovery of apotropaic symbols and qualities of pre-Hispanic jewellery by neo-shamans, artisans and artists as a reaffirmation of their own original culture. It's in this latter case that the analysis of Mexican Contemporary Jewellery will make us reflect on how the media influence of international artistic phenomena acts in local contexts.

CONTENIDO.

En México, así como en los otros países latinoamericanos que han sido colonizados, sigue siendo difícil recuperar una propia autonomía cultural tras las violencias sufridas a partir de la identidad negada. El proceso de modernización y la sucesiva globalización han conllevado la creación de centros hegemónicos, donde el arte se juzga y se selecciona, en contraposición a otras lecturas del arte, que surgen desde contextos locales, desde otras raíces culturales. Así como los estudios y la crítica del arte desde Latinoamérica también nosotros emplearemos los términos de “centro” y “periferia” para remarcar la existencia de dicha dicotomía. En estos países coexisten una cultura “central”, que hace referencia al arte y mercado internacional, y una pluralidad de culturas “periféricas” donde sobreviven las artes populares, las lenguas y las costumbres locales. En este contexto la joyería tiene que ver tanto con las identidades urbanas globalizadas, que tienden a la adquisición de productos y modas internacionales, como también con la identidad local que se conserva por medio de la joyería étnico tradicional. Entre estos dos frentes se posiciona la Joyería Contemporánea, movimiento artístico internacional que promueve la joyería concebida como forma de expresión artística personal. Este tipo de producto artístico está por un lado más próximo a la cultura urbana y global, y por el otro se retroalimenta de la cultura local, de la cual recupera materiales, técnicas y símbolos que puedan servir para la recodificación de nuevas y múltiples identidades actuales a través del objeto joya.

Desde nuestro estudio de campo en México hemos podido analizar a través de la joyería como las dinámicas inherentes a la economía y cultura global están cambiando la identidad local. Nos apoyamos a los términos acuñados por Franco Berardi¹ para distinguir dos dinámicas culturales actualmente en acto: la *desterritorialización*, con la que identificamos el avance territorial del control y acción del poder central, y la *reterritorialización* como respuesta de las realidades locales. A través de la *desterritorialización* el poder central se apropia de la simbología tradicional y ejerce la reorientación de los valores populares hacia sus intereses. Es lo que Berardi define como *sobredeterminación semiótica*, es decir la apropiación y recodificación de los símbolos tradicionales, así como la reorientación de los valores populares hacia los intereses del capitalismo. Esta estrategia se sirve del poder seductivo de los medios publicitarios y del espectáculo para crear valores añadidos a determinados productos, en distintos ámbitos como podría ser la industria de la moda y del turismo.

En la joyería mexicana estas fuerzas opuestas determinan un drástico cambio en su concepción, uso y consumo. En primer lugar cambia el concepto de joyería popular, donde la mayoría de los consumidores prefieren productos de las famosas firmas internacionales, respecto a la joyería étnico tradicional.² Esta última, tradicionalmente producida y consumida por el sector popular, se ha dividido entre la producción artesanal más auténtica que se ha convertido en un producto de elite y la producción más comercial, que ha llegado a ser un simple *souvenir*. En la industria del turismo el imaginario local está reformulado por un mecanismo que fuerza las realidades locales a permanecer en un eterno presente donde el traje tradicional se convierte en un disfraz, que responde a la demanda de lo que pretende ver (o quizás mejor dicho “fotografiar”) el turista. Todo esto prejuzga el conjunto de las vivencias comunitarias, transformando artesanía y fiestas populares en folklor que atrae a los turistas y tranquiliza, de alguna manera, la esquizofrénica identidad del individuo urbanizado. Reconocemos aquí por un lado la *desterritorialización* cultural de los indígenas a través de la transformación de su *modus vivendi*, y por el otro lado la aplicación de un imaginario mediático, la *sobredeterminación semiótica*, a productos artesanales, dando como resultado un doble vacío de significado del objeto artesanal. En las intenciones de quien vende y de quien compra este tipo de joyería se desconoce la compleja expresión simbólica y de los valores reales que sustentan la antigua cultura de una determinada comunidad. Esta situación ha conllevado una tendencia al “auto-exotismo”, práctica frecuente que, más o menos conscientemente, se manifiesta en el arte y artesanías contemporáneas mexicanas.

El interés hacia otras culturas ha introducido una nueva sed de exotismo, lo que Gerardo Mosquera define como un “eurocentrismo pasivo” o de “segunda instancia”;³ desde los centros se pretende encontrar en las producciones culturales periféricas aquellos elementos que respondan a los estereotipos de un determinado lugar, condicionando la representación artística, como en el caso de

¹ BERARDI F. *La fábrica de la infelicidad*. Madrid: Ed. Traficantes de Sueños. 2003.

² Confr. con: MARCOS MARTÍNEZ, C.; PIGNOTTI, C. La recuperación de la manualidad frente a la crisis impuesta por la cultura globalizadora dominante. En: *I Congreso de Investigación en Artes Visuales: El Arte Necesario*. Valencia: Ed. ANIAV- DEFORMA Cultura *On line*, 2013. ISSN 2254-2272.

³ MOSQUERA, G. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Ed. EXIT Publicaciones, 2010. Pág. 32.

las artesanías para turistas en las que se exageran los rasgos locales o primitivos, para vender mejor. De estas dinámicas se hace evidente el fetichismo occidental hacia las otras culturas tanto como las necesidades de los artistas y artesanos de ajustarse a la demanda del mercado, como la inclusión de las imágenes de Frida Kahlo, de los personajes de los grabados de Posada o de la famosa Catrina en la joyería mexicana.

La joyería étnico tradicional puede ser sustituida también por modas que surgen de las subculturas urbanas como la adopción del estilo punk por parte de los jóvenes de la etnia mazahua. En cambio la joyería tradicional mazahua sigue siendo de un altísimo nivel de calidad artesanal y de representación cultural, siendo una de las más apreciadas por la alta clase mexicana y por los extranjeros. En el contexto actual no hay posibilidad de salida para este tipo de joyería u otras artesanías locales, porque ya no se pueden sustentar con el comercio local y carecen de las estrategias del marketing necesarias para la ubicación del producto en el mercado, con la consiguiente descontextualización y pérdida de éstos conocimientos. Desde estas nuevas necesidades surgen interesantes proyectos colaborativos entre diseñadores, que suelen formarse desde un contexto universitario e urbano, y todas categorías de artesanos, que por lo contrario, suelen trabajar en pequeñas aldeas según la tradición familiar y comunitaria. En el caso de la joyería, proyectos como *UKUM, joyería de origen*, de la joven diseñadora Emilia Córdoba, podrían ser un ejemplo de *reterritorialización*, siendo su objetivo recalificar la joyería étnico tradicional apuntando a la difusión del conocimiento del trabajo de los artesanos, evidenciar su importancia cultural y artística, exaltando la belleza relacionada a específicas identidades locales, creando un *branding* muy preciso y avalándose de otras estrategias de marketing. De esta manera Emilia Córdoba está consiguiendo posicionar la joyería tradicional entre la alta clase mexicana, creando puntos de venta en lugares estratégicos como Valle de Bravo, o el barrio capitalino de San Ángel, y vendiendo a nivel internacional por medio de *Novica* la tienda *on line* de National Geographic.



Ilustración 1. Imagen de algunos jóvenes mazahua que a los atavíos tradicionales prefieren adoptar el estilo punk. Fuente: GAMA, F. Mazahua choloskato punk. En: *Textiles Mazahuas*. Ed. *Revista Artes de México*. N.102. México. Junio de 2011.



Ilustración 2. Joyería tradicional mazahua presentada por el proyecto *UKUM, joyería de origen*.

Entre otros efectos resultantes de la constante tensión entre *desterritorialización* y *reterritorialización* podemos encontrar la revitalización o invención de tradiciones y localismos que conllevan la creación de nuevos géneros de subcultura, recuperando el pasado a través de lo contemporáneo en la construcción de distintas posibilidades de un neo mexicanismo. De aquí surge el movimiento Mexicanista, desde el cual se hace evidente que la reafirmación de la cultura autóctona pasa por una reinterpretación de las tradiciones prehispánicas recreando una imagen idealizada del indígena. El problema es querer reafirmar unas raíces culturales supuestamente originales desde una realidad demasiado diferente y compleja, por medio de las tecnologías de la información y comunicación aptas para un proceso que hace ambiguas o incluso ausentes las fuentes de enunciación.⁴ Significativo es el hecho de que el movimiento mexicanista no surge entre las comunidades indígenas, sino más bien en los centros urbanos. En su mayoría los integrantes son de clase media con cierto nivel de estudios, incluyendo la adhesión de muchos extranjeros con inclinaciones místicas. El sincretismo se percibe también en las celebraciones que comprenden las conmemoraciones de fechas importantes tanto para la cultura prehispánica como para la católica, incluyendo recientes acontecimientos como el de la masacre de los estudiantes en Tlatelolco en 1968. Según el experto Francisco De la Peña, el mexicanismo es una continua reconfiguración simbólica que intenta dar una solución a la necesidad de estabilidad identitaria: «*Se puede inscribir en el marco de lo que Augé ha llamado una antropología de los mundos contemporáneos (...) Por ello, el retorno a la tradición es menos una vuelta al pasado que una interpretación del presente, un mecanismo adaptativo que puede manifestarse de diferentes formas, pero que tiene por función absorber el choque que engendra el proceso de sobremodernización, otorgándole un sentido y una orientación*».⁵

Desde estas experiencias aparece un nuevo tipo de joyería, parte activa en el establecer el simbolismo que sustente esta nueva cultura, que tiene que ver con los bailes y rituales, empleando los elementos naturales por sus poderes energéticos, como el jade, la obsidiana o las plumas, según la tradición prehispánica. El artesano taxqueño Humberto Ortiz nos comenta de la existencia de un público exclusivo que busca piezas de esta especie, un público interesado en la cultura prehispánica, que le encarga piezas talladas en ámbar o jade, sobre todo con motivo del homenaje anual a Cuauhtémoc, en el pueblo de Ixateopan. De la Peña hace evidente que el hecho de que las reconstrucciones del mundo prehispánico sean irreales es significativo porque reenvía a un fenómeno generalizado en nuestros días, la reconstrucción de un imaginario colectivo por medio de las imágenes mediáticas cuya dimensión ficcional es notable, perdiendo la dimensión de lo real y del sentido histórico, generando una vacuidad perceptible en todos los fenómenos contemporáneos culturales, políticos y religiosos.



Ilustración 3. Ejemplos de joyería artesanal de inspiración prehispánica.
Obras del Maestro artesano Humberto Ortiz, Taxco de Alarcón, México 2010.

⁴ BERARDI, F. O. Op. cit. Pág. 144.

⁵ DE LA PEÑA, F. El Movimiento Mexicanista. Imaginario prehispánico, nativismo y neotradicionalismo en el México contemporáneo. En: *Ciencias Sociales y Religión*. Porto Alegre, año 3, n. 3, p. 95-113. Octubre, 2001. Pág. 97.

Todo cuanto ha sido expreso hasta ahora lo podemos ver plasmado en la Joyería Contemporánea mexicana que suele construir su discurso sobre la sociedad actual a través de la simbología, materiales y técnicas de las culturas locales, distinguiéndose dentro del circuito internacional al que pertenece.

La Joyería Contemporánea como fenómeno artístico internacional se establece a partir de las posibilidades participativas de la web2.0, por medio de la cual se ha establecido una red que ha unificado el movimiento por medio de plataformas representativas y ampliando sus horizontes permitiendo una constante conexión entre los artistas joyeros desde cualquier parte del globo.⁶ La Joyería Contemporánea al igual que el arte contemporáneo, tratando de mantener el control del circuito desde los centros hegemónicos, que en su caso corresponden a las galerías y escuelas europeas, tienen mucho interés en expandirse y englobar todos los territorios para una continua renovación de sí mismo. La demanda de productos exóticos, diferentes, desde territorios menos contaminados, el viejo recurso del “buen salvaje”, surge en momentos de saturación, de recesión de los mercados artísticos centrales⁷ como hace notar el artista joyero chileno Nano Pulgar: «Los europeos se dieron cuenta de que por ser tan eurocéntricos se están cerrando las galerías, los coleccionistas se están muriendo y los artistas están medio aburridos ellos mismos».⁸

El interés de los centros influyentes por los lugares y culturas exóticas se reconoce por dos hechos: la apreciación en Europa de la obra de artistas joyeros como el mexicano Jorge Manilla, que desde la influencia de su cultura de origen desarrolla un estética completamente original; y se reconoce también en la intención de exportar el “modelo” de la Joyería Contemporánea tal y como concebido en los centros hacia otras culturas, consiguiendo el comienzo de importantes eventos, como pasó en Latinoamérica a partir de *Área Gris, Primer Encuentro de Joyería Contemporánea entre América Latina y Europa*, que hubo lugar en México en 2010. Estos eventos generaron agrupaciones locales de joyeros que empezaron a seguir las pautas y el formato del “joyero contemporáneo”. Por el otro lado estos eventos dieron visibilidad a artistas joyeros de países “periféricos” haciendo evidente a los europeos el mundo cerrado en lo que la Joyería Contemporánea está viviendo, lo que Bejamin Lignel, uno de los teóricos y protagonistas europeos de este movimiento artístico, apoda como “circuito cerrado de televisión” «donde la visibilidad y la discusión acerca de la Joyería Contemporánea recae siempre entre los mismos en un continuo proceso de auto legitimación “somos talentosos porque decimos que lo somos”».⁹



Ilustración 4. Jorge Manilla. *Extreme Seductiveness II* y *Each of us is Incomplete Compared with Somebody Else*, 2014.

Exponemos otro interesante efecto de la cultura global: la progresiva descentralización de las dinámicas artísticas, generando importantes eventos más allá de los circuitos establecidos, obligando de alguna manera a los críticos y curadores a desplazar su mirada hacia los “países periféricos”.¹⁰ En México hemos encontrado que la influencia de la Joyería Contemporánea está al límite

⁶ Confr. con: PIGNOTTI, C. La doble vida virtual de la Joyería Contemporánea. En: *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales: Real/Virtual. Universidad Politécnica de Valencia*. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2015. ISBN. 978-84-9048-341-1.

⁷ PEREZ D. Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras. En: JIMENEZ, J, CASTRO F. (ed.) *Horizontes del arte latino americano*. Madrid: Ed. Tecnos, 1999. Pág. 28.

⁸ Nano Pulgar entrevistado por Chiara Pignotti. Múnich, 2013. En: PIGNOTTI, C. Joyería Contemporánea, un nuevo fenómeno artístico. Análisis de las relaciones entre la joyería europea y mexicana en la actualidad. (Tesis doctoral) Directora: MARCOS MARTÍNEZ, C. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2016. Pág. 477.

⁹ LIGNEL, B. CCTV. En *Klinton02. On line*: klinton02.net/blogs/blog.php?Id=8 (Publicado: 08/05/2010. Consultado: 28/11/2013).

¹⁰ Confr. con: RAMÍREZ M, C. Contexturas: Lo global a partir de lo local. En: JIMENEZ, J, CASTRO F. (ed.) *Horizontes del*

entre la mera emulación de las tendencias internacionales y la posibilidad de afirmar la importancia de esta práctica artística a nivel institucional, concursos, museos y universidades, gracias al aval del fenómeno internacional. En México los antecedentes de joyería como forma de expresión artística personal son bastante desconocidos también entre las nuevas generaciones de artistas joyeros; gracias a nuestra investigación hemos podido documentar la existencia de un fenómeno local parecido, haciendo evidente la importancia que la recuperación de su historia tiene para su autodeterminación frente a la influencia externa, pudiendo afirmar que la Joyería Contemporánea internacional ha únicamente otorgado el nombre a algo que ya existía en México. Desde la desinhibida experimentación interdisciplinaria de los años 70 algunos artistas empezaron a proponer obras muy originales como el caso de las “esculturas portantes” de Víctor Fosado, que hemos considerado el pionero del movimiento en México. Entre la década de los 80 y 90 un grupo de artistas entre los cuales Ofelia Murrieta, Lucilla Rousset y Andrés Fonseca, empezaron a proponer exposiciones colectivas de joyería bajo un tema conductor y la participación de historiadores y críticos de arte que sustentaron teóricamente estos proyectos. Los artistas se remitieron a los ideales europeos del Arts and Crafts y de la Bauhaus en la revalidación de las artes aplicadas, ámbito al que la joyería tradicionalmente pertenece, al rango de obra de arte. También otros artistas como Lorena Lazard, entre los más reconocidos, estaban trabajando con las mismas intenciones, creando pequeñas realidades aisladas, los tentativos de agrupaciones no tuvieron seguimiento, y nunca encontraron apoyo o interés institucional, la mayoría de los artistas joyeros continuaron trabajando por su cuenta hasta reencontrarse en el simposio *Área Gris*. De aquí la importancia de este evento como unificación del movimiento tanto a nivel global como a nivel local. Si es verdad que este evento ha revelado el europeo centrismo de este fenómeno, con la falta de implicación de los organizadores en investigar los antecedentes locales y otorgar justo merito a los citados protagonistas mexicanos, por otro lado, ha favorecido indirectamente investigaciones como la nuestra, haciendo evidente un contexto inexplorado, y alimentando al mismo tiempo, por reacción, la voluntad de los artistas locales de documentar y reafirmar su historia que ha sido ignorada.

Concluyendo podemos decir que la Joyería Contemporánea puede resultar, aunque involuntariamente, otro aspecto de la homologación cultural imperante que tiende a superar y desvirtuar las diversidades culturales, por sus condicionamientos europeo céntricos; pero también encontramos en el trabajo de los artistas joyeros validas posibilidades de revalidación de las artes y artesanías locales, así como una posibilidad de afirmación desde países “periféricos” de cambios de paradigma dentro de la cultura hegemónica. Analizando las dinámicas y obras de los artistas joyeros mexicanos y europeos dentro del contexto de la globalización, hemos visto como las influencias centro/periferia empiezan a ser recíprocas y no sólo unidireccionales; hemos visto como la cultura local se presta cada vez menos al juego de su papel de alteridad en un mundo centralizado en la cultura occidental, reformulando nuevas identidades proyectadas hacia la aldea global, a través de una nueva joyería que trata de representarlas.



Ilustración 5. Desde Izquierda: Lorena Lazard. *Origen #2*, 2014; Ofelia Murrieta. *Sin título*, 2012; Andrés Fonseca. *Sin título*, 2010; abajo: Edgar López. *Movement*, 2014.

FUENTES REFERENCIALES.

BERARDI F. *La fábrica de la infelicidad*. Madrid: Ed. Traficantes de Sueños. 2003.

DE LA PEÑA, F. El Movimiento Mexicanista. Imaginario prehispánico, nativismo y neotradicionalismo en el México contemporáneo. En: *Ciencias Sociales y Religión*. Porto Alegre, año 3, n. 3, p. 95-113. Octubre, 2001.

de Valencia. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2015. ISBN. 978-84-9048-341-1.

JIMENEZ, J, CASTRO F. (ed.) *Horizontes del arte latino americano*. Madrid: Ed. Tecnos, 1999.

MAC CANNELL, D. *El Turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Ed. Melusina, 2003.

MARCOS MARTÍNEZ, C.; PIGNOTTI, C. La recuperación de la manualidad frente a la crisis impuesta por la cultura globalizadora dominante. En: *I Congreso de Investigación en Artes Visuales: El Arte Necesario*. Valencia: Ed. ANIAV- DEFORMA Cultura *On line*, 2013. ISSN 2254-2272.

MOSQUERA, G. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Ed. EXIT Publicaciones, 2010.

PIGNOTTI, C. Joyería Contemporánea, un nuevo fenómeno artístico. Análisis de las relaciones entre la joyería europea y mexicana en la actualidad. (Tesis doctoral) Directora: MARCOS MARTÍNEZ, C. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2016. Pág. 477.

PIGNOTTI, C. La doble vida virtual de la Joyería Contemporánea. En: *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales: Real/Virtual*. Universidad Politécnica. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2015. ISBN. 978-84-9048-341-1.

SKINNER, D. (ed.) *Contemporary Jewellery in Perspective*. New York: Ed. Lark Jewelry & Beading, 2013.

Porras Soriano, Álvaro.

Estudiante Programa Doctorado Arte, Humanidades y Educación. Investigador perteneciente al Grupo: Interfaces Culturales. Arte de los Nuevos Medios. Departamento de Arte, Universidad de Castilla-La Mancha.

López Cleries, Gloria.

Personal Contratado Pre-Doctoral FPU2015, perteneciente al Grupo de Investigación: Interfaces Culturales. Arte de los Nuevos Medios. Departamento de Arte, Universidad de Castilla-La Mancha.

Contradicciones del arte post-digital. Neomaterialismos vs. Infinitud.

Disproofs of post-digital art. Neomaterialisms vs. infiniteness.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Postinternet, post-digital, neomaterialidad, arte contemporáneo, arte conceptual, capitalism.

KEY WORDS:

Post internet, post-digital, neomateriality, contemporary art, conceptual art, capitalism.

RESUMEN.

El presente comunicado pretende reflexionar sobre el paradigma de una nueva neomaterialidad, condicionada por las prácticas postinternet y el escenario post-digital, y que cuestiona, de ese modo, los parámetros que marcan su propia definición. En las prácticas conceptualistas de los sesenta, consideradas el origen del linaje del arte digital, se produjo la aceptación de lo inmaterial como un objeto de estudio atado a la interacción y al proceso conceptual. Con esta alianza, lo inmaterial era tratado como un reflejo de la infinitud, como advertencia de la finitud del yo.

En el contexto post-digital se deriva hacia una continua auto-relación especular inscrita en el propio medio, en una continuidad anacrónica, donde se produce un distanciamiento de la percepción de la finitud que se tenía durante el colapso del mundo humanista. Este distanciamiento está determinado por los procesos de pluralismo formalista en los que se vieron envueltas las prácticas neoconceptualistas de los años ochenta mientras pretendían huir de la tendencia híbrida y ecléctica del arte conceptual de los años setenta.

ABSTRACT.

This statement is trying to think about the paradigm of a new neomateriality determined by the postinternet practices and the post-digital scene. By that way, this neomateriality is questioning the parameters that mark its own definition. At the conceptual artistic practices of the 60's, considered the beginning of the digital art lineage, the immateriality was accepted as a study object toward the interaction and to the conceptual process. Owing to that alliance, the immaterial was treated as an infiniteness reflect, as a warning of the self-finitness.

At the post-digital context, it derives to a continuous mirrored relation with yourself enrolled in its own way, in an anachronistic continuity, where the rift with the infiniteness perception that people had while the humanistic world collapse happens. This estrangement is defined by the formalist pluralist processes in which the neoconceptual practices of the 80's were wrapped while they pretending to flee of the hybrid and eclectic trend of 70's conceptual art.

CONTENIDO.

1. El contexto de la neomaterialidad.

Postinternet, en su origen debate sobre un acontecimiento: la pérdida de conexión, la cotidianeidad del Internet superficial y la operativa del *networked system*, lo que, en su máxima, hace deducir el salto del límite ético en la dependencia de este sistema por parte de las grandes operaciones mercantiles —transacciones, transportes y asistencia a animales humanos y no-humanos.

Observable a través de esta perspectiva, Postinternet es tratado como una época, como un momento, sincrónico con la era post-digital y posthumana. Unas condiciones de período que se subrayan bajo el momento asimilado de la postmodernidad, inscritas en la esfera del neocapitalismo conjugado entre unos estados que pierden su capacidad como nación. Esta interpretación de lo postmoderno refleja a lo posthumano como “la situación específica de las sociedades postindustriales después de la decadencia de las esperanzas y los tropos modernistas” (Braidotti, 2004: 107).

Según la lectura de Christiane Paul (2015) de las nuevas estéticas —las New Aesthetics de Bridle— que enmarcan el proceso del ‘como se ve’ y del ‘ser visto’, pero que a su vez son una serie de copias en proceso, estas producen una apariencia que cubre la putrefacción —como reflejo de finitud— del sueño modernista de la sociedad urbana civil (Braidotti, 2004: 107). Ese encubrimiento material de un anhelo nostálgico “hace referencia a un neocapitalismo sin ningún propósito teleológico, ninguna dirección definida, nada excepto la brutalidad de perpetuarse a sí mismo” (Paul, 2015).

Desde una postura posthumanista hay algo profundamente amoral y desesperado en la manera que las sociedades postindustriales se lanzan de cabeza a una solución apresurada de sus contradicciones en el momento del abandono de un mundo humanista (Braidotti, 2004: 108). Esas formas están siendo interpretadas, y también perpetuadas, por las prácticas estéticas del fenómeno Postinternet, tomadas como un conjunto de obras de arte y objetos post-digitales manifestados en formas materiales, que están conceptual y físicamente formados o ligados con respecto a Internet (Paul, 2015). Según Christiane Paul (2015), son el escaparate de una neomaterialidad que describe el pliegue de lo digital en los objetos, imágenes y estructuras a las que atendemos durante nuestra cotidianeidad, mientras que describe la manera en la que nos entendemos como individualidades y colectivos en relación con ellos.

A través de una relación basada en el comportamiento especular con un paradigma propio a cada individualidad, o con el régimen correspondiente a un periodo de vida, obtenemos una relación de temporalidad en la que el presente y nuestro yo reflejado son inmediatos, sin futuro, sin historia, solo dotados de nostalgia. Este comportamiento es, por tanto, un proceso de relación ecléctico con las concepciones de infinitud.

2. Breve careo genealógico de la infinitud.

Una parte notable de artistas conceptuales, dice Lippard¹, tomaron como referencia a las prácticas minimalistas en cuanto a la auto-producción del cuerpo artístico, asumiendo así un nuevo enfoque industrial del emergido por el arte pop, construyéndolo limitado al cuestionamiento de la neutralidad del objeto físico en un intento de “reestructurar la percepción y la relación producto/proceso del arte” (Lippard, 2004: 17-19). En las prácticas conceptualistas de los sesenta, “a día de hoy consideradas el origen del linaje del arte digital” (Paul, 2015), se produjo la aceptación de lo inmaterial como un objeto de estudio atado a la interacción y al proceso

¹ La desmaterialización del arte de Lippard, a la que Christiane Paul hace referencia, contempla dos supuestos de la materia: 1) Negada, al ser la sensación convertida en concepto, y 2) Transformada por el ámbito científico en energía y espacio-tiempo. Esta revolución *inter-medial* derivada de la desmaterialización de las prácticas de desorden conceptual tiene, según Lippard, un profeta: John Cage, quien con sus cuatro minutos y medio de silencio hacía referencia a la intrusión llevada a cabo a través de la evidenciación de un proceso marcado por la inmaterialidad, una postura adoptada también en el De Kooning borrado de Rauschenberg — en los orígenes postduchampianos del arte conceptual-, en la liberación en serie de gases inertes o la creación de campos magnéticos de Robert Barry —dentro del primer periodo conceptualista de los años sesenta-, en los rituales auto-destructivos de Meztger, Lathan, Ono y demás en el D.I.A.S —en la época en la que la objetualidad podía ser sustituida por una ausencia como una crítica política y socioeconómica-, o en el despintado de la Galería Toselli, de Michael Asher —dentro del ámbito de la crítica institucional de los años setenta. Ese trato con lo inmaterial es un reflejo procesual, en su sentido de búsqueda de lo bello natural, “de la comprensión del objeto artístico como un epílogo del concepto envolvente total” (Lippard, 2004).

conceptual (Lippard y Chandler, 1968). Con esta alianza, lo inmaterial sería tratado como un reflejo de la infinitud, convocando un “estremecimiento, que está contrapuesto al concepto habitual de vivencia”(…) “y que es una advertencia de la finitud del yo” (Han, 2015: 40). Este estremecimiento sucedería, según las aspiraciones de Adorno (2005: 65), “si el arte comprendiera la ilusión de la duración y se librara de ella, si acogiera su propio carácter perecedero por simpatía con lo vivo efímero”, sería entonces cuando “estaría en consonancia con una concepción de la verdad que no entiende a ésta como abstractamente permanente, sino que adquiere consciencia de su núcleo temporal”.

En el contexto de lo post-digital se eliminan constantemente las negatividades de lo distinto; manteniendo un nuevo tipo de perspectiva reflejada que le obliga a que, como reverberación del contexto social que lo genera, “no deba contener ninguna rasgadura” (Adorno, 2005: 41). Esta afirmación estaría ejemplificada en los teoremas a los que harían referencia las corrientes *mainstream* en torno al filósofo surcoreano Byung-Chul Han tales como: el *Me Gusta* como máxima complacencia sin negatividad, contrapuesto por la negativa de Facebook ante el botón de *No Me Gusta*. Al contrario que al arte conceptual recubierto de un “aura de lejanía, que lo sustrae de todo consumo” (Paul, 2015), esa huida de la negatividad concibe que, al tratar con una producción artística inscrita en un entorno post-digital fundamentado por las re-materializaciones de las traducciones del arte Postinternet, exista un aura de cotidianeidad que hace de las relaciones neomaterialistas epistémicas una cadena de producción que las genera como materia de consumo organizada por un orden de supervivencia. Katja Novitskova, posiblemente la artista postinternet con mejor SEO en Google, sitúa a los nuevos lenguajes brotados de Internet como un algo dado, así como las carreteras o los árboles, que deben ser sentidos, interpretados e indexados para conseguir sobrevivir (Kholeif et al., 2014: 108).

Por tanto, es lógico asumir que esta materialización está condicionada por la única tolerancia hacia unas “diferencias consumibles y aprovechables” (Han, 2005: 43), que generan, en el contexto de la globalización bajo el régimen del liberalismo disciplinario, la conducción directa hacia una perenne relación especular con una auto-individualidad lineal, en una continuidad anacrónica, en la que se produce un distanciamiento de la percepción de finitud que se tenía durante el colapso del mundo humanista. Esta sensación de infinitud, de finitud esquivada, es una reforma estructurada que “enuncia un compendio de energía e información que no permiten dejar ver si, dentro sí misma, existe una propia materia que da forma a su fisicidad” (Paul, 2015), siendo esta estructura de organización social una serie de informaciones sobre las que sujetamos nuestro conocimiento y nuestra percepción extrasensorial.



Ilustración 1. Digital Gsus, Neopantocrator, 2016. Cortesía del artista.

La situación de updating atlético que Jennifer Chan evidencia en la ansiedad existente en el arte de Internet es la respuesta que se da como una acción contraria al olvido en el contexto post-digital (Kholeif et al., 2014: 108). Esta condición conlleva, en sí, una restricción de los espacios comunes en los que es posible establecer una comunicación que no esté aislada por una comunidad. Christiane Paul (2015) reconoce en esta objetividad que incorpora la visión de nuestro mundo a través de las tecnologías en Red la descripción del concepto de neomaterialidad. Por lo tanto, el contexto neomaterialista de las prácticas artísticas que responden a Internet, se conforma mediante la formalización de unas subjetividades parciales de la comunidad, desde las que se obtiene una objetividad basada en la propia subjetivización de ese proceso formalista de las individualidades en relación con la ética neocapitalista, algo que en ojos de Adorno (2005: 33) quedaría a medio camino entre la mera estética kantiana y la epistemología del acontecimiento; en este caso, del *networkhood*.

A lo largo de un proceso de enfrentamiento por consecuencia entre la comunidad post-digital y las revoluciones artísticas conceptuales de los años sesenta, reconoceríamos el referente casual de las conexiones entre comunidades del periodo conceptualista en la conversación de *Art Without Space* guiada por el *marchante* Sieg Siegelau. Ese aspecto concerniente a la comunidad podría ser adjetivado por el condicionamiento de los objetos al espacio, así como a su careo con los espacios diferentes a los espacios habituales que se experimentan al confrontar un objeto. Se propone de esta forma un cuestionamiento sobre en qué espacio de la comunidad —en dos sentidos concretos de espacio: espacio como interés específico de la obra, o espacio como condición de la conciencia de la obra— residen las producciones artísticas. Para las prácticas conceptualistas cercanas a la década de los setenta, ese espacio se encontraba en la mente de las personas que habitaban la comunidad artística cercana y habían visto la obra, y vivía mientras influenciara a más artistas (Siegelau et al., 1969).

La portabilidad de las obras canónicas del arte conceptual que han precedido al contexto neomaterialista que presenciamos a día de hoy —referencias indudables de las recuperaciones nostálgicas neo-povera, neo-formalistas y post-conceptuales— constituyeron una apertura a la reformulación del concepto comunidad, fundamentada en la concepción efímera o inmaterial de las obras que facilitaban el viaje conjunto de la producción y quién la había generado. Lippard (2004: 23) reconoce en esa “facilidad de transporte y comunicación de las formas del arte conceptual” un hecho que favoreció el comienzo de una búsqueda de metodologías procesuales que permitieron “trabajar fuera de los principales centros artísticos y participar en los primeros foros de nuevas ideas”, generando relaciones entre las prácticas artísticas conceptuales del continente americano y, entre otras, las intenciones ideológicas de la Internacional Situacionista parisina, así como las de Inglaterra, Alemania o Australia antes del comienzo de la década de los setenta.

Durante la base de la globalización comercial y durante la popularización del concepto de desmaterialización conceptualista, se incorporaron a los discursos del arte las ideas volantes de relación entre *validez-arte-artista*, quizás descentrándose la concepción propia de las relaciones mentales como procesos de desmaterialización, quizás olvidándose que “es la inteligencia humana la que construye dichas relaciones, o, dicho de otro modo, la que crea los lenguajes” (Morgan, 2003: 54). De ese sentido estructuralista de contención, surgen las primeras prácticas de lo que Lippard y Chandler llaman arte ultra-conceptual, o arte conceptual puro: una serie de prácticas que hacen referencia a un lenguaje, o a un enfoque lingüístico, que reside “internamente dentro de la obra como medio de su arte” (Morgan, 2013: 50). Una concepción que, aunque criticada por los formalismos de final de los sesenta, ha perpetuado no por sí misma y con la sorpresa de Lippard, la desmitificación del arte hasta la eliminación de los tabús, y la inexistencia de métodos, procesos o materiales exentos para el arte, incluso hasta el punto en el que tomar el término *arte conceptual* funciona como un comodín (Morgan, 2013: 30) en las prácticas contemporáneas y en los discursos artísticos post-digitales. Pero, ¿podemos ejecutar un arte post-conceptual, una vez que las estructuras que fundamentaron su ruptura política han absorbido su propio proceso de re-emergencia?

3. Análisis ético en torno a la neomaterialidad.

Aunque a los primeros grupos conceptualistas no les importara tanto el mensaje político como el divertimento filosófico, estos colectivos planteaban su práctica artística como un método de investigación paralelo a otros métodos de las ciencias sociales y naturales, pero que a su vez reformaban el proceso de crítica interna haciendo atender a los levantamientos contraculturales a los procesos de deconstrucción psicoanalítica y semiótica con la intención de generar relaciones entre la práctica artística y la idea que no podían no estar cargadas de contenido político al ser incluidas en la jerarquía de la cultura (Morgan, 2003: 32-33). El reto de las primeras prácticas conceptuales en su búsqueda de una ruptura con los sistemas formalistas, muy evidente en las obras anti-materialistas como la de Mierle Ukeles, se centraba en la interrupción de la relación entre el objeto y la mirada al negarse una relación entre arte e idea que conllevaba a la puesta en marcha de mecanismos artísticos que no parecían, en primera instancia, ni vendible ni comercial.

Esa inmaterialidad de los procesos conceptualistas forzaba a la vehicularización de los discursos artísticos como medio de composición de las relaciones entre las ideas y el contexto artístico, un proceso de desmaterialización que se producía aunque la presencia real de la obra existiera, como dice Robert Morgan (2003: 35), “hipotética o eidéticamente en forma de comunicación o enmarcando su ausencia física”. Sin embargo, esta identidad del objeto artístico desmaterializado ha sido tratada, desde el resurgimiento conceptualista de los años ochenta, como una respuesta dialéctica a la lógica del capital mercantil, que involuntariamente ha acabado transformándose en un abandono de la integridad artística enunciada por Baudrillard, a favor de un marco como constructo teórico entorno a la imagen comercial. En ese proceso de construcción bourdieuana se destacan las obras que durante el proceso de globalización de la sociedad tecnológica se han “apropiado de la teoría, tanto productiva como críticamente, con la oculta presunción de que la materialización visual y conceptual de esas ideas ayude a”(…) “desenmascarar así las intenciones ocultas de la era posmoderna” (Morgan, 2003: 35).

Si bien, ¿puede producirse un planteamiento artístico que omita los procesos de racionalización y moralización del capitalismo? En este mismo sentido, ¿puede existir un proyecto discursivo en el que se reclame el cumplimiento del contrato moral entre el capitalismo y la sociedad que este propio sistema regula?

FUENTES REFERENCIALES.

ADORNO, T.W. 1961-1969. Teoría Estética. En: G. ADORNO; R. TIEDEMANN (eds.) *Ästhetische Theorie*. 1970. Ed. Castellano: Madrid: Akal, S.A. ISBN 978-84-460-1670-0.

BRAIDOTTI, R. 2004. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa Editorial. ISBN 978-84-9784-023-1.

CHAN, J. 2013. Notes on Post-Internet. En: O. KHOLEIF (ed.). *You Are Here. Art After the Internet*. 2013. Manchester: Cornerhouse Publications, pp. 106-119. ISBN 978-0-9569571-7-7.

LIPPARD, L.R.; CHANDLER, J. 1968. The Dematerialization of Art. En: P. OSBORNE (ed.). *Conceptual Art*. 2002. New York: Phaidon Press Inc, pp.218-220. ISBN 9-780-7148-6112-8.

LIPPARD, L.R. 2004. *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Akal, S.A. ISBN 978-84-460-1175-0.

MORGAN, R.C. 2003. *Del arte a la idea: Ensayos sobre arte conceptual*. 2nd. Ed (2013). Madrid: Akal, S.A. ISBN 918-84-460-1164-4.

PAUL, C. 2015. From Immateriality to Neomateriality: Art and the Conditions of Digital Materiality. En: T. SCHIPHORST; P. PASQUIER (directors). *ISEA2015: International Symposium on Electronic Art*: Vancouver, Canada, August 14 – 19, 2015. Brighton: Inter-Society for the Electronic Arts, Proceeding session nº27. ISBN 978-1-910172-00-1.

Rey Villaronga, Gonzalo José.

Artista visual e investigador. Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes. Estudiante de Doctorado, Departamento de Pintura.

El borrado como estrategia de producción artística.

Erased as an artistic production strategy.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Negación, pintura, borrado, palabra.

KEY WORDS:

Denial, painting, erasure, word.

RESUMEN.

Con el análisis de la performance “Viena says...” del artista alemán Nasan Tur pretendemos demostrar como el borrado no sólo es una práctica a la que se llega a través de la sustracción, sino también a través de la adición. Y cómo esta práctica tiene mucho que ver con la sobreabundancia de las imágenes y la pérdida de la identidad. Este análisis forma parte de un trabajo más extenso que desarrollamos sobre las prácticas antivisuales en la contemporaneidad.

ABSTRACT.

With the analysis of the performance "Vienna says ..." by the German artist Nasan Tur we try to demonstrate how erasure is not only a practice that is reached through subtraction, but also through addition. And how this practice has much to do with the over abundance of images and the loss of identity. This analysis is part of a more extensive work that we develop on the anti-traditional practices in contemporaneity.

CONTENIDO.

Introducción

Nasan Tur (Alemania,1974) en su trabajo parte del entorno urbano, la calle, la plaza, el bar, una mezquita, una escalera, un aeropuerto, es decir, donde la gente se cruza temporalmente, donde los caminos y las ideas heterogéneas se enfrentan. Sus intervenciones tienen como objetivo romper con normalidad e investigar las situaciones donde se infringen los acuerdos.

Es un artista que trabaja con su propio cuerpo preferiblemente a través de las acciones o las video-performances con las que reflexiona sobre las condiciones sociales del individuo en la sociedad. Y para ello recurre con frecuencia a la exploración de las ideologías políticas, los mensajes subliminales y los símbolos del poder en la comunicación que están presentes en el paisaje urbano.

Estas dos ideas, la del mensaje subliminal y la del proceso de comunicación en el contexto de la ciudad, creemos nos pueden servir para profundizar un poco más en nuestra línea de investigación que llevamos a cabo sobre las poéticas antivisuales. Siguiendo la idea de que en estos procesos de antivisualidad la obra del artista puede sufrir el proceso de [...] “ocultación del objeto visible, desmaterialización como desolidificación de la obra y desaparición con todo tipo de trabajo sobre la huella”. (Hernández- Navarro,

2016:18) podemos reflexionar como la obra *Viena says* a través de un *borrado* muy particular se desmaterializa hasta su desaparición. Y lo hace con un proceso de superposición consciente que se pone en relación con la aptitud que adoptan ciertos artistas a la hora de utilizar ciertas estrategias de ocultación para la representación de la realidad (Meana Martínez, 2011).

La obra de Nasan Tur que a continuación analizaremos creemos responde a esta estética de la negación. La performance realizada en el año 2012, formaba parte de un conjunto de propuestas que reflexionaban a través del graffiti sobre la pérdida de comunicación en la sociedad occidental.

Materializa de alguna forma el descrédito en la sociedad de la imagen y la publicidad y plantea una reflexión a través de la ironía y la desaparición precisamente de cualquier forma de rebeldía salida de los suburbios y del lenguaje de la calle.

Independientemente de esta reflexión central de denuncia nos gustaría llamar la atención como de un proceso repetido de superposición de imágenes se puede llegar al concepto de borrado y concluir como este mismo proceso se podría dar a la inversa. Sería aventurado plantear cualquier planteamiento en el arte sobre este concepto sin partir del *Erased de De Kooning* de Robert Rauschenberg (1953), sin embargo, y amparándonos en la primera definición que da la Real Academia Española de la lengua para la palabra, acción de “hacer desaparecer por cualquier medio lo representado” creemos que es perfectamente posible.



Figura 2. Momento de la performance *Viena says...* perteneciente a la serie *The city says...* realizada por Nasan Tur, en el año 2009.

1. Primer acto. Denuncia.

En este trabajo el artista explora la interacción del lenguaje y los símbolos en el espacio público. La obra de la imagen superior forma parte de la serie de un trabajo titulado *The city says...* En esta obra reúne más de cien frases pintadas en graffiti que toma de las paredes de las casas de la ciudad y las pinta con aerosol de nuevo en una pared interior de su estudio o de la galería. Son frases de la cotidianeidad de la calle como un Te quiero, No hay respeto, Su pluma es un arma, Lucha contra el poder, Libertad para...



Figura 3. Momento de la performance *Viena says...* perteneciente a la serie *The city says...* realizada por Nasan Tur, en el año 2009.



Figura 4. Momento de la performance *Viena says...* perteneciente a la serie *The city says...* realizada por Nasan Tur, en el año 2009.

2. Segundo acto. Ilegibilidad

Estas frases durante el proceso de realización de la obra se van superponiendo unas a otras en un tiempo muy veloz hasta que poco a poco se tornan una superficie roja ilegible. En la figura nº3 podemos observar como todavía podemos leer las consignas mientras que ya a partir de la figura nº4 la imagen comienza a ser ilegible. A través de la repetición y la reiteración podríamos interpretar como la calle se va quedando en silencio. Es el borrado de la palabra, pero no a través de la sustracción de la materia prima, si no a través precisamente de la adición.



Figura 5. Momento de la performance *Viena says...* perteneciente a la serie *The city says...* realizada por Nasan Tur, en el año 2009.



Figura 6. Momento de la performance *Viena says...* perteneciente a la serie *The city says...* realizada por Nasan Tur, en el año 2009.

3. Tercer acto. Borrado y olvido

La adicción se vuelve monocromía. A través de la superposición de la palabra se construye el borrado de la identidad. Frente a la imagen omnipresente este borrado de la imagen y de la palabra se convierte en un acto de rebeldía y de posicionamiento que convierte el placer estético en una táctica de cuestionamiento. En este caso, la palabra es borrada por la propia palabra y con ella la acción performativa adquiere una nueva dimensión. A partir de la llamada y de la repetición de estas frases cortas lo que se está haciendo presente es el mutismo de una sociedad precisamente por el exceso de voces.

El borrado por adicción

Desde Robert Rauschenberg habíamos planteaba el borrado como un proceso principalmente al que se llegaba por medio de la sustracción, ahora deberíamos plantearnos al igual que Nasan Tur, que hay toda una serie de artistas que lo hacen por medio de la adicción.

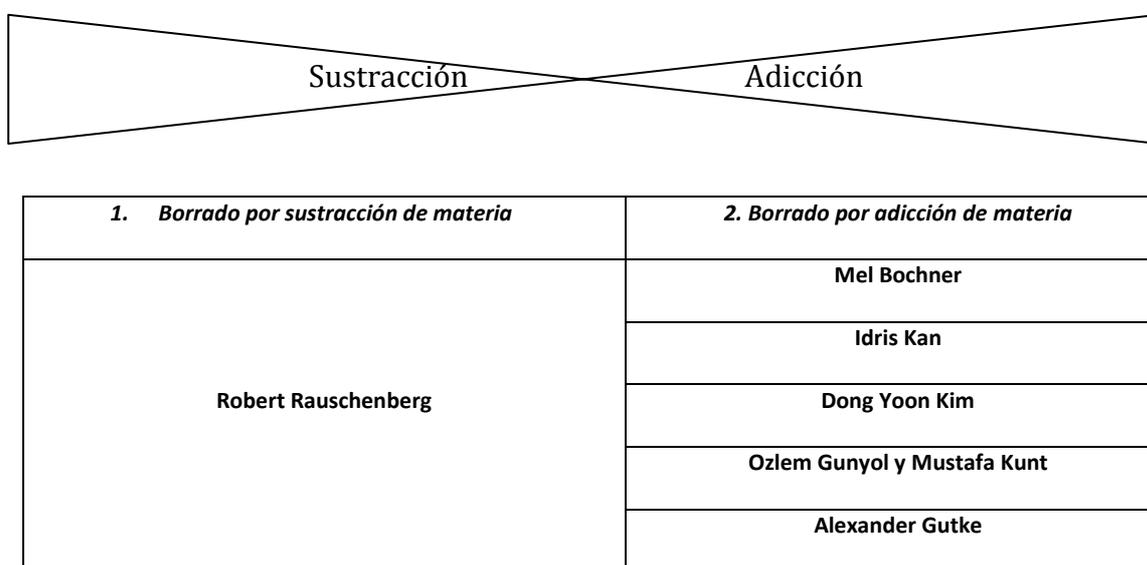


Figura 7. Cuadro de adicción por borrado. Fuente propia.

Mel Bochner fue de los primeros artistas en los años sesenta en introducir el lenguaje en la plástica visual. Centró su interés en lo que implicaba conceptualmente la pintura más que en lo que visualmente ofrecía. Sus primeros dibujos y fotografías parten de un conjunto de reglas simples que consisten en repeticiones, inversiones, rotaciones o la misma superposición de la imagen.

Idris Kan trabaja en un proceso fotográfico continuo donde en el dibujo y el borrado de imágenes se alternan las superposiciones de capas escritas con los vestigios de lo borrado. Algunas de sus obras en dibujo y en gran formato pueden llegar a las 120.000 líneas de texto lo que las constituye como grandes monocromos negros al estilo de Mark Rothko, Ad Reinhardt, Agnes Martin, Frank Stella o Richard Serra.

Dong Yoon Kim trabaja con fotografías en las que lo que se presentan son imágenes desdibujadas por superposición de acontecimientos. La misma imagen fotográfica presenta diferentes ubicaciones temporales y aunque compositivamente el conjunto es muy armónico los resultados son imágenes tan desdibujadas que son difíciles de identificar.

En *Bandera-s*, Ozlem Gunyol y Mustafa Kunt construyen una imagen de 246 banderas impresas por superposición unas sobre las otras con una impresora de chorro de tinta hasta obtener una sola imagen. Esta imagen luego es transferida a una nueva tela de cuarenta por cuarenta centímetros. El resultado es una obra opaca con restos de pigmentación y donde se anulan todas las identidades nacionales.

Alexander Gutke realiza en el 2007 *Subtraktion* una obra que consiste en una reflexión sobre la absorción de la luz. El artista imprime en una hoja en blanco el título de una película de terror italiana *All the colors of the dark* (Todos los colores de la oscuridad) utilizando los colores primarios sustractivos cian, magenta y amarillo para intentar lograr la negrura total. A la ausencia de luz con la que juega el título de la obra llega a través de la adicción de los colores sustractivos.

Conclusiones.

Si el borrado se definía como la acción de hacer desaparecer por cualquier medio lo representado, el *borrado por adición de materia* lo podríamos definir como aquel proceso en el que artista incorpora la materia en un proceso de superposición y no de ocultamiento que se aleja del tapado y con el que se logra la desaparición de lo representado.

Se trataría de una imagen sin imagen que harían visible lo invisible (Castro Rey, 2012) o en algunos casos de una imagen difusa. En cualquier caso, el lenguaje y la comunicación son aspectos esenciales para las relaciones del ser humano y esta es la parte fundamental de la reflexión de Nasan Tur (Heinrich, 2011). Esta crisis del valor comunicativo que el artista plantea a través del borrado de la palabra como una superficie cubierta de pintura en aerosol es una metáfora de las dificultades que acosan a cualquier forma de comunicación. Rizando el rizo podríamos plantear que la sustracción tiene mucho que ver con la globalización, la normalización de la identidad y el descrédito de lo particular en lo cultural. Mientras que por otro lado, la adición estaría en relación con el mundo de la ficción, la virtualización del sujeto y el crédito a la ficción particular. Ambas formarían parte de un proceso de normalización y borrado de identidad que encamina al sujeto hacia una nueva cartografía quizá invisible, donde como planteaba Ralph Rugoff para su exposición *Invisible: Art about the Unseen 1957-2012*, se hace más necesario pensar que mirar.



Figura 8. Momento de la performance *Berlin says...* perteneciente a la serie *The city says...* realizada por Nasan Tur, en el año 2013.

FUENTES REFERENCIALES.

Castro Rey, Ignacio. (2012) *Imagen sin imagen*. FronteraD Revista Digital [Consult. 10-01-2017]
<http://www.fronterad.com/?q=imagenes-sin-imagen>

Heinrich, Barbara. (2011) *The Stories behind the Pictures*. En *Tactics of Invisibility*. ISBN 978—3-86560-823-9. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary.

Hernández-Navarro. (2006) *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Colleció Novatores. ISBN: 84-7822-467-X

Rey Villaronga, Gonzalo José.
El borrado como estrategia de producción artística.
III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]
<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5842>

Meana Martínez, Juan Carlos. (2011) *Poéticas de la negación de lo visual*. ISBN: 978-989-8300-14-0

Rugoff, Ralph. (2012) *Invisible: Art about the Unseen 1957-2012*. ISBN: 978-1-85332-312-6. Hayward Publishing.

Rey Villaronga, Gonzalo José.

Artista visual e investigador. Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes. Estudiante de Doctorado, Departamento de Pintura.

El tapado de la imagen como estrategia de producción artística.

Covering the image as an artistic production strategy.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE

Negación, antivisualidad, tapado, espejo.

KEY WORDS:

Denial, antvisual, covered, mirror.

RESUMEN.

Este artículo analiza la obra "Mirror" de David Hammons, para mostrar como el tapado de la obra de arte continúa siendo una estrategia crítica de antivisualidad frente a la sobre abundancia de imágenes. Éste es un análisis y una interpretación que forma parte de un trabajo más extenso que desarrollamos sobre las prácticas antivisuales en la contemporaneidad.

ABSTRACT.

This article analyzes the work "Mirror" by David Hammons, to demonstrate how the capping of the work of art continues to be a critical strategy of anti - existentialism against the abundance of images. This is an analysis and an interpretation that is part of a more extensive work that we develop on the anti-traditional practices in the contemporaneity.

CONTENIDO.

Introducción.

Siguiendo la investigación de Hernández-Navarro que plantea que existe una estética de la negación [donde] podemos encontrar diferentes posicionamiento de los artistas y diversos resultados en el eje que transcurre de la materialización a la desmaterialización de la obra"(Hernández- Navarro, 2016:18) nos centraremos en la importancia de la ocultación. En el trabajo de David Hammons (U.S.A., 1943) negar la posibilidad de ver y provocar la curiosidad es una de las estrategias que utiliza el artista a través de su obra. Un artista que comenzó burlándose del mercado cuando al principio de su carrera vendía durante el invierno de Harlem bolas de nieve como obras de arte. Comprometido con los derechos civiles, su trabajo reflexiona sobre las experiencias de la vida afroamericana y el papel que juega en la sociedad americana. La serie *mirrors* (espejos) forma parte de una destacada trayectoria donde performance, pintura, escultura, y toda clase de prácticas artísticas son utilizadas para provocar la curiosidad en el espectador. Frente a la eficacia e inmediatez con la que el sistema del arte y el sistema en general categoriza, digiere y canibaliza los acontecimientos, la negación sostenida se convierte en un valor añadido para sus obras. Sólo hay que pensar en el contexto en el que nos movemos con las políticas de visibilidad, donde las redes de vigilancia se multiplican y los individuos abiertamente nos exponemos al mundo, cualquier muestra de ocultación es tomada como un acto de rebeldía. Negar la posibilidad de ver y provocar la curiosidad es una de las estrategias que utiliza el artista a través de su obra. El trabajo de la última década comenzaba con *Concerto in Black and Blue*, (2002), (Concierto en azul y negro) en el que el artista invitaba a los espectadores de una galería en el Shoho de Nueva York a visitar el espacio en su

oscuridad total, únicamente equipados con pequeñas linternas azules para moverse por el espacio. Se le daba así un nuevo giro a la convención de galería vacía que desde el título giraba hacia nuevos significados relacionados con la música, la raza, el color y la violencia.

1. *Mirror*, 2012. Espejos.

“Se ha dicho del espejo que es símbolo de la imaginación o de la conciencia, ya que tiene la capacidad de reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Scheler y otros filósofos lo han relacionado con el pensamiento, pues es en el vehículo mental donde se produce la autocontemplación y reflejo del Universo. Es en este sentido en el que el espejo se relaciona con el simbolismo del agua reflejante y el mito de Narciso”. (Ferrer, 2017)

Parecido procedimiento tenía lugar con sus obras *Mirror* (Espejos) donde en el interior de los barrocos marcos dorados los reflejos eran subvertidos también por telas de arpillera negando al espectador la idea renacentista de representar su propia imagen especular. De estas obras se ha dicho que se trataría de un arte donde los blancos no podía verse así mismos. En realidad su obra logra que nos detengamos y pensemos sobre el arte, nos obliga a solicitar una cita para satisfacer nuestra curiosidad y reflexionemos sobre que es lo que esperamos ver en una obra.

2. *Kool Aids*.

Con sus pinturas ocultas o pinturas de lona, *Kool Aid* establecía un nuevo diálogo con los medios artísticos tradicionales de la abstracción pero totalmente subversivo. En las obras creaba abstracciones gestuales como un guiño al canon modernista pero luego se nos eran negadas a la visión, cubriendo sus dibujos y pinturas con hojas viejas, lonas de plástico arrugado y arpillera rasgada obtenida de obras en construcción. Sólo en ciertas exhibiciones a partir del 2012, y bajo previa cita entrando por un lugar diferente al del centro de la muestra, los visitantes podían ver las obras con un miembro del personal de la exposición. Eran enigmas premeditados donde la experiencia se convertía en un ritual de desvelamiento de lo prohibido. En estos casos las obras estaban cubiertas por un velo de cruda seda blanca que impedía la tentación de ver lo que asomaba por debajo. El ritual llegaba al extremo de una cartela en la que se indicaba al visitante la dirección de un correo electrónico donde podía pedir cita previa para poder ver la obra. El artista lograba así mantener expectante la mirada del visitante.



Figura 1. (Sin título) Fotografía de la serie *Kool Aids* del 2012.

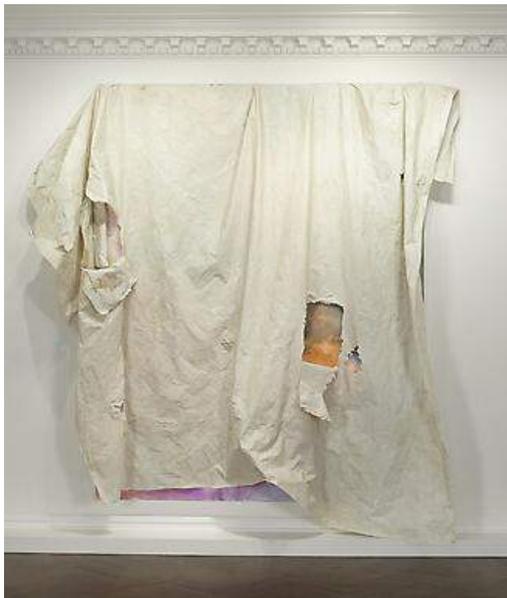


Figura 2. (Sin título) Fotografía de la serie Kool Aids del 2012.



Figura 3. (Sin título) Fotografía de la serie Kool Aids del 2012.



Figura 4. (Sin título) Fotografía de la serie Kool Aids del 2012.



Figura 5. (Sin título) Fotografía de la serie Kool Aids del 2012.



Figura 6. (Sin título) Fotografía de la serie Kool Aids del 2012.



Figura 7. (Sin título) Fotografía de la serie Kool Aids del 2012.



Figura 8. (Sin título) Fotografía de la serie Kool Aids del 2012.

3. El concepto de tapado retomado.

Interpretar el concepto de *tapado* de la imagen heredado de sus pinturas ocultas o pinturas de lona (Kool Aids) nos ayuda a establecer relaciones con otras obras de la antivisualidad y la ocultación como estrategia de cuestionamiento.

Tapado		
pp. s. XX	<i>... Pliant ... de voyage</i> (Plegable... de viaje) 1916	Marcel Duchamp
	<i>L'Enigme d'Isidore Ducasse</i> (1920)	Man Ray
Años 70	<i>Fotografía de Marilyn Monroe</i> (1962)	Christo y Jeanne Claude
	Pinturas habitadas (1975)	Helena Almeida
Actualidad	<i>All</i> (2007)	Maurizio Cattelan
	<i>Painting Póster</i> (2007) (Pinturas póster)	Klara Lidén
	<i>Family Friendly</i> (2012)	Fayçal Baghriche

En 1916 Marcel Duchamp realizó su ... *Pliant ... de voyage* (Plegable... de viaje), una simple funda de una máquina de escribir bajo la que no sabemos lo que se encuentra. En la obra especulaba sobre la categoría de lo oculto. Reflexionaba sobre lo que no nos es accesible, lo que se ratifica por su propia ausencia visible y genera, en contrapartida, un fuerte deseo de conocer lo que se nos está vedado, lo oculto. Ésa lectura incide en su filosofía del ready made como máquinas de significar que el espectador tiene que poner en funcionamiento. Inicios de procesos mentales o, en este caso, emocionales. La creación de un deseo oscuro, el juego con los enormes tentáculos del deseo donde la obra se expande a territorios hasta entonces desconocidos para anunciar un secreto del que luego se nos niega su revelación, produciéndose así una potente sensación de intriga y necesidad.

La obra *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (1920) de Man Ray consiste en un objeto envuelto en una manta y atado con una cuerda. Esta escultura enigmática, esta obra velada (Reguera,2008), tapa un objeto oculto cuyo encubrimiento sugiere una presencia irreal. Para el artista, como para muchos dadaístas y surrealistas, el título era una estrategia para desencadenar un imaginario no racional basado en el azar y como puede ser este caso, a menudo con cierto simbolismo sexual encubierto. La escultura, una máquina de coser cubierta en realidad, encapsula la visión de lo que podemos ver. Estos temas, vinculados al atado y a la ocultación, los podemos ver también en Christo aunque a diferencia de las obras de éste, la obra de Man Ray siempre mantenía el misterio de lo ocultado. Una fotografía de la versión original de la obra se reprodujo en uno de los números de la revista *La Révolution Surréaliste* en diciembre de 1924 y el texto que la acompañaba era un manifiesto donde se declaraba la importancia de los sueños en el surrealismo. En consecuencia, la fotografía de este misterioso objeto había sido seleccionada para imposibilitar la visión de lo que había más allá de la aprehensión racional y de las normas de la realidad diaria de los surrealistas.

Mencionando a Christo y Jeanne Claude a finales de los años cincuenta la pareja de artistas comenzaron a envolver pequeños objetos como una revista con la portada de una fotografía de Marilyn Monroe en la portada y empaquetada en papel transparente. El resto de la historia la conocemos, grandes empaquetamientos de objetos, de edificios y de islas. Influenciados por el dadaísmo y recordando la obra el Enigma de Isidore Ducasse de Man Ray, proponen embalar la Escuela Militar de París, aunque finalmente tiene que conformarse con una intervención en una calle pequeña que cierran y bloquean con una cortina de hierro a base de bidones. Sus primeras intervenciones envolviendo los escaparates de las tiendas de la ciudad fueron poco a poco sufragando proyectos más grandes. En sus obras efímeras, la posterior venta de los proyectos es lo que sufraga posteriores intervenciones. Durante dos semanas en el verano de 1995 envolvieron el edificio del Reichstag de Berlín, históricamente la sede del Parlamento alemán.

Helena Almeida en la década de los años setenta comenzó a fusionar disciplinas y lenguajes artísticos como la fotografía, la pintura, el dibujo y la performance. Su cuerpo pasa a ocupar el espacio. Sus Pinturas habitadas (1975) son ilusiones espejo donde la artista comienza a cubrir la imagen de su cara con pintura azul hasta que hace que desaparezca. Esta pintura azul (que tendría relación con el International Klein Blue) es un artificio, un obstáculo, una estrategia para desaparecer de las mismas. Sus fotografías pintadas son juegos de representación con dos momentos diferentes, el pasado (la fotografía) y el después (los elementos adicionales).

El artista Maurizio Cattelan explora el sufrimiento, la infelicidad y la insatisfacción que parece ser parte de la vida contemporánea. En *All*, una serie de esculturas que simulan cadáveres tapados, se ocupa de la masacre, la persecución y el martirio que se repiten a lo largo de la historia humana. Nos invita a reflexionar acerca de la violencia, que se ha convertido en una característica de nuestra sociedad, y como ésta puede lograr que mañana nos convirtamos en uno de esos cadáveres anónimos. El tapar y ocultar la identidad de las víctimas a través del anonimato esculpa al espectador de todo el horror de la muerte, pero al mismo tiempo, amplifica enormemente las incógnitas sobre el origen de esta cruda brutalidad. Podríamos estar ante un acto de genocidio, ante las secuelas de una batalla o un desastre natural, una plaga devastadora, un atentado suicida o ante las víctimas de la mafia siciliana. Todas ellas causas de sufrimiento y que el artista presenta con una gran economía de medios a través del tapado. En cualquiera de las ubicaciones en las que la obra se presenta, el espacio se convierte en una cámara funeraria, en una zona frontera inquietante entre el anonimato y la muerte.

Klara Lidén (Noruega, 1979) reflexiona sobre la alineación de la ciudad. En sus series *Painting Póster* (2007), (Pinturas póster), para criticar la omnipresencia de la publicidad en el espacio público ha utilizado una masa de carteles de la calle, los ha pegado y a continuación, los ha tapado con un papel blanco haciendo que desapareciera toda el sentido que podría haber tenido en este medio. La obra final es un conjunto de imágenes pictóricas montadas sobre la pared, hechas de capas y capas de carteles pegados unos encima de otros bloqueando la imagen superior con un rectángulo blanco.

Finalmente, Fayçal Baghriche en *Family Friendly* (2012) trabaja con una serie de imágenes de revistas que el artista compró en Dubai y que habían sido censuradas con marcas negras. Las imágenes tomadas de las revistas eran de obras de arte famosas donde aparecían desnudos. Este es un género propiamente del arte occidental, si borráramos el desnudo de la historia del arte occidental no quedaría mucho. Y es que en la cultura musulmana no hay desnudos en el arte y es raro incluso representar el cuerpo. Es una cuestión de privacidad y de los límites entre lo público y lo privado. En oriente, en las revistas se reconocen a las mujeres por sus caras, su cuerpo no se muestra. Es la abstracción de la imagen. Una forma respetuosa y sutil de esconder las imágenes porque el estado de la imagen cambia cuando se censura. Sus trabajos son como obras invisibles porque en realidad a través del tapado no las vemos del todo.

4. Conclusiones.

Todos estos ejemplos nos permiten afirmar que las estrategias presentes en David Hammons y en estos otros artistas logran mantener expectante la mirada del visitante de forma que más allá de su antvisualidad sus obras en realidad logran que nos detengamos y pensemos más allá de lo que se muestra. Son poéticas de la negación de lo visual como “aquellas estrategias que abordan las formas de distanciamiento, interposición, retardo y ocultación de una representación de la realidad” (Meana Martínez, 2011).

FUENTES REFERENCIALES.

Ferrer, Juan E., *Simbolismo mágico de los espejos* Revista Digital Nueva Acrópolis. <http://www.nueva-acropolis.es/es/cultura/319-simbolismo/14406-simbolismo-magico-de-los-espejos> [Consult. 10.01.2017]

Galder Reguera. (2008). *La cara oculta de la luna*. Ed. Infraveles. ISBN:978-84-96898-27-1

Hernández-Navarro, (2006). *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Colleció Novatores. ISBN: 84-7822-467-X

Meana Martínez, Juan Carlos, (2011) *Poéticas de la negación de lo visual*. ISBN: 978-989-8300-14-0

Rial Zamudio, Sabela.

Estudiante del Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación. Universitat Politècnica de Valencia. Departamentos de pintura y escultura.

Vinculaciones entre arte y terror. La insurgencia vanguardista en la Europa del siglo XX.

The link between art and terror. The avant-garde art rebellion in twentieth-century Europe.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Terror, arte, terrorismo, sublime, situacionismo.

KEY WORDS:

Terror, art, terrorism, sublime, situationism.

RESUMEN.

Cuando Karlheinz Stockhausen valoró los atentados del 11S como "la mayor obra de arte jamás realizada", el escándalo provocado fue mayúsculo. Varios de sus conciertos fueron suspendidos y hasta su propia hija pianista anunció que no volvería a actuar bajo el apellido de su padre. Sin embargo, la vinculación entre arte y terror no resultaba ni mucho menos nueva o descabellada. Ya en 1757, cuando el terror aún estaba por surgir, Edmund Burke definía el concepto de *lo sublime* como una categoría evocadora de lo oscuro y terrorífico. No es de extrañar que fuese precisamente él quien años después acuñase el término *terrorismo* en referencia al sistema de higienización implantado en Francia durante la Revolución.

Ya en el siglo XX el terrorismo cultural llegó de la mano de la vanguardia artística. Fue a partir de este momento que la destrucción de la moral tradicional, la exaltación de la vida y la lucha contra la monotonía comenzaron a convertirse en reivindicaciones habituales de los movimientos artísticos, que se decantaron por actitudes cada vez más violentas y contundentes como medio para conquistar sus exigencias. Los dadaístas ya habían manifestado su fascinación por los grandes maestros del asesinato cuando Breton visionó el hecho de disparar a ciegas contra la multitud como el acto surrealista más puro. Pero no fue hasta los años sesenta que la influencia de la vanguardia acabó por derivar en notables incursiones en el campo de la verdadera lucha armada. La segunda mitad de este decenio se vio marcada por el estallido de los disturbios y ocupaciones del 68, así como por la progresiva incorporación de la acción directa y el terrorismo político en el seno de una revuelta cultural que no sólo definiría el cambio del paradigma artístico sino también una nueva forma de entender la actividad subversiva.

ABSTRACT.

When Karlheinz Stockhausen rated the 11-S attacks as "the greatest work of art that has ever existed", the resulting public scandal was outstanding. Many of his concerts were cancelled and even his own daughter, who was a pianist at the time, announced that she would never perform under her father's surname again. Nevertheless, the relationship between art and terror was far from new or absurd. In 1757, when the real terror was yet to emerge, Edmund Burke

defined the concept of *sublime* as a category evoking darkness and terror. It is not surprising that the term *terrorism* was coined precisely by this same author years later to make reference to the hygenization systems implemented in France during the Revolution.

Already in the twentieth century, cultural terrorism arrived from the hand of avant-garde art movements. It was from this moment that the destruction of traditional moral, the exaltation of life and the struggle against monotony started to become a usual topic addressed by artists, who chose more aggressive and forceful attitudes to meet their requirements. Dadaists had already expressed their fascination with the great masters of murder when Breton envisioned the act of blindly firing at a crowd as the purest surreal act. However, it was not until the sixties that the influence of avant-garde art led to significant incursions into the realm of true armed conflict. The second half of this decade was marked by the outbreak of riots and occupations in May '68, as well as by the gradual incorporation of direct action and political terrorism in the midst of a cultural revolution, that not only would define the change of the artistic paradigm, but also a new way of understanding subversive action.

CONTENIDO.

Vinculaciones entre arte y terror. La insurgencia vanguardista en la Europa del siglo XX.

Entre el escándalo y la indignación surgidos a propósito de las ya célebres declaraciones del compositor alemán Karlheinz Stockhausen, quien tuvo la osadía de valorar públicamente como “la mayor obra de arte jamás realizada” los atentados del 11-S -lo que le costó cancelaciones generalizadas de conciertos y hasta el repudio familiar-, volvió a reaparecer la durante un tiempo apartada, aunque casi intrínseca relación entre arte y terror. Lo cierto es que especialmente a partir de este gran atentado, que determinó el inicio de una época marcada por la redefinición de lo que clásicamente se había entendido por *terrorismo*, proliferó la difusión de una serie de imágenes relacionadas que inauguraron un nuevo modo de narrar el terror y la consecuente necesidad de proponer nuevas conceptualizaciones acerca de las formas de representación del poder y el enemigo. No obstante, la relación esencial entre las ideas de arte y terror, así como la originaria relación entre terrorismo y terrorismo de estado, devenía de mucho tiempo atrás, cuando en el siglo XVIII Edmund Burke se personificó como el precursor de la tradición del horror moderno. Ya en 1957, Burke había definido el concepto de *lo sublime* como una categoría evocadora de lo oscuro y terrorífico, por lo que, cuando pocos años después acuñó el término *terrorista*, referido al sistema de la *Terreur* empleado por el gobierno de Robespierre durante la Revolución Francesa, se indujo que “lo bello había entrado en el campo del terror y el término *terrorista* se tomaba prestado del terreno de la estética y del arte.”¹ De esta manera, el terror se fundaba como un terrorismo de estado que categóricamente se encontraba vinculado a la idea de sublimidad y por ende a la de arte. En conocimiento de esta tesitura, poco debería ofendernos Stockhausen, que no hacía más que demostrar una cuerda coherencia con los albores fundacionales de la época contemporánea.

Si bien el 11-S había recordado la vinculación entre arte y terror, también trajo consigo consideraciones posteriores acerca de la despenalizada relación entre terrorismo y terrorismo de estado que, como sabemos, se trata de un tema premeditadamente olvidado dentro de cualquier sistema judicial estatal. A día de hoy ningún código penal recoge la posibilidad de que el propio gobierno cometa actos terroristas, tal y como lo había entendido Burke quien, observando temeroso el avance de la revolución en Francia desde la conservadora Inglaterra, inventó el término *terrorismo* como modo de reflejar la monstruosidad del enemigo bárbaro que reafirmaba a su vez la preponderancia ética del sistema tradicional inglés. En este sentido, aunque se ha hablado de que los propios jacobinos ya se habían autodefinido como terroristas, tratándose Burke de quien introdujo el vocablo en el diccionario, podemos afirmar que este término surgía también como apelativo de deslegitimación para la lucha enemiga. Y este es, sin duda, el rasgo fundamental que la conceptualización del terrorismo mejor y más prolongadamente ha mantenido desde su surgimiento hasta la actualidad: la transmutación interesada del concepto de terrorismo a Terrorismo, es decir, el terrorismo expresado como retrato personificado de un adversario cuya credibilidad se busca eliminar, más que como un *modus operandi* del que cualquiera puede servirse.

En una sociedad donde el terrorismo que mayoritariamente se acomete no es ni mucho menos el que principalmente se penaliza, la criminalización del gesto disidente viene determinada por el requerimiento sistémico de manutención de una violencia que ya ha sido previamente legitimada por oposición a aquella otra que ansía destruir dado su potencial de amenaza. Ya Guy Debord explicaba la sociedad espectacular como un sistema autónomo basado en su propia perpetuación, cuyo engranaje de auto-representación reiterada buscaba abolir cualquier tipo de posibilidad subversiva. Y aunque el situacionismo no parecía prestar atención -al menos no en demasía- a las complejas técnicas de criminalización esgrimidas contra la lucha antisistema, sí reconocía la negación del derecho a la insurgencia y la insistencia en su eliminación sistemática a manos del poder contra el cual se posicionaba. La negación del derecho a

¹ Rocha, Servando. *La facción caníbal. Historia del vandalismo ilustrado*. La Felguera. Madrid, 2014 (Primera edición en 2012) p.78-79.

la subversión lo era a su vez del principio destructor y, en este sentido, la eliminación de la posibilidad revolucionaria arrastraba consigo igualmente la imposibilidad creativa. En un mundo que eliminaba la opción real a disentir, tanto la creación artística como la revuelta no podían manifestarse más allá de la simple quimera, en tanto que requieren de un cierto poder destructivo que permita las tareas de deconstrucción y reconstrucción de los principios socio-políticos y culturales. Fue quizás precisamente por esta razón que el llamamiento a la destrucción y al sabotaje de la sociedad occidental en el siglo XX se antojó destinado a surgir de la mano de la vanguardia artística, que llevó la relación entre arte y terror a su realización literal durante el interludio de las décadas de los sesenta y setenta. Sólo tras barrer y asear² las polvorientas ruinas de la civilización desmembrada, podría erigirse sobre ellas el nuevo espíritu de la humanidad liberada, donde la verdadera creación sería finalmente posible. El ataque pasaba entonces por la difícil tarea de esquivar los mecanismos de *separación* y *recuperación* de la acción radical, trascendiendo la distinción entre la política revolucionaria y la crítica cultural, para así superar el arte y realizarlo en la vida. De este modo el reto estribaba en convertir la propia vida en un desafío al sistema a través de la eliminación de todas las categorías, mediaciones y esferas de especialización que conformaban la sociedad impidiendo la verdadera insumisión activa.



Ilustración 1. *La culture est l'inversion de la vie*. Graffiti realizado durante el mayo francés. Rue de Vaugirard, París, 1968.

Ya los dadaístas habían manifestado su fascinación por los genios del asesinato cuando Breton visionó el hecho de disparar a ciegas contra la multitud como el acto surrealista más puro o cuando la Internacional Letrista ensalzó a Saint-Just como verdadero maestro de lo terrible, trazando una alusión directa a la conceptualización de *lo sublime* propuesta por Burke. No obstante, la inclinación de las corrientes de vanguardia hacia los estilos de vida poco ortodoxos, especialmente en sus facetas de marginalidad, criminalidad y revolución, respondía fundamentalmente al interés de estos grupos por rediseñar la cotidianeidad a través de la exaltación de la experiencia vital como leitmotiv revolucionario. Superado el contexto de entreguerras donde se habían enmarcado tanto la provocación dada como el comunismo procesado por los surrealistas, había surgido una nueva generación de jóvenes que vendría a legitimar lo defendido por el lettrismo entre 1947 y 1954: el joven insatisfecho entraría ahora en escena como agente fundamental de la revolución política y cultural de la segunda mitad de siglo. Los seguidores de Debord habían encontrado en la cultura del ocio pasivo el gran enemigo a derrotar como modo de purgar el aburrimiento y revolucionar la vida. En este sentido, los aspectos fundamentales del pensamiento desarrollado por la Internacional Situacionista podrían inscribirse en una difusa corriente de hedonismo libertario, resistencia popular y lucha autónoma vinculada tanto a un marxismo heterodoxo como a la tradición vanguardista de agitación

² Alusión al Manifiesto Dada de 1918 en la cuarta edición de TZARA, TRISTAN. *Siete manifiestos Dada*. Tusquets Editores. Barcelona, 2012.

pública. Sus integrantes habían observado con espanto como los gestos más radicales del dadaísmo y el surrealismo habían sido saqueados y absorbidos por el sistema capitalista, que los presentaba ahora como una burda e inofensiva representación fácilmente asimilable a la lógica mercantil. Se trataba de un movimiento centrado en un proceso subversivo de deconstrucción, imbuido en la búsqueda de una autonomía individual vinculada a la aspiración de revolucionar la cotidianeidad como máxima política.



Ilustración 2. Plan de las Bicicletas blancas, dentro de los “planes blancos” provos. Ámsterdam, 1966.

El abandono del arte por parte del especto-situacionismo, como lo llamaría despreciativamente Stewart Home, así como la perdurable influencia del gusto por el alboroto dadaísta junto a la aparición en los años cincuenta de la práctica del happening, llevaría a una nueva generación de jóvenes, madurados entre el movimiento hippie y el hooliganismo, a hacer de su modo de vida alternativo su propia obra de arte. Kommune 1 fue uno de esos experimentos vitales que optaron por fundir el estilo de vida transgresor con una actividad militante que comenzaba a asumir cada vez más estrategias del terror. Desde la formación de la comuna en 1967, sus miembros rechazaron los principios básicos de la organización social a través de una combinación de experimentación vanguardista, sexo comunal y el desarrollo de acciones públicas inspiradas en los actos de contestación social. La primera de ellas fue la denominada como el *pudding assassination* que tuvo lugar a propósito de la visita a Berlín Occidental del vicepresidente de Estados Unidos, Hubert Humphrey, quien fue recibido con el lanzamiento de pasteles, pintura y bombas de humo. Esta acción no podía dejar de recordar al ataque llevado a cabo en 1964 por Subversive Aktion -precedente directo de Kommune 1- cuyos miembros se presentaron con proyectiles caseros ante la visita a Berlín del Primer Ministro del Congo, Moise Tschombé, o cuando en 1966 los Provos holandeses lanzaron bombas de humo al carruaje de boda de la princesa Beatriz y el príncipe alemán Claus von Amsberg. Esta forma de percibir la protesta a partir del desempeño de una violencia simbólica cercana al juego, que sirvió como experimento de introducción de la acción directa en el seno de la actividad contestataria de corte vanguardista, fue rápidamente condenada por la policía que, tal y como había señalado el provo Grootveld, acabó por convertirse en una especie de *co-happener* de estas acciones. De hecho, este tipo de apariciones estaban ideadas con el objetivo de hacer que las fuerzas del orden reaccionasen desproporcionadamente para así demostrar los profundos niveles de represión implícitos en el sistema. El hecho de que las fuerzas de seguridad pretendiesen abolir iniciativas como los “planes blancos” provos, que iban más allá del acto de provocación para ocuparse de la introducción de mejoras en el día a día de los vecinos -tales como facilitar bicicletas gratuitas a los viandantes o señalar viviendas vacías para que quienes las

necesitasen pudiesen ocuparlas- no hacía más que reafirmar el carácter auto-conservador del sistema, basado en la negación de la propia violencia estructural a través de la criminalización de todo intento constructivo en su contra.



Ilustración 3. Dieter Kunzelmann siendo detenido durante una acción de Kommune 1, 1967.

Si el sistema mercantilista y la imposibilidad de realización personal en el marco organizativo de las instituciones tradicionales suponía el adormilamiento de las potencialidades humanas, entonces la táctica *terrorista* que buscaba acabar con él debía escapar a la categorización jerárquica y convertir la protesta en una fiesta de violencia y destrucción. “En una sociedad que aniquila la aventura, la única aventura es aniquilar la sociedad” rezaba un lema situacionista. Y con esta filosofía estalló el mayo francés que, aunque surgió como un amotinamiento estudiantil, pronto se extendió hacia los sectores obreros en una crítica absoluta de todos los elementos de la sociedad capitalista, saldada con la prohibición de las manifestaciones callejeras y la ilegalización de los grupos de extrema izquierda por parte de De Gaulle, acabando con una decena de colectivos ilegalizados, la censura de sus publicaciones y la detención de sus líderes. No obstante, el radicalismo procesado por los seguidores del situacionismo no parecía haber cuajado entre los estudiantes, que en París obligaron a los *enragés* a abandonar el Comité de Ocupaciones de la Soborna, al tiempo que en Londres obviaban las radicales propuestas de King Mob encaminadas a destruir el centro de estudios. “En la escuela, como en todas partes, creemos que la autoridad debe ser atacada y cuestionada a todos los niveles. Pensamos que la educación se debe basar en la cooperación y no en la competición, en trabajar con la gente y no contra ella”³ aseguraba King Mob. Para ellos, el alzamiento contra la escuela de arte lo era también contra el statu quo, contra su hipocresía y alienación. Si los estudiantes de arte iban a rebelarse contra el sistema, debían empezar por sus propias escuelas y por el levantamiento contra el mismo arte como producto de consumo. Por esta razón, el grupo aplaudió el intento de asesinato de Andy Warhol a manos de Valerie Solanas y defendió una ocupación del Museo de Arte Contemporáneo de Londres que, sin embargo, nunca llegó a producirse.

La deriva violenta del movimiento vanguardista había empezado a acusarse en Inglaterra. El carácter rudo de la sección inglesa de la Internacional Situacionista, que había abrazado la contracultura y que contaba con alianzas anarquistas en el seno de Black Mask y los Motherfuckers de Nueva York, había provocado el recelo del núcleo francés que acabó por expulsarlos, allanando el camino para la aparición de King Mob en 1968. Su demostrado bagaje conceptual unido a su entrenada experiencia en materia de disturbios y enfrentamientos con la policía los hizo aparecer como un grupo bastante más radical que cualquier otro colectivo de artistas anteriores. A sus ya habituales destrozos de lunas de coches o escaparates de hoteles de lujo, se sumaban acciones como la llevada a cabo en el centro comercial de Selfridges durante las Navidades de 1968, donde un Santa Claus, cuyo delito había estado relacionado

³ King Mob. “Sí, esto es la educación” (Planfleto fijado en la estación de metro de Euston, Londres) en VV.AA. *King Mob. Nosotros, el Partido del Diablo*. La Felguera, Madrid, 2015 (cuarta edición) p. 166.

con el reparto de unas cónicas postales, fue severamente detenido por la policía ante los ojos de los niños horrorizados. Esta acción, que fue considerada como el mito fundacional del punk, continuaba la tendencia europea de utilizar la presencia policial como elemento enriquecedor dentro de la acción subversiva, evidenciando de esta forma la caracterización gubernamental capitalista como estado policial. Este tipo de acciones, pueden considerarse como ejemplificadoras del paso del terrorismo cultural iniciado por el dadaísmo, al terrorismo urbano de corte vandálico y de incitación al odio que habría definido el carácter de King Mob. Aunque ya grupos anteriores como el Letrismo habían ocupado su tiempo en la realización de acciones prototípicas de las bandas urbanas juveniles -como el saqueo o el robo a las clases pudientes-, aquel tipo de apariciones nocturnas estaba más ligado a una forma de diversión que a la búsqueda consciente de la alteración de la paz y la subversión del orden, requerimiento específico en la definición penal de terrorismo, que denota la importancia del condicionamiento ideológico en la conceptualización jurídica de este delito. No obstante, cabe señalar que el apelativo de *terrorismo urbano* empleado para definir las acciones de King Mob sólo puede ser expuesto a posteriori, una vez que la paranoia terrorista ha determinado la redefinición hasta la saciedad de este concepto.

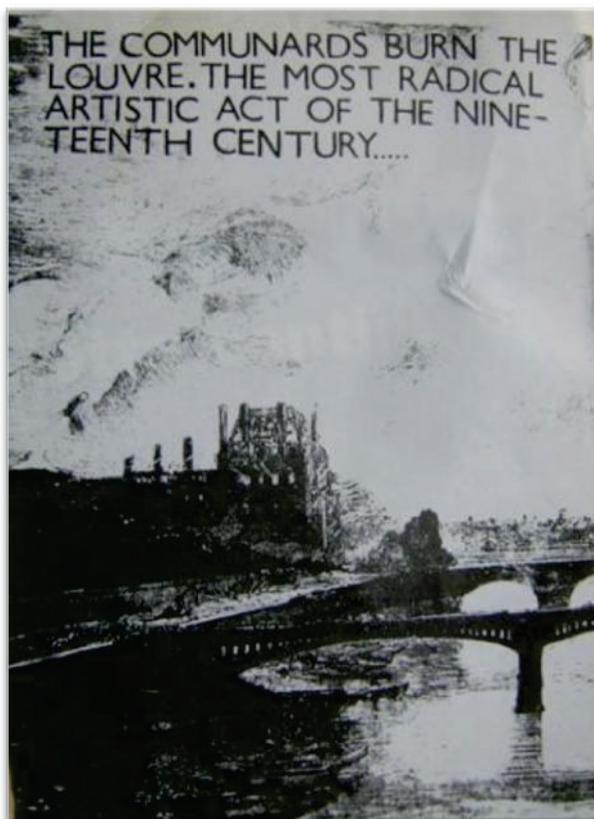


Ilustración 4. *The communards burn the Louvre. The most radical artistic act of the nineteenth century.* Póster de King Mob, 1968.

El paso efectivo del terrorismo cultural al terrorismo político no se habría efectuado hasta 1970, cuando una furgoneta de la BBC⁴ que cubría el concurso de Miss Mundo saltó por los aires, siendo esta acción reivindicada por la Angry Brigade, un grupo que se alzaba como la primera forma de guerrilla urbana plenamente inspirada en la vanguardia artística y que conseguía llevar la táctica y la propaganda situacionista al extremo de la rebelión armada. “Cada instante mal pagado en una línea de producción es un crimen violento”⁵ aseguraban. De esta manera, Alemania e Inglaterra parecían transitar sobre caminos paralelos. Los antiguos miembros de Komunne 1, Dieter Kunzelmann, Fritz Teufel o Thorwald Proll habían acabado enrolándose en diferentes organizaciones terroristas. Proll había inaugurado la tendencia en 1968 con su participación en los primeros atentados de la RAF; Teufel se vincularía al grupo Tupamaros de Múnich, provocando media docena de incendios en dicha ciudad, para después unirse a la banda Movimiento 2 de Junio, cercana a la Baader-Meinhof, y ser procesado por el secuestro del candidato a la alcaldía de Berlín, Peter Lorenz; también el alborotador y hedonista Kunzelmann, tras ser entrenado en un campo de Al-Fatah en Jordania, acabaría formando su propio grupo

⁴ British Broadcasting Corporation.

⁵ Angry Brigade, Comunicado 7. Citado en Granés, Carlos. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus. Madrid, 2012. p. 325.

terrorista al que denominaría Tupamaros de Berlín Occidental. En el caso de King Mob, aunque no fueron ellos quienes pasaron a desenfundar las armas, si lo hicieron sus silenciosos pupilos que, desde las sombras, habían observado sus movimientos y asumido el papel de descendientes insumisos y contestatarios de un discurso vanguardista que, ante sus dilemas, parecía obligado a teñirse de pólvora. No fue hasta el nacimiento de la Angry Brigade, que la vanguardia se reinterpretó a sí misma, convertida ya de origen en receptáculo de la colisión entre arte y terror, en el cultivo de una ambigüedad táctica que haría tanto gala de la sublimidad burkeana como las delicias del movimiento punk que comenzaba ya a gestarse.

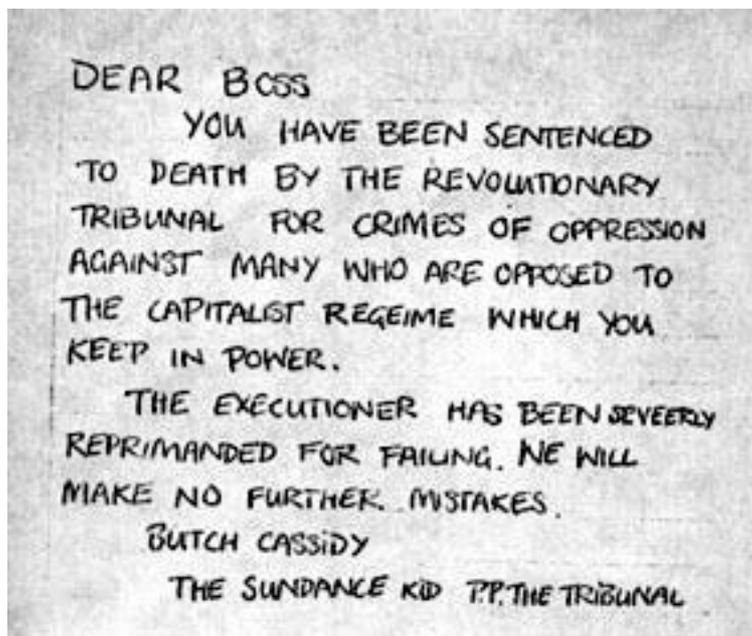


Ilustración 5. Carta enviada al comisario de la Metropolitan Police, John Waldron, por la Angry Brigade en 1970.

Para concluir, podemos considerar que el paso del terrorismo cultural al terrorismo político, que supuso la culminación efectiva de la vinculación entre arte y terror conceptualizada ya dos siglos atrás por Burke, tuvo su origen discursivo en el nihilismo dadaísta de principios de siglo, aunque cabe resaltar que fue como consecuencia de la influencia de la teoría situacionista unida a la disconformidad de la nueva juventud con los modos de alienación capitalista, que una serie de experimentos vitales y quehaceres subversivos herederos de la vanguardia artística acabaron adoptando progresivamente los recursos del terror. La sustitución del arte tradicional por la asunción de una teoría crítica que propició un nuevo romanticismo de la revuelta surgía de una interiorizada voluntad política que, tras lo que había sido percibido como un fracaso de la idiosincrasia vanguardista, pareció haber hallado en el empleo de la violencia terrorista la única posibilidad de resolución aún por explorar. Si los conceptos de arte y revolución poseen una cualidad común es su asociación con la idea inherente de creación, ya que proporcionan nuevas maneras de entender el mundo que aproximan lo real a lo soñado o utópico. Sin embargo, ningún proceso creativo puede volverse efectivo sin otro proceso previo de destrucción de las limitaciones mentales, físicas o procedimentales, bajo el imperio de las cuales, ni la revolución ni el arte pueden llegar a aflorar. En este sentido la idea de *sublimidad* de Burke guarda en sí la fascinación de una aparente relación contradictoria que interpretada desde un lugar y una época donde el terrorismo es fundamentalmente mediatizado, espectacular e hiperreal -es decir, donde, a diferencia de lo sucedido con la vanguardia, el arte ya no se sirve de las estrategias del terror, sino que es el propio terror quien ha asumido ya el sistema de representación del arte-, hace repensar con nostalgia un candor olvidado que, no obstante, los situacionistas volvieron a sentir, aunque sólo fuese como espejismo, cuando en mayo de 1968 observaron recorriendo las calles de París a "Saint-Just in a black leather jacket."⁶

⁶ Citado en Rocha, Servando. *La facción caníbal. Historia del vandalismo ilustrado*. La Felguera. Madrid, 2014 (Primera edición en 2012) p.342.

FUENTES REFERENCIALES.

- DEBORD, GUY. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama, 1990 (Guy Debord, 1988)
- DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos, 2012 (Guy Debord, 1967)
- GRANÉS, CARLOS. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid, Tauros, 2012 (Carlos Granés, 2011)
- GREGOIRE, ROGER; PERLMAN, FREDY. *Worker-Student Action Committees, France May 1968*. Detroit, Black & Red, 1970.
- HOME, STEWART. *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el Letrismo hasta el Class War*. Barcelona, Virus editorial, 2004 (Stewart Home, 1988)
- PLANT, SADIE. *El gesto más radical. La Internacional Situacionista en una época postmoderna*. Madrid, Errata Naturae, 2008 (Sadie Plant, 1992)
- ROCHA SERVANDO. *La facción canibal. Historia del vandalismo ilustrado*. Madrid, La Felguera, 2014 (Servando Rocha, 2012)
- ROCHA SERVANDO. *Nos estamos acercando. La historia de la Angry Brigade*. Madrid, La Felguera, 2008.
- SLOTERDIJK, PETER. *Temblores de aire. En las fuentes del terror*. Valencia, Pre-Textos, 2003. (Suhrkamp Verlag, 2002)
- TZARA, TRISTAN. *Siete manifiestos Dadá*. Barcelona, Tusquets editores, 2012 (Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1963)
- VANEIGEM, RAOUL. *Banalidades de base*. Lisboa, Frenesi, 1998 (Raoul Vaneigem, 1963)
- VANEIGEM, RAOUL. *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona, Anagrama, 2008 (Raoul Vaneigem, 1967)
- VAN DUYN, ROEN. *Mensaje de un provo.*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1975 (Roan Van Duyn, 1969)
- VV.AA. Guy Debord y otros. *Filosofía para indignados. Textos situacionistas*. Barcelona, RBA, 2013.
- VV.AA. *King Mob. Nosotros, el partido del diablo*. Madrid, La Felguera, 2015 (primera edición en 2007)
- VV. AA. Sección inglesa de la Internacional Situacionista. *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*. Logroño, Pepitas de calabaza, 2011 (Sección inglesa I.S., 1967)

Rodríguez López, Ramona.

Técnico Superior de Investigación de la Universitat Politècnica de València.

Departament d'Escultura. Grupo de investigación Laboratorio de Luz.

Aproximación a los medios computacionales y generativos en la práctica artística: “S/T, serie nature code” instalación interactiva y “Travesía” proyección audiovisual y recitación poética.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Arte generativo, software, instalación, proyección, recitación poética.

KEY WORDS:

Generative art, software, installation, projection, poetic recital.

RESUMEN.

Planteamos la indagación en las técnicas digitales y computacionales, mediante la experimentación y el análisis que conforma la práctica artística, centrándonos en el arte generativo y el sonido, estableciendo nuestro foco de interés en las relaciones que se establecen entre lo visual y lo sonoro, llevándolo al terreno subjetivo y reinterpretando su sentido.

La instalación interactiva “S/T, serie nature code” y la proyección audiovisual y recitación poética “Travesía”, suponen un primer acercamiento al arte computacional, mezclando propiedades de los distintos medios y técnicas. Nuestra intención es crear relaciones que conecten ideas, que llevadas al ámbito expositivo puedan interactuar con el público, formando parte del proceso de la obra de manera cognitiva y emocional.

La instalación “S/T, serie nature code”, realizada a partir de un ejercicio con “Processing”, fue presentada en la Muestra Pam! 16 y en la exposición colectiva “sobresaturados” en el Círculo de Bellas Artes, comisariada por Pepe Miralles.

“Travesía” se trata de una propuesta multidisciplinar que fusiona proyección audiovisual y recital poético. Tuvo lugar en la nueva librería Ramón Lull, situada en el barrio del Carmen, con motivo de la presentación del libro de poemas de la escritora Lola Andrés.

ABSTRACT.

We pose the inquiry in the digital and computational technicians, by means of the experimentation and the analysis that conforms the artistic practice, centring us in the generative art and the sound, establishing our focus of interest in the relations that establish among the visual and the audible, spending it to the subjective terrain and reinterpreting his sense.

The interactive installation “S/T, series nature code” and the audiovisual projection and poetic recitation “Travesía”, suppose a first approach to the computational art, mixing properties of the distinct means and technical. Our intention is to create relations that connect ideas, wich in the exhibition space interact with the public, forming part of the process of the work in a cognitive and emotional way.

The installation “S/T, series nature code”, made from an exercise with “Processing”, was presented in the Sample Pam! 16 and in the collective exhibition “sobresaturados” in the Círculo de Bellas Artes, curated by Pepe Miralles. “Travesía” Treats of a multidisciplinary proposal that merges audiovisual projection and poetic recital. It took place in the new bookshop Ramón Lull, situated in the neighbourhood of Carmen, with motive of the presentation of the book of poems of the writer Lola Andrés.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

La evolución de las técnicas digitales y computacionales ha dado paso a nuevas formas de producción que se ven amplificadas en el espacio de internet. Según el análisis de Martín Prada, (...) "a mediados de los años 90 muchos artistas comenzaron a hacer de Internet el ámbito de investigación principal de sus obras y su contexto de actuación específico."¹ Internet ha propiciado también el acercamiento a músicos y a artistas de software como medio de producción, favoreciendo el desarrollo de propuestas perceptivas cada vez más complejas, creadas con algoritmos que se basan en los sistemas generativos propios de la naturaleza, actuando como procesos autónomos y procesuales, y que, en algunos casos, implementan comportamientos propios de la inteligencia artificial. El arte computacional y generativo está dando una nueva dimensión al trabajo de artistas que implementan funciones novedosas en sus obras, usando bases de datos para crear sistemas de visualización, aleatoriedad y secuenciación de objetos electrónicos, etc. Algunos ejemplos los encontramos en las obras de Daniel Canogar, la que lleva como título "Ripple" trata de una proyección en la que se fusionan unos 500 vídeos de la página del País, realizada con un algoritmo que transforma los datos.

El contexto artístico parece que se está haciendo eco de la deriva digital en ferias de arte como "Arco", dando cabida a propuestas de arte generativo como la pieza "Portrait on the fly" de Christa Sommerer y Laurent Mignonneau, ganadora del "Premio BEEP de Arte Electrónico" 2016². Otros eventos en los que se exhibe el trabajo de artistas que reflexionan o emplean la tecnología son la "Mobile Week Barcelona", su programación cuenta con actividades en formato de diálogos para abordar el impacto de la transformación digital, además de la exhibición de obras que muestran una visión sobre la digitalización y sus repercusiones tanto locales como globales.

La cibercultura produce cada vez más imágenes y aplicaciones que van sobrepoblando los portales de internet, frente a esta saturación se plantea el reciclaje, el uso de material procedente de la red como un acto de ecología visual³, (...) ya no se trata de producir "obras" sino de prescribir sentidos⁴ como argumenta Joan Foncuberta. De esta realidad con tanta diversidad de medios que se influyen mutuamente subyacen cambios susceptibles de estudio: semiológicos, paradigmas y posibilidades estéticas, lingüísticas e interactivas.

ACERCAMIENTOS AL ARTE COMPUTACIONAL Y GENERATIVO.

En el presente artículo vamos a analizar dos obras que suponen un primer ensayo en la tarea de analizar las posibilidades que los medios digitales ofrecen, en especial los basados en el software y lo computacional, no solamente por su naturaleza generativa, sino también el análisis del medio en sí mismo, su carácter performativo. Nos interesa investigar y reflexionar sobre los cambios estéticos, lingüísticos e interactivos que devienen a través de estos medios, así como el papel del sonido en relación a las imágenes, con una metodología basada en la experimentación artística que trata de conectar ideas, espacios y la figura del espectador. Otros aspectos aparejados a la investigación es la búsqueda de estrategias de expresión, incorporando material procedente de internet como forma de reciclaje visual, dando una nueva lectura a las imágenes ya existentes, cuestionando los límites de la autoría creativa y el concepto de originalidad y de arte. De este modo, el papel del artista queda desplazando al trabajo selección y recombinación, sirviendo a su afán de hacer preguntas y buscar respuestas.

"S/T, SERIE NATURE CODE".

Instalación interactiva exhibida en la MUESTRA PAM!16 realizada en la Facultad de Bellas artes de san Carlos. UPV, del 21 al 28 de abril de 2016.

Descripción técnica: Serigrafía de 60X90 centímetros, pantalla de 70X41 centímetros, ordenador y webcam.

La obra forma parte de la serie "nature code", experimento realizado con el programa Processing (software que funciona con lenguaje de programación para proyectos multimedia), manipulando los ejemplos y tutoriales que dispone este software tanto en sus librerías como en youtube. En sintonía con la filosofía de las comunidades de desarrolladores de software libre que comparten sus algoritmos y ofrecen todo tipo de tutoriales y manuales, Daniel Shiffman, creador de Processing, tiene un numeroso archivo de ejemplos, ha escrito

¹ MARTÍN PRADA, J. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Op. Cit., p. 9.

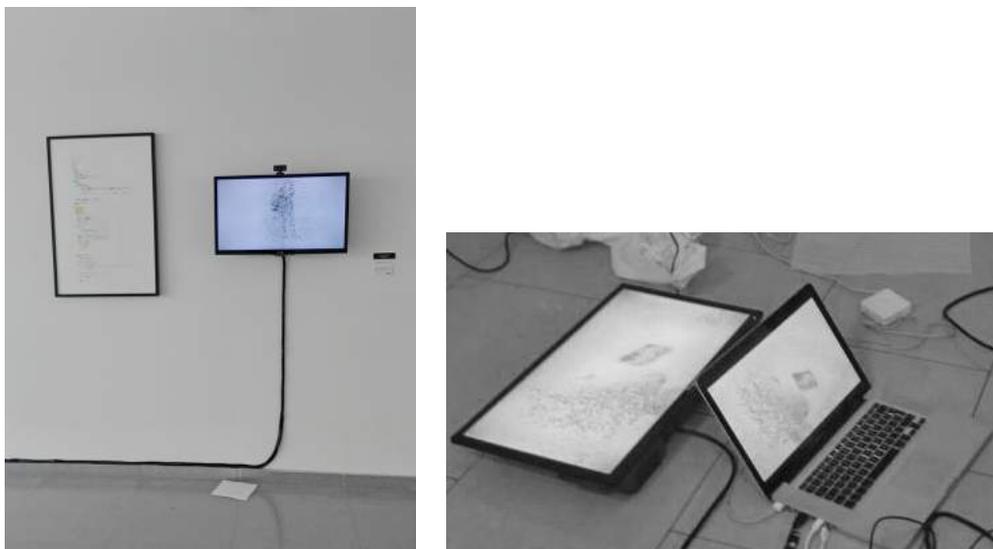
² http://www.coleccionbeep.org/wp-content/uploads/2016/12/Ganadores_Premio_ARCOMadrid-BEEP-es_2016.pdf {Consulta: 10 marzo 2017}

³ FONCUBERTA, J. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Op. Cit., p. 39.

En el punto tres del decálogo propuesto por Juan Foncuberta habla de la responsabilidad del artista en la que se impone una ecología de lo visual.

⁴ *Ibid.* Punto uno del decálogo.

el libro "Nature of Code", centrado en estrategias de programación y técnicas de simulación basadas en los procesos naturales que permiten obtener resultados visuales muy sofisticados.⁵



Ilustraciones 1, 2. Detalle de "S/T, serie nature code" en la muestra PAM! 16.

La obra está formada por un monitor y una webcam conectados a un ordenador que inicializa un sketch realizado con Processing, y una serigrafía montada en un soporte o cuadro en la que se muestra el código con el que se ha programado el sketch⁶.

Relación de imagen y sonido. El ordenador procesa la imagen pero no el sonido. En la obra se escucha el sonido accidental que se produce en la propia sala, como John Cage planteaba en su pieza "4,33". La atención se centra en lo visual y en la acción del espectador, sin modificaciones sonoras que puedan desviar el sentido.

El código y su escritura, impresión serigráfica, estarcido. El tema del cuadro es el código fuente, las instrucciones del sketch que se genera a partir de una variante del lenguaje Java. La idea de visualizar el código es una referencia a los "Live Coder"⁷:

"Como se explica en el Mani esto TOPLA, la idea no es que la audiencia sepa leer el lenguaje de programación que el live coder utiliza, y, si supiera hacerlo, tampoco se espera que esté atenta y siga el desarrollo de la música a través de la lectura de la progresión de las líneas de código: "no es necesario que el público entienda el código para poder apreciarlo, como no es necesario saber tocar guitarra para apreciar a un guitarrista tocando".⁸

Nuestra intención al mostrar el código es la de desvelar los mecanismos por los cuales el ordenador produce sus ilusiones, cómo la realidad es manipulada por el software, llevando la escritura de los medios digitales al estatus de motivo para su reproducción, de la pantalla al soporte físico. Tratamos de introducir un nuevo enfoque, estableciendo relaciones entre técnicas artísticas, lo digital frente a lo impreso. Serigrafía: impresión y transferencia de imágenes mediante el método del estarcido o estampación. Una de las artes más importantes en todos los aspectos gráficos de la publicidad y la industria con "ramificaciones que abarcan campos tan dispares como la impresión de circuitos eléctricos y la transferencia de dibujos a botellas de cristal".⁹ La impresión del texto que está realizada en tinta de color negro es sometida a un destacado con marcadores o rotuladores de algunos elementos del código, en el lenguaje de programación el color sirve de distintivo para determinadas funciones o agentes. Aprovechamos esta circunstancia para incorporar el color a la obra y dar más ritmo visual al tiempo que se crea una cierta secuencialidad.

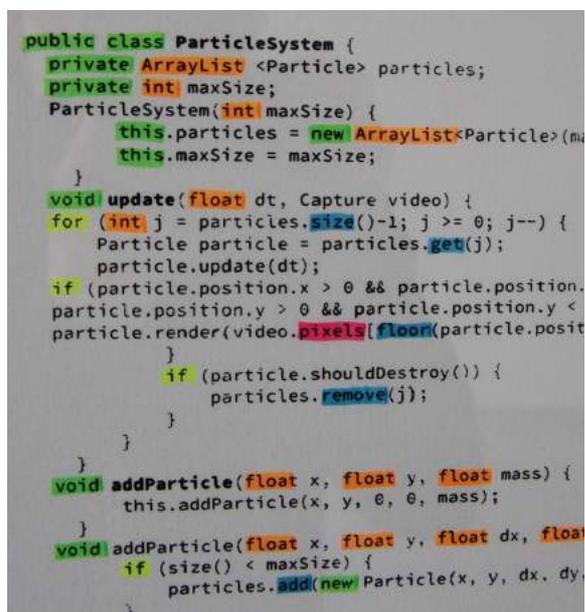
⁵ Información obtenida de la web de Daniel Shiffman. <http://shiffman.net/books/> {Consulta: 20 febrero de 2017}.

⁶ Sketch, es el nombre que reciben los archivos realizados con el software Processing. Constan de instrucciones a base de código.

⁷ Término que utilizan músicos y programadores que realizan exhibiciones en tiempo real utilizando software.

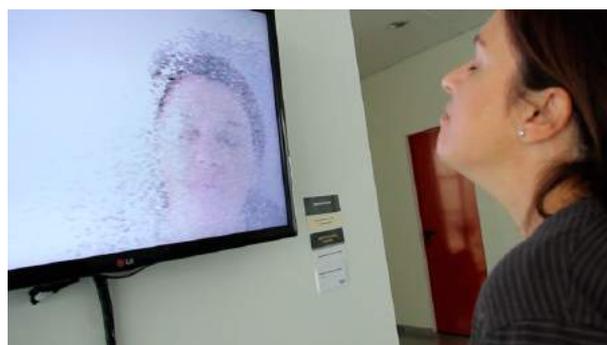
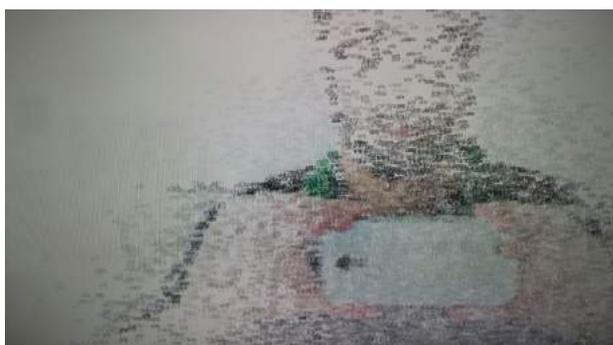
⁸ DI PRÓSPERO, C. *Live coding. Arte computacional en proceso*. Contenido. Arte, Cultura y Ciencias Sociales. *Op. Cit.*, p. 3.

⁹ MARA, T. *Manual de serigrafía. Op. Cit.*, p. 7.



Ilustraciones 3, 4. Imagen de la serigrafía exhibida en Pam! 16.

Interacción. El espectador es el elemento que produce un cambio. El movimiento crea imagen, si no hay movimiento la imagen desaparece, cae con la fuerza de la gravedad. La pieza interactiva registra la imagen del espectador compuesta de píxeles con la palabra "ARTE". Cuando el espectador deja de moverse las palabras caen y desaparece la imagen. Aborda cuestiones sobre la fugacidad de las imágenes en un contexto de novedad constante en el que cada instantánea tiene fecha de caducidad, es sustituida rápidamente por una nueva. La imagen del espectador en el monitor hace referencia a la cuestión narcisista de la sociedad contemporánea, estableciendo distintas relaciones conceptuales: el espectador y su retrato creado a partir de la palabra arte (cualquiera puede ser artista), la pantalla como espejo y el movimiento como metáfora de la necesidad de evolucionar y adaptarse a lo nuevo en la cibercultura por miedo a desaparecer.



Ilustraciones 5, 6. Imagen tomada por Luis Lisbona a través del móvil frente a la pieza "S/T, serie nature code". PAM!16. Rostro y reflejo de Teresa Pensado interactuando con la obra.

"SOBRESATURADOS." Exposición colectiva realizada en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, comisariada por Pepe Miralles. Artistas: Lara López Sanz, Mara Ases, Carmelo Gabaldón, Teresa Pensado y Ramona Rodríguez.

La temática de la exposición es la sobresaturación contemporánea a la que estamos sometidos.

"La sobre/actividad y la sobre/saturación visual son elementos naturalizados en nuestra vida diaria, estas son las nuevas maneras impuestas y autoimpuestas de volvernos ciegos voluntarios; ciegos de nosotros mismos. Apropiación - fragmentación - indefinición – superposición."¹⁰

Exhibición de la instalación "Diecisietemil yoes". La obra se modifica para adaptarla al nuevo espacio, se cambia el título. La serigrafía es sustituida por una impresión digital en papel con un tamaño de 4 X 1 metro. El monitor con la webcam se ubica dentro del papel, como un pop-up entre el código escrito. El algoritmo se modifica reemplazando la palabra "ARTE" por la palabra "YO" estableciendo un cambio de sentido, una relación con el Narciso contemporáneo que trata de inscribirse en la realidad a través de los selfies y el volcado de su privacidad en las redes sociales. En el código se intercalan comentarios que hacen alusión al contexto de internet como elementos de reflexión, un ejemplo: "compartimos nuestra intimidad" escrito en el apartado del código que implementa la webcam. La pantalla funciona como un espejo y registra la imagen del espectador, su doble compuesto por la palabra "YO" multiplicada por tantos pixeles como contiene la imagen dando un resultado plástico de carácter pictórico "una pintura del yo (...)"¹¹ El texto y sus significados, la palabra "Yo" es la que genera nuestro reflejo, los yoes que nos componen hablan de las identidades múltiples que nos representan y que circulan en la red.



Ilustraciones 7, 8. Imágenes de la instalación "Diecisietemil yoes" en el Circulo de Bellas Artes de Valencia.

"TRAVESÍA"

Proyección audiovisual y recitación poética realizada en la Renovada Ramon Llull (Barrio del Carme, calle Corona 5), el 1 de diciembre de 2016.¹²

Vídeo Full HD: 18'30 minutos

La obra surge a partir de la propuesta de colaboración en la presentación del libro de poesía "Travesía" escrito por Lola Andrés. En él se habla del cuerpo, del instinto y la conciencia, se sitúa "en la órbita nietzscheana de la escritura del cuerpo, de la restauración del instinto con la finalidad de comprender y comprenderse."¹³

¹⁰ Fragmento del texto de presentación de la exposición *Sobresaturados*. Traducido del valenciano al castellano. <http://www.cbbaav.es/wp-content/uploads/2014/01/Texto-Presentaci%C3%B3n-Sobresaturados-2.pdf> {Consulta: 11 febrero 2017}.

¹¹ FONCUBERTA, J. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Op. Cit., p. 39. Citado Lewis Mumford. 182. Técnica y civilización. Madrid. Alianza.

¹² Información ofrecida por la editorial. <http://edicionescontrabando.com/presentaciones.php?id=254> (Consulta: 2 marzo 2017).

¹³ ANDRÉS, L. *Travesía*. Op. Cit., p. 11. (Prólogo de Luís Falcó)



Ilustraciones 9, 10. Imágenes de la presentación de "Travesía", 1 de diciembre de 2016, Librería Ramón Lluch.

Una de las modalidades más habituales en la presentación de un libro de poesía es la del recital: una selección de poemas pasan del soporte escrito a la liturgia de la voz, su modulación sonora, entrando en juego la expresividad del tono y la gestualidad del cuerpo. El espectador permanece en un lugar de escucha, sentado. Hay un trabajo cognitivo emocional, la voz propone imágenes, metáforas y símbolos que el cerebro tiene que descifrar. "Travesía" estaría en el límite de la polipoesía y la poesía fonética, aunque trabaja con lo sonoro prevalece el significado de la palabra que funciona como trama y urdimbre del tejido escénico. Lo que se busca es generar una experiencia en el espectador, el sonido, la imagen y el cuerpo son el envoltorio que atrapa al asistente y sobre el que se cobija un tiempo dado, el tiempo que dura el relato.

El tema. El libro trata sobre una especie de murciélago mutante que inicia un trayecto en el que se suceden acontecimientos que lo van mermando, restando hasta desaparecer; un poco a contracorriente con las historias de crecimiento personal en las que se va ampliando la consciencia y el enriquecimiento personal. La obra se estructura en seis partes en las que se despliegan varias voces, la autora establece un diálogo consigo misma, puesta en escena de una consciencia dialógica en la que se pronuncian las diferentes voces: el narrador, el yo desdoblado, el partícipe, la voz en off.

Capítulos:

1. La pregunta. El narrador dice lo que ocurre.
2. Signos de partida. Se expresa cómo quisieron hacer la travesía. Hay indicaciones de peligro.
3. La matanza. Pánico, estruendo, mutilación.
4. El estruendo. Se recrudece el instinto que reaparece en un lugar de muerte.
5. Adentro. El personaje se esconde.
6. Sin respuesta. Repliegue hacia el interior, interés por los detalles de las pequeñas cosas, el sonido de las hojas.

Apartado visual.

Las estrategias discursivas del vídeo están fundamentadas en la narración poética y el diálogo entre las voces, la figura del narrador se alterna entre la imagen grabada y la presencia del cuerpo, el tiempo congelado en un bucle y el gesto performativo en tiempo real. Grabación previa de la poeta recitando los pasajes en prosa que contiene cada capítulo. La obra está pensada para emitirse en un espacio con audiencia, una actuación en directo donde combinar presencia y representación, cambiando la posición y la escala del cuerpo representado que se va transformando, poblado de elementos que lo modifican, el color, el rostro velado, líneas que lo

recorren, etc. El tratamiento de la imagen grabada busca el distanciamiento de la fidelidad realista, acercándose más a una estética cercana al comic o la ciencia ficción.



Ilustraciones 11, 12. Imágenes la presentación de "Travesía" en las que se muestra: la posición de la proyección y el lugar de la poeta recitando.

El tiempo y el espacio son dislocados mediante el collage de secuencias visuales de distintas tipologías, desde videos de paisajes, animación, fragmentos de piezas de arte generativo y fotografía. La procedencia de estos elementos también es diversa, va desde producciones propias (documento de la autora recitando, entre otros) a la "adopción"¹⁴ de material existente en internet, haciendo una labor de recolección y selección que posteriormente "samplear"¹⁵ para sugerir estados emocionales. En el proceso de postproducción hay un trabajo de transformación mediante la mezcla y manipulación, con filtros y herramientas que ayudan en el montaje a crear la sensación de continuidad en los fragmentos que componen el vídeo final. En la secuencia de la "Matanza" se ensamblan imágenes de guerra y mutilación tomadas de la red, momentos de la historia que corresponden a la guerra de Vietnam, el holocausto nazi, el drama de los refugiados y otros desastres mundiales. El tiempo del pasado convive con el presente, intención crítica que trata de activar la consciencia recordando que no han desaparecido las matanzas. El drama global vivido de forma cotidiana a través de los medios de comunicación se suma al dolor de las pérdidas personales.



Ilustración 13. Imagen con varios frames del vídeo "Travesía" generadas a partir de la fusión con capturas de sketches de Processing (algoritmos de partículas, random de palabras y movimiento, etc.).

¹⁴ Nos decantamos por el término de adopción del que habla Joan Foncuberta frente al de apropiación. "Apropiarse quiere decir "captar", mientras que adoptar quiere decir "declarar haber escogido". En la adopción prevalece el acto de elegir, no de desposeer."

FONCUBERTA, Joan. 2016. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg S.L. Op. Cit., p 60.

¹⁵ MARTÍN PRADA, J. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Op. Cit., p. 176.

El software utilizado en la creación, manipulación y edición de vídeo e imágenes: After Effects, Adobe Premiere, Processing, Photoshop, Jitter.

Apartado sonoro.

La voz grabada y la voz en directo procesada por el micrófono dan estructura a la propuesta, marcan el ritmo, la expresividad y el sentido del relato. Todo empieza desde lo sonoro, esperando la escucha atenta al intervalo del cuerpo y el discurso.

"La voz, corporeidad del habla, se sitúa en la articulación del cuerpo y el discurso, y en ese espacio intermedio es donde se va a efectuar el movimiento de vaivén del acto de escuchar"¹⁶

El sonido electrónico acompaña a la voz, tiene una función de sutura con lo que se expresa, de ligazón con lo emocional. La recreación de la atmósfera psicológica se realiza mediante el muestreo de texturas sonoras que varían según el pasaje de la presentación, más contundentes en "La matanza" o sutiles en "Adentro", con matices de rasgaduras, soniquetes, efectos de aleteo, lluvia, etc. Todo está en función de la escucha, para que sea un acto de introspección lo más inmersivo posible, potenciando lo que se ve y lo que cuenta la voz.

El material sonoro utilizado procede de producciones propias, grabaciones de paisajes sonoros y composiciones realizadas con osciladores y síntesis modular. Los programas utilizados son Ableton, Max MSP, Reason y Adobe Audition.

CONCLUSIONES.

Los objetivos de las prácticas descritas en el presente artículo eran la puesta en escena de ideas mediadas por la tecnología computacional o de tipo generativo, postproducidas y manipulada para analizar el propio medio, el código de la máquina, la imagen y el sonido digital. El proceso ha servido para conocer las derivas de sentido que se establecen en la combinación de ideas, la influencia del sonido sobre la imagen y viceversa, la actitud del espectador frente a los códigos visuales planteados.

Escuchando las opiniones de los asistentes a Pam! 16, "Sobresaturados" y "Travesía", hemos percibido la empatía y el interés por lo que las obras planteaban, la actitud del espectador señala que la revolución digital está cada vez más incorporada en lo cotidiano y en el imaginario colectivo.

"Las imágenes articulan pensamiento y acción. Compete a la filosofía y a la teoría, pero también al arte, descifrar con urgencia su condición maleable y mutante."¹⁷

FUENTES REFERENCIALES.

ANDRÉS, L. *Travesía*. Valencia: Ediciones Contrabando, 2016.

ARNS, I. *El código como acto de habla performativo* Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología, Issue 4, 2005.

BLANCHARD, P. [et al.]. *Música y nuevas tecnologías : perspectivas para el siglo XXI*. Barcelona: L'Angelot, D.L., 1999.

BREA, J. L. *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, D.L., 2010.

BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, etc.: Paidós, 1986.

DI PRÓSPERO, C. *Live coding. Arte computacional en proceso*. Contenido. Arte, Cultura y Ciencias Sociales. N. 5, 2015.

DELEUZE, G. *L'Image-temps, Minuit*, París, (trad. esp.: *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2, Paidós, Barcelona, 1985.

¹⁶ BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Op. Cit., p. 252.

¹⁷ FONCUBERTA, J. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Op. Cit., p. 10.

Rodríguez López, Ramona
Aproximación a los medios computacionales y generativos en la práctica artística: "S/T, serie nature code" instalación interactiva
y "Travesía" proyección audiovisual y recitación poética.
III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]
<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.6366>

ESCOFFET, E. *Poesia, sonoritat i electrònica / Poésie, sonorité et électronique; Poesía, sonoridad y electrónica; Poetry, tone and electronic music*. Costa, Lis ; Temps d'Educatió, , Issue 42, 2012.

FONCUBERTA, J. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg S.L., 2016.

GALANTER, P. *Entre dos fuegos: el arte-ciencia y la guerra entre ciencia y humanidades*. Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología. Issue 11, pp.33-38, 2011.

MARA, T. *Manual de serigrafía*. Barcelona: Blume, 1994.

MARTÍN PRADA, J. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal. 2012.

CHION, Michel . *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona etc.: Paidós Ibérica, 1993, 2004.

Rueda Gascó, Paloma.

Profesora asociada Universitat de València. Departamento Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal. CREARI Grupo de Investigación en Pedagogías Culturales GIUV2013-103.

¿Por qué no vamos a los colegios? Sobre la ausencia de arte actual en la escuela.

¿Why don't we go to the schools? About the absence of the art nowadays in the school.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Arte y educación, escuela, arte colaborativo, educación primaria, taller artista.

KEY WORDS:

Art and education, school, collaborative arts projects, primary education, artist studio.

RESUMEN.

Este texto ahonda en una de las conclusiones extraídas de una investigación anterior, que señalaba la necesidad de reivindicar la de acción de artistas (entre otros especialistas de diversos campos) en el contexto escolar. Sabemos de las ventajas del arte participativo; conocemos todas las posibilidades de los proyectos colaborativos de artistas en diversos contextos y con diferentes colectivos; muchos son los países que cuentan con programas con financiación estatal para la participación de artistas en colegios e institutos. Sin embargo el desarrollo de proyectos dinamizados por artistas en el contexto escolar, no pasan de ser contados casos aislados en nuestro país.

Vivimos actualmente un creciente interés del mundo del arte hacia la educación por sus posibilidades mediadoras y emancipadoras. Sin embargo, este interés se enfoca mayoritariamente hacia entornos no formales e informales. La hipótesis desde la que se propone este estudio es que existe un tradicional rechazo por parte de los profesionales de las artes visuales hacia el mundo de la escuela. Este texto se centra en esta idea, que será revisada y contrastada por medio de un pequeño estudio de casos.

ABSTRACT.

This text deepens one of the conclusions drawn from an earlier research, which pointed out the need to claim the action of artists (among other specialists from several areas) in the school context. We know the advantages of community art works. We know all the possibilities of the collaborative projects of artists in different contexts and with different groups; Many countries have state-funded programs for the participation of artists in Primary and Secondary schools. However, the development of projects dynamized by artists in the school context, are no more than isolated cases in our country.

We are currently experiencing an increasing interest in the art world towards education because of its possibilities about mediation and emancipation. However, this interest is mostly focused on non-formal and informal environments. The hypothesis from which this study is proposed is that there is a traditional rejection by professionals of the visual arts towards the world of the school. This text focuses on this idea, which will be reviewed and contrasted through a brief case study.

CONTENIDO.

Introducción:

La proliferación de espacios, propuestas y proyectos imbricados entre la práctica artística y la educativa es actualmente una realidad: “El mundo del arte ha reclamado lo pedagógico como espacio que también le puede ser propio” (Sánchez De Serdio 2010, 45). Iniciativas como las Jornadas anuales QUAM del ACVic Centre d’Arts Contemporànies, el grupo Las Lindes (grupo de investigación y acción acerca de educación, arte y prácticas culturales¹), el festival de Educación Expandida ZEMOS98, o prácticas de mediación cultural como Medialab Madrid, colectivo Núblol, plataforma Transductores, Pensart Mediación Cultural, etc. son reflejo de cómo “La dimensión educativa entra de lleno también en las prácticas artísticas en nuestros días, no como un elemento complementario o práctica secundaria, sino como una clave de la producción del conocimiento y del trabajo de las políticas culturales” (Rodrigo 2009, 249). Vidagañ (2016) recupera todo tipo de propuestas artísticas que indagan en torno a las conexiones entre arte y educación, como el proyecto *Do it* de Ulrich Obrist, *Cabanyal archivo vivo*, la exposición *Un saber realmente útil* en el Centro de Arte Reina Sofía o el trabajo *El museo es una escuela* de Luis Camnitzer.

Si bien es clave pensar en la escuela como un lugar para la experimentación y la implementación de metodologías provenientes del arte, la inclusión del arte contemporáneo en las aulas sigue siendo una tarea pendiente (excepto en ciertos casos puntuales) en la institución escolar: “La escuela primaria y secundaria olvidan el arte y, si lo valoran, excluyen el arte contemporáneo” (Calaf 2006, 23). Agra constataba esta realidad en 2001, denunciando la inexistencia de itinerarios de formación en arte, sobre todo arte moderno y contemporáneo, que eduquen en los modos de observar, hacer, hablar y conocer (Agra 2001). Finalizada la escolaridad, el concepto de arte que los jóvenes pueden haber construido gracias a su experiencia en la escuela, sigue teniendo muchos más elementos comunes con una concepción más propia de la modernidad que de propuestas actuales:

Si nos acercamos a la escuela bajo esta perspectiva, si entramos en sus aulas y observamos lo que cuelga de sus paredes, lo primero que observamos es que el arte contemporáneo se (con)funde con el arte moderno y que son los nombres de Paul Klee, Kandinsky, Picasso, Miró, los artistas que guían e inspiran, de manera destacada, las prácticas educativas, lo que no deja de ser una manifestación de un seguimiento de un cierto canon artístico, al tiempo que muestra el interés de la escuela por lo existente y no por lo emergente (Hernández 2013, 119).

Una de las más graves carencias de la educación formal para escolares de hasta doce años de edad (Educación Infantil y Primaria) actualmente en nuestro país, es la inexistencia de especialistas de las artes visuales en el contexto escolar. A los maestros de Educación Primaria se suman en los colegios los especialistas de Lengua Extranjera, Audición y Lenguaje, Pedagogía Terapéutica, Educación Física y Música. Sin embargo, ni rastro de especialistas en Artes Visuales. La educación artística para estudiantes de hasta doce años está en manos de las maestras y maestros de Infantil y Primaria. La mirada de estos profesionales hacia el mundo de las artes y la cultura visual es, en una penosa mayoría, limitadora, parcial, acrítica y superficial, como consecuencia de una insuficiente formación en este campo.

A pesar de los esfuerzos por revertir esta situación por parte del profesorado del área de artes visuales en las facultades de Magisterio, la formación en educación artística para maestros continúa arrastrando una serie de graves dificultades: mínima presencia en los estudios de Grado en Maestro de Infantil y de Primaria y escasez de horas (solo una asignatura cuatrimestral obligatoria relacionada con artes visuales). En definitiva, toda una trayectoria de marginalidad que todavía sigue impidiendo la existencia de un itinerario que forme a Especialistas en Artes (al mismo nivel que los ya existentes Especialistas de Música o Educación Física) para Educación Primaria. La educación artística para niños en estas condiciones, llevadas al extremo de la degradación con las leyes actuales (LOMCE y sus correspondientes Decretos autonómicos), perpetúan una generalidad de alarmante situación de la educación artística en el contexto escolar (generalidad que, como toda norma, es salvada por excepcionales y muy brillantes casos).

Paralelamente a todos los esfuerzos que actualmente tratan de visibilizar las artes y reivindicar su importancia en la educación obligatoria (Huerta y Domínguez 2016), se hace pertinente buscar nuevas soluciones acordes a las circunstancias actuales. Una de ellas es la colaboración de artistas profesionales en el desarrollo de proyectos artísticos en los colegios. Muchos son los países que incentivan programas de participación de artistas en sus escuelas:

En Nueva Zelanda, el programa *Education’s Artists in Schools*, ofrecido por el Ministerio de Educación, facilita la inmersión de artistas profesionales (de la danza, el teatro, música y artes visuales) en las escuelas de Primaria y Secundaria (Hernández 2009), proporcionando a las escuelas el acceso a artistas que trabajan en las escuelas como artistas residentes o visitantes².

¹ <http://ca2m.org/es/vidioteca-lindes>

² <http://artsonline2.tki.org.nz/artistsined/profiles.php>

También con un modelo de artista residente *Room13* se presenta como una red de estudios gestionados y dirigidos por escolares. El primer estudio original nació en Escocia en 1994 para ir poco a poco extendiéndose, incluyendo escuelas urbanas internas en Londres, Los Ángeles y Mumbai, espacios comunitarios en diferentes municipios de Sudáfrica, escuelas de aldeas rurales en la India o un orfanato en Nepal (Gibb 2013). Cada *Room 13* consiste en un aula en un colegio (u otras instituciones como las anteriores) que se ofrece como taller para artistas en residencia. Evitando cualquier tipo de instrucción formal, los artistas residentes trabajan con las niñas y niños, no enseñándoles como un maestro sino invitándoles a trabajar con ellos como artistas, desafiándoles con una intención seria y promoviendo la discusión y la construcción de un discurso crítico desde un posicionamiento horizontal en el que tratar a los niños como artistas e intelectuales (recordemos su lema “A qué edad puedes empezar a ser artista?”)³.

De nuevo en Inglaterra, el proyecto *What is Artists in Schools?* da respuesta a los objetivos del curriculum nacional en cuanto a la inmersión en las diversas formas de arte de los estudiantes desde edad temprana. Este programa facilita el contacto entre artistas y escuelas, proponiendo a éstas diversos proyectos (desde talleres de un día o de una semana como planes de residencia de artistas a largo plazo) diseñados y desarrollados por artistas en los colegios⁴.

Con ciertas similitudes en su formato, encontramos en nuestro contexto más cercano el programa *Aquí trabaja un artista*. Éste se planteó como un proyecto de residencias artísticas desarrolladas en instituciones educativas, promovido por el CA2M y realizado con el apoyo económico de la Fundación Daniel y Nina Carasso en Madrid: durante el curso 2014-2015, Pilar Álvarez y Alejandro Simón trabajaron como artistas residentes en dos colegios de Primaria seleccionados de entre la red Enterarte. Un seminario final sirvió de valoración coral del proyecto y la publicación *Entre la escuela y el museo. Evaluación de acompañamiento de residencias artísticas en colegios de primaria Aquí trabaja un artista 2014-2015*, expone detalladamente la experiencia (Álvarez 2016).

También en Madrid, desde 2014 y continuando en la actualidad, el proyecto *Levadura* se propone como un programa de residencias de creadores en escuelas. *Levadura* lanza cuatro modalidades de participación para artistas: creación de las artes visuales, cultura digital, arquitectura y relación con la ciudadanía y creación musical y sonora. Periódicamente se abren convocatorias de proyectos diseñados por diferentes artistas en cada uno de estos cuatro campos, que son propuestos a colegios de Infantil y Primaria para ser desarrollados conjuntamente. Es un proyecto co-producido por el Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid y la Fundación Banco Santander, que tiene lugar en Matadero Madrid, Centro Cibeles de Cultura y Ciudadanía, Medialab-Prado y Centro Cultural Conde Duque. *Levadura* surge de la colaboración entre Matadero Madrid y la Asociación Pedagogías Invisibles en el seno del Grupo de Educación Disruptiva, como parte del programa de pensamiento crítico que se lleva a cabo a lo largo de todo el año en Matadero Madrid⁵.

Si bien países como Inglaterra cuentan con un potente respaldo institucional para promover la presencia de artistas en la escuela (dado que es un objetivo a lograr según el curriculum oficial para la educación primaria y secundaria y una acción promovida por la propia administración), nuestro contexto es más hostil respecto a este tipo de propuestas: por un lado, el marco legislativo no solo no acompaña sino que actualmente está enfocado a la extinción de las artes en la enseñanza reglada. Las estructuras institucionales y administrativas propias de cada campo (artes y educación) encuentran pocas conexiones, con lo que las dificultades organizativas y de financiación acaban con casi cualquier iniciativa de colaboración. Por otra parte, la formación de los profesionales de las artes visuales y la de los profesionales de la educación siguen recorridos completamente distintos promoviendo un perfil humano con pocos puntos en común. Sin embargo:

Si las instituciones del arte y las escuelas están dispuestas a explorar el territorio que las separa y a la vez las conecta (y las administraciones públicas a reconocer el valor de este tipo de propuestas y darles apoyo) es posible que se empiecen a abrir vías de transformación, más significativas precisamente porque se basan en el trabajo desde la diferencia y no desde lo mismo (Sánchez De Serdio 2010,58)

Efectivamente, es posible crear formas de colaboración que generen nuevos formatos de participación, nuevas relaciones entre artistas y estudiantes y nuevas formas de aprendizaje en torno a las artes, probablemente más significativas y transformadoras que muchas de las actuales. Sabidos los beneficios que pueden traer consigo los proyectos colaborativos de artistas en la escuela, la pregunta a plantear sería: ¿qué interés puede suscitar el desarrollo de proyectos de este tipo para los artistas y demás profesionales provenientes del mundo de las artes? ¿Qué factores han favorecido la existencia de proyectos en esta línea, en casos como los que hemos revisado? Y ¿cómo podemos llevar estas prácticas a otros contextos?

³ <http://room13international.org/>

⁴ <http://www.artistsinschools.co.uk/>

⁵ <http://levadura.mataderomadrid.org/>

Metodología:

La hipótesis desde la que se propone este estudio es que existe un tradicional rechazo por parte de los profesionales de las artes visuales hacia el mundo de la escuela. Para analizar esta idea desde una metodología que combina análisis cualitativo y cuantitativo, diseñamos un cuestionario que pregunta sobre diferentes factores presentes en las escuelas y que pueden ser posibles generadores de estas reacciones negativas respecto a la institución escolar. Para ello, recogemos la voz de profesionales de las artes, arquitectura y diseño que no se dediquen exclusivamente a la producción artística sino que tengan también cierto interés, vocación o acercamiento hacia la educación. Así, los participantes en el estudio son las alumnas y alumnos del Máster de Secundaria, en su especialidad de Dibujo de la Universitat de València en el curso 2016-2017 (en su mayoría licenciados en Bellas Artes, también un amplio grupo de arquitectos y con algunos casos de diseñadores y restauradores).

El estudio está enmarcado en una investigación más amplia en torno a la relación entre arte contemporáneo y entornos educativos, que se desarrolla con una metodología mixta de investigación. En ella se proponen diversas estrategias experimentales en las diferentes fases del estudio, por ejemplo el análisis de creaciones artísticas realizadas específicamente para la investigación por parte de profesionales de las artes visuales en torno a la temática planteada. Éstas se combinan con herramientas clásicas propias de la investigación cualitativa, cuantitativa y artística (entrevistas, análisis de imágenes, narrativa autobiográfica, etc.) con el objetivo central de revisar las posibilidades de acercamiento entre entorno escolar y artistas profesionales, valorar posibles interferencias que dificultan este diálogo, y visibilizar las ventajas que podría suponer una relación más fluida arte-escuela.

Primeros resultados:

Con un 61,5% del total, los factores estéticos de los colegios (estética general, estética pasillos y estética aulas) emergen como los elementos menos atractivos o incluso desagradables para los participantes. Si a estos estímulos visuales sumamos el 19% que suponen los olores y sonidos de los colegios, nos encontramos con que un 79% del total de las respuestas tiene que ver con elementos sensoriales de los colegios: estética, olores y sonidos.

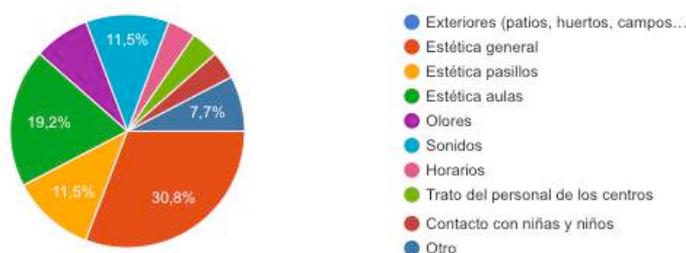


Fig.1.- Gráfico de las respuestas a la pregunta "En general, ¿sabrías decir qué elementos propios de los colegios te resultan menos atractivos, más incómodos o desagradables?"

Pensando en las aulas de los colegios, los artistas participantes señalan el mobiliario y la distribución del espacio como elementos negativos y la luz como un factor altamente positivo (seguido de las imágenes en las paredes).

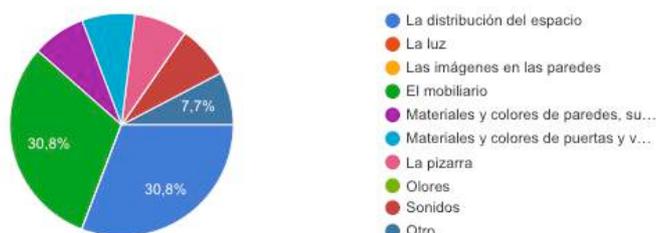


Fig.2.- Gráfico de las respuestas a la pregunta "Centrándonos en las aulas, ¿qué factores recuerdas como menos agradables?"

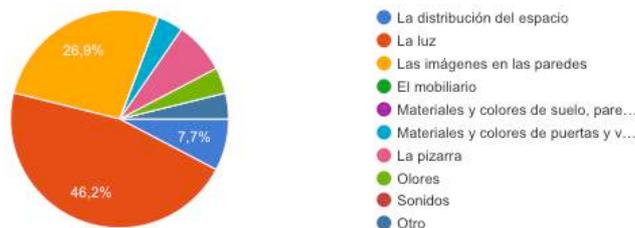


Fig.3.- Gráfico de las respuestas a la pregunta “Centrándonos en las aulas, ¿Qué factores recuerdas como más agradables?”.

Efectivamente, en nuestro colectivo de artistas participantes los factores estéticos en particular y estímulos sensoriales en general, actúan como fuente de atracción o rechazo hacia los colegios. Es posible que el recuerdo de los estímulos sensoriales sea potenciado cuando nuestra memoria recupera experiencias significativamente intensas como son las vividas en la escuela. Y es posible que estos estímulos estén directamente vinculados con rechazos o atracciones que en la actualidad generamos de manera inconsciente individualmente. Sea como sea, los estímulos sensoriales se presentan como un factor clave en nuestra relación con los entornos educativos (Rueda 2015). Cuestión diferente son los rechazos construidos y aprendidos social y culturalmente, por ejemplo los reproducidos aún en las facultades de Bellas Artes en torno a una consideración de la acción docente como una opción personal y profesional menor o de bajo interés.

El colectivo participante en este pequeño estudio parece haber superado dichos prejuicios tal y como demuestran un llamativo 100% de respuestas afirmativas a la pregunta: “¿Te interesaría trabajar como artista colaborador/a con colegios de Infantil y Primaria como opción profesional?” y el 96% de respuestas afirmativas a la pregunta “¿Te interesaría ser artista residente en un colegio? Esto supondría recibir un salario y disponer de un aula de un colegio como estudio para tu trabajo personal (en arte, diseño, arquitectura, etc.) y recibir a grupos de niños para trabajar contigo a ciertas horas (como forma de aprendizaje en educación artística)”. Más allá de pensar en esta opción como salida profesional, las respuestas mayoritarias destacan los posibles beneficios personales de experiencias como éstas, con adjetivos como “gratificante, enriquecedor, divertido, interesante”, etc.

Conclusiones:

Valorada positivamente la opción de proponer acciones en la línea de los casos revisados en nuestra introducción y dada la buena acogida (en el contexto de este breve estudio) de la posibilidad de trabajar en colegios de Primaria por parte del colectivo de artistas participante, pensamos en los pasos siguientes a dar en cuanto a la temática planteada. Podemos deducir dos necesidades principales a las que atender en el camino hacia una implantación más extendida de programas que vinculen a profesionales de las artes con la educación Infantil y Primaria en el entorno escolar: por una parte, promover la reflexión, y un conocimiento en profundidad desde el cuestionamiento de estereotipos y prejuicios por parte de los profesionales al respecto de las instituciones implicadas (tanto por parte de los artistas hacia la institución escolar, como desde los profesionales de la educación hacia el mundo del arte). En segundo lugar, analizar pormenorizadamente las diferencias respecto a las estructuras institucionales de los campos en juego: regulaciones, cuestiones administrativas, económicas y organizativas, con el fin de crear nuevas vías estables y mantenidas en el tiempo entre profesionales de las artes (asociaciones de artistas, centros de creación, galerías, museos, etc.) y de la educación (en el caso que nos ocupa, colegios de Educación Infantil y Primaria). Entendemos que la creación de redes de colaboración sostenidas y a largo plazo ha de pasar necesariamente por estas dos acciones previas.

FUENTES REFERENCIALES.

AGRA, M. J. 2001. Itinerarios de arte para la educación. *Aula de Innovación Educativa [Versión electrónica]*, 106, pp. 1-3.

ÁLVAREZ, M. 2016. *Entre la escuela y el museo. Evaluación de acompañamiento de residencias artísticas en colegios de primaria Aquí trabaja un artista 2014-2015*. Madrid: Oficina de Cultura y Turismo.

CALAF, R. 2006. Cruzar miradas. En R. CALAF y O. FONTAL (coords.) *Miradas al patrimonio*. Gijón: Trea.

HERNÁNDEZ, F. 2013. Experiències de relació dels infants i els joves amb l'art contemporani a l'escola i al museu. En *Arts, educació i interdisciplinarietat. Els projectes, punt de trobada entre museus i escola*. Tarragona: Museu D'Art Modern de la Diputació de Tarragona.

HERNÁNDEZ, F. 2009. ¿De qué hablan los artistas cuando realizan proyectos artístico-pedagógicos? En *Acciones reversibles. Arte, educación y territorio*. Vic: ACVIC. Centre D'Arts Contemporànies. Eumo Editorial.

HUERTA, R. y DOMINGUEZ, R. 2016. Las reivindicaciones del profesorado de Educación Artística ante los nuevos obstáculos curriculares; el proyecto "Second Round: Art i Lluita a Secundària". *EARI Educación Artística Revista de Investigación*, 7, pp.10-18.

GIBB, C. 2012. Room 13: The Movement and International Network. *International Journal of Art and Design Education*, 31(3), pp.237-244.

RODRIGO, J. 2009. El trabajo en red y las pedagogías colectivas: retos para una producción cultural. En *Acciones reversibles. Arte, educación y territorio*. Vic: ACVIC. Centre d'Arts Contemporànies. Eumo Editorial.

RUEDA, P. 2015. *Entornos de Educación Artística no formal: estudio de casos de academias de arte privadas en Valencia*. Tesis Doctoral: Universitat de València.

SANCHEZ DE SERDIO, A. 2010. Arte y educación: diálogos y antagonismos. *Revista Iberoamericana de Educación*, 52, pp.43-60.

VIDAGAN, M. (2016). *Museos, mediación cultural y artes visuales: perfiles profesionales del ámbito educativo*. Tesis Doctoral: Universitat de València.

Sánchez Jareño, Rosa.

Alumna del Máster Oficial Interuniversitario en Gestión Cultural, Universitat Politècnica de València

El Museo como escuela de espectadores. La ciudadanía en los Museos de Arte.

The museum as a school of spectators. The citizenship in the Art Museums.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Museo, sociomuseología, espectador, mediación cultural.

KEY WORDS:

Museum, sociomuseology, spectator, cultural mediation.

RESUMEN.

El presente trabajo tiene como principal intención reflexionar acerca de las prácticas de dinamización y mediación en el espacio museístico. Cada vez son más los museos que incorporan metodologías que implican la creación de experiencias con el público, ampliando el concepto de museo como mero contenedor cultural. El espacio museístico se convierte también en espacio de encuentro, aprendizaje, ocio y juego. Vemos como estas propuestas son recogidas y aplicadas en mayor o menor medida en las distintas instituciones museísticas, revelando así su grado de compromiso hacia la ciudadanía. Finalmente se realiza un estudio genérico en materia de dinamización museística en los principales museos nacionales.

ABSTRACT.

The present work has as main intention explore the work of the museums of art at the the socio-cultural animation. The number of museums that are incorporating methodologies that involve the creation of experiences with the public is growing considerably, unfolding the classical concept of museum as a mere cultural container. The museum becomes also into a space of meeting, learning, leisure and game. We see how these proposals are handled and applied in greater or lesser measure in the different institutions, revealing his degree of commitment to the citizenship. Finally a generic study about museum dynamisation of the most important Spanish museums is presented.

CONTENIDO.

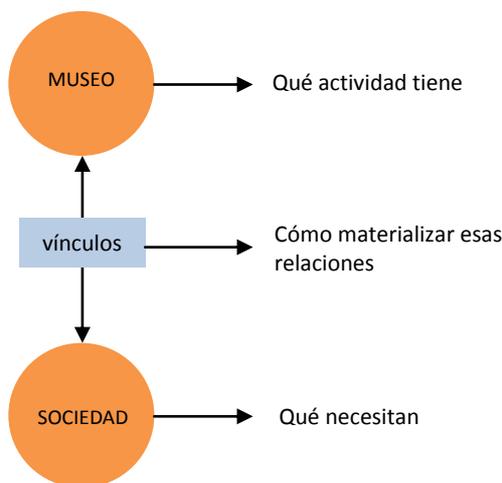
El Espectador en el punto de mira

Antes de comenzar es conveniente -al igual que en cualquier función o reunión como la que celebramos en este congreso- que situemos y acomodemos a nuestro público. ¿Qué es el público y porqué prefiero utilizar la palabra espectador en lugar de la de público? En los últimos años se ha venido usando (y abusando) de la palabra público, del latín, *populus*, perteneciente al pueblo. Pero el estudio que aquí presento va más allá de una cuestión de algo perteneciente a un público. Mi sujeto de estudio se sitúa en el

espectador, del latín, *espectator*, que en una primerísima acepción del término se refería a aquel sujeto que tiene hábito de observar, de mirar, quien ha contemplado algo y es un apreciador crítico. A ese tipo de público espectador es al que señalo, un espectador emancipado como el de Ranciere.

DESARROLLO

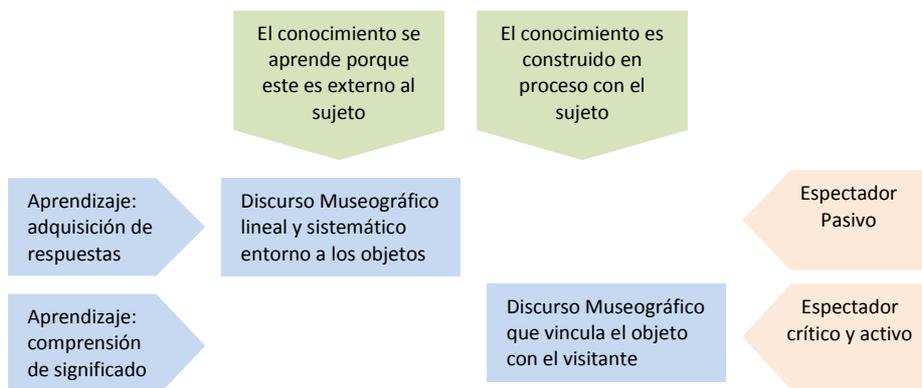
Reconsiderar el museo como una escuela en la que compartir procesos y diálogos es una idea relativamente nueva y que aún no ha llegado a ser implementada en muchas instituciones. El espectador tiene una capacidad crítica activa que se debe contemplar y usar a favor de la institución. Así el museo, debe saber mediar entre su función educativa y legitimadora al mismo tiempo que tiene en cuenta la población en la que se inscribe. La sostenibilidad de muchos museos depende en gran medida, que se comprenda que en su edificio no puede haber únicamente espacio para una comunidad artística consumada (que decide qué es arte), también debe de dar cabida al entramado social y asociativo, puesto que el museo sin sociedad pierde su sentido.



Relación Museo y ciudadanía, 2017. Fuente: elaboración propia a partir de Nina Simon

La evolución de las instituciones museográficas ha ido despojándose de la clásica idea de museo cuya única función era la de servir de contenedor de objetos para protegerlos, preservarlos y exhibirlos. Con la transformación del '*museo como templo*' al museo como espacio experiencial se busca que éstos también tengan las funciones de crear, difundir y facilitar el conocimiento. Bajo estas premisas, se debe lidiar con la ardua tarea de servir como espacio de ocio y atractivo turístico, al mismo tiempo que espacio de reunión, estudio, desarrollo local, pero ante todo: de aprendizaje. El cambio de la evolución museográfica también se ve influenciado por el cambio en las corrientes didácticas: algunos autores han señalado que estamos en la cuarta revolución educativa¹. Esto significa que, al contrario de concebir la educación como algo instructivo y propio de la infancia y juventud, la adquisición de conocimientos es algo que ocurre durante toda la vida y tiene lugar en los distintos contextos interpersonales (trabajo, familia, ocio...etc.). Esta concepción expandida de la educación sitúa las prácticas sociales educativas en tres contextos: el formal, o educación intencional (que corresponde al sistema educativo y tiene como fin la obtención de un título habilitador), el no formal, o educación incidental (aquellas actividades fuera de la educación formal que facilitan la obtención de conocimientos) y el informal (aprendizaje que se da en las experiencias de la vida cotidiana). Podemos considerar los museos como lugares en los que se facilita, por un lado, el aprendizaje no formal e informal, puesto que permite al visitante la obtención de conocimiento, desarrollo de interpretaciones críticas, comprensión de hechos estéticos, socioculturales...etc. Por otro lado también constituye un recurso para la educación formal, ya que puede complementar y ampliar los conocimientos adquiridos en el aula además de potenciar la apreciación por la protección y cuidado de bienes culturales.

¹ José Joaquín Brunner relaciona las transformaciones en educación en tres períodos históricos: creación de conventos e instituciones privadas, renacimiento (creación de instituciones públicas) revolución industrial (aparición del texto impreso y masificación de la educación primaria). Situándonos, a día de hoy, en la cuarta revolución, por la llegada del cambio social desatado por las tecnologías de la información.



Museografía lineal y museografía vinculante. Fuente: elaboración propia a partir de Hein (1999)

¿Pero cómo aprenden los espectadores en el museo, es decir, qué herramientas o dispositivos dispone el museo para que el espectador logre conocer los objetos que se exponen? Existen, principalmente, dos líneas museográficas de acuerdo a la concepción de los espectadores:

- Museografía sistemática y lineal: se basa en la concepción de que la estructura de la exposición debe ser totalmente fiel y real al objeto de estudio. De esta forma el contenido se presenta de forma que sea fácilmente comprensible para el espectador
- Museografía constructivista y crítica: el espectador construye a través de sus conocimientos el significado de la exposición, puesto que el propio proceso de adquirir conocimiento es en sí mismo un acto constructivista.²

Podemos ver muchos ejemplos de museos que siguen una museografía basada en sistemas lineales. En materia de museos dedicados al arte, hay una gran mayoría de museos de Bellas Artes que presentan sus objetos siguiendo una disposición cronológica o taxonómica. Esto se debe en que, en su gran mayoría los museos de bellas artes arrastran un modelo decimonónico heredado de gabinetes y salas expositivas pensadas principalmente para historiadores del arte. Son museos en los que el discurso no se adapta a los conocimientos y motivaciones del visitante, creando así un espectador pasivo ante la cultura. Por ello, los museos de Bellas Artes son los más susceptibles a cambios e innovación. Por el contrario, en una museografía constructivista las características de los objetos presentados y su documentación no son tan importantes, puesto que el significado de los objetos se construye a través de la atribución personal de sentido de los visitantes. El museo proporciona instrumentos que permiten al espectador interpretar el dispositivo museográfico, observar, pensar, reflexionar...etc. Lo importante ya no es clasificar y describir, sino interpretar y explicar. Es cierto que este modelo es más fácil de implementar en los museos de arte contemporáneo, ya que en muchas ocasiones las obras contemporáneas llevan ya implícitas ideas como la participación, la apelación al espectador...etc. además de que tienen un lenguaje más cercano a un espectador actual y nos hablan sobre situaciones o reflexiones que en ocasiones podemos compartir. De ahí la importancia de que los museos de bellas artes encuentren esos nexos con los espectadores contemporáneos para que puedan reactivar, abrir y actualizar la temática y discursos de las obras. La realidad es que se debe asumir la heterogeneidad de los visitantes, por ello es esencial que el museo pueda ofrecer una experiencia social que se adapte en función de intereses y conocimientos para eliminar barreras de accesibilidad intelectual, cultural, sensorial...etc. Una programación expositiva variada y de amplia cobertura, así como la dinamización, a través de distintos medios, de las exposiciones y del espacio del museo permitirá alcanzar ese objetivo común.

Lo que el museo pretende ser y lo que los espectadores perciben de él

En 1969 Bourdieu inauguraría una serie de estudios sobre los visitantes de museos y sobre el consumo cultural. Aún a pesar de haber pasado más de 47 años los resultados que se obtuvieron continúan hoy en día siendo vigentes, pues los resultados que se obtienen en la actualidad al realizar estudios de hábitos culturales siguen siendo muy similares. En un sondeo realizado en 1989 por Duret-Robert³, en el que actualizaba los estudios de Bourdieu, una de las preguntas que se les hacía a los ciudadanos era: ¿cuál es el lugar público que

² HEIN. George E., (1992) The significance of Constructivism for museum education, in *Musems and the Needs of the People*. Jerusalem: CECA [en línea] [Consulta el 13-marzo-2015] Disponible en: <https://www.exploratorium.edu/education/ifi/constructivist-learning>

³ DURET-ROBERT, 1989, Soundage pourquoi va-t-on dans les Musées?, *Connaissance des Arts*, nº 449-450, 121-132. París.

más te recuerda a un museo? La respuesta más frecuente fue una iglesia (41%), seguida de una biblioteca (30,5%) otros lugares (11,5%) un ayuntamiento (6,5%), una estación (3,5%) una universidad (2,5%) y una prefectura (1,5%). Otra pregunta que se hacía era qué preferían ver cuando acudían a un museo, el resultado fue que una gran mayoría acudía a museos para ver pinturas antiguas (46,5%), seguido de cuadros modernos (25%), objetos de arte (20%), muebles (5,5%), arte popular (2,5%) y coches antiguos (0,5%)

Las investigaciones sobre los visitantes de museos y la imagen que se asocia socioculturalmente a estos han venido siendo realizados mayoritariamente en el panorama anglosajón. Nacionalmente, en 2012 se comenzó a realizar una serie de estudios que adaptaban los realizados en la década de los 90 por Marillyn Hood en Inglaterra. El proyecto del Laboratorio Permanente de Público de Museos⁴, desarrollado por el Ministerio de Cultura, revela las imágenes que más frecuentemente se asocian al museo. En un primerísimo lugar, la idea que más se asocia es la de “arte” y “pintura”. No obstante resulta paradójico que, los centros que más se citan no son museos, sino centros culturales como CaixaForum, CosmoCaixa... Los siguientes conceptos asociados son los de “historia” y “conocimiento”. No obstante, un tercer grupo de palabras que aparece con bastante frecuencia es la de “aburrimiento”, “cansancio”, “cerrado”. Un último grupo de palabras que aparece con menor frecuencia es la de “aglomeraciones”, “colas”, “turistas”. Este último grupo de personas declara además que, la última vez que visitó un museo fue en un periodo de viaje. Entre los museos que se nombraban estaban presentes el del Prado, Louvre o museos Vaticanos.

Si como se ha estudiado, los museos de Bellas Artes son los más visitados, deberíamos entonces preguntarnos qué motivaciones reales animan a ese gran público a visitar el museo. Deberíamos preguntarnos si esa gran afluencia de gente no se debe a otra cosa que al cumplimiento de una convención ritual social y metacultural. Cuando se viaja a Madrid, se visita el Prado, al igual que se visita o fotografía la Puerta de Alcalá. Cuando se viaja a Italia se visitan los museos Vaticanos al igual que se acude a la Fontana de Trevi a lanzar una moneda para pedir un deseo...y así sucesivamente con distintas ciudades y sus respectivos museos y monumentos. El paso de dichos visitantes por el museo tiene, en su gran mayoría, poco interés real por observar con detenimiento un cuadro, de ahí que los conceptos que se vinculen a estos grandes museos sean las de imágenes estereotipadas como la frialdad, el cansancio, el aburrimiento y la sensación de encontrarse en un lugar cerrado. Ya ha habido algunos museos que para evitar la masificación y las desagradables condiciones de visita que esto desencadena ha puesto medidas, como por ejemplo: la venta de entradas limitadas, que se va a implementar en la Galería de los Uffizi, o la que se realizó durante la exposición de Leonardo da Vinci en la National Gallery, en la que las entradas para visitarla, se agotaron un año antes de que la exhibición se clausurara. ¿Son estas medidas un atentado a la democratización de la cultura, o por el contrario, una mejor forma de conservar las obras para que lleguen en óptimas condiciones al mayor número de personas posible (aún sabiendo que esto irá de la mano a una cierta elitización)?

Sobre la actividad de los Museos de Arte Españoles

Para conocer en qué situación se encuentran los museos de arte españoles en materia de dinamización y mediación, se han analizado un total de 38 museos estatales de Bellas Artes y Arte Contemporáneo, teniendo en cuenta los principales aspectos que inciden en la percepción de éstos en la ciudadanía: el sector de la población al que se dirige la programación, las características de su programación y los medios de difusión que utilizan. Se han excluido casas museo, museos catedralicios y museos que no disponen de colección. Así, se han analizado los museos de arte más representativos de cada autonomía. Los resultados más notorios son los siguientes:

- Un porcentaje muy bajo de museos de Bellas Artes (concretamente el 42,1% de la muestra) dispone de página web propia. Esto presenta dificultades a la hora de difundir su programación, pues normalmente en estos casos no se dispone de personal inscrito al museo que realice un mantenimiento y actualización de la web. En estos casos las webs son un subdominio de la sección de cultura de los distintos ayuntamientos autonómicos, lo que también dificulta la creación de una imagen corporativa clara, porque se encuentra difusa entre la de la propia imagen del ayuntamiento. En cuanto a actividad en redes sociales, también es considerable la diferencia en el uso que hacen de éstas los museos de Arte Contemporáneo frente a los de Bellas Artes. Los perfiles sociales más usados en ambos casos son los de *facebook* y *twitter*. No obstante, los índices de perfiles en *twitter*, *instagram* o *youtube* en los museos de Bellas Artes son considerablemente bajos, y presentan poca actividad (en un promedio de menos de una publicación a la semana), lo que dificulta en parte el *engagement* los seguidores potenciales y la creación de nuevos espectadores del museo.
- Así como la discapacidad física ya no es ninguna barrera en los museos analizados, continúan existiendo barreras para otros sectores sociales: Existe un porcentaje muy bajo de museos que tengan información adaptada a invidentes o discapacitados intelectuales (21% en el caso de los museos de Arte Contemporáneo y 31,6% en museos de Bellas Artes). También el porcentaje de visitas guiadas adaptadas a estos grupos es bajo (47,4% en los museos de Arte Contemporáneo y 36,8% en los museos de Bellas Artes)

⁴ Laboratorio Permanente de Público de Museos, 2012. *Conociendo a todos los públicos: ¿Qué imágenes se asocian a los museos?* Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. NIPO: 030-12-330-1

- En cuanto a las actividades programadas, destacar que pocos son los museos que dirigen alguna de sus actividades al sector de los jóvenes (de entre 15 a 25 años) y los mayores (a partir de 65 años). La mayor parte de actividades se planifican para escolares, familias o adultos.

CONCLUSIONES

Museos para el público y público para el museo

A pesar de lo expuesto anteriormente, es una labor complicada evaluar la implicación de la ciudadanía en los museos. No hay indicadores que nos permitan medir la permeabilidad que existe entre el museo y la población en la que se inscribe. Las estadísticas de visitantes nos aportan información superficial: las cifras no son capaces de evaluar si se está consiguiendo una acogida real en la población. Realizar otro tipo de estudios como estudios de público o estudios observacionales de visitantes que ayudara a esta labor conlleva una inversión que pocos museos pueden afrontar y por tanto, estos sistemas de evaluación aún son poco explorados por las instituciones museísticas españolas.

Aún a pesar de ello, es importante un replanteamiento de aspectos en la programación de actividades en los museos, así como en su museografía:

- Es preciso lograr captar la curiosidad de los potenciales visitantes. Es importante difundir la información y tener actualizada la programación tanto en la web propia como en las redes sociales, así como conseguir la aparición en prensa o agendas culturales: el público no es homogéneo, y por ello el plan de comunicación debe intentar llegar a él haciéndose visible de diversas formas.
- Hay que tener muy en cuenta el punto de mira de los espectadores considerando que no son solamente receptores de información. De ahí la importancia de tener una retroalimentación con la ciudadanía local. Para ello los medios tradicionales para visitar y participar del museo son insuficientes (catálogo, guías didácticas, guías pedagógicas...) Es interesante plantear espacios a proyectos comunitarios en los que puedan verse interesados e implicados asociaciones, colectivos o agrupaciones, con el fin de que sientan como propio el espacio del museo.
- Cuando se habla de actividades pedagógicas en un museo, inevitablemente pensamos en actividades para escolares. No obstante, hay un sector de la población que está creciendo exponencialmente y que está demandando una oferta de ocio cultural distinta a la que se les proporciona. Se trata de las personas con más de 60-67 años, en edad de jubilarse o ya jubilados. El museo puede convertirse en un instrumento capaz de mediar con este sector, aumentando su estima y favoreciendo su integración en la sociedad. Del mismo modo, propiciar un espacio de encuentro para los jóvenes (de entre 15 y 25 años), especialmente para los adolescentes, ayuda al museo a fomentar nuevos espectadores vinculados al futuro del museo.
- Para asegurar la accesibilidad universal sería necesario que las políticas culturales y de igualdad apoyaran programas para que los museos puedan incorporar contenido adaptado para los sectores invidentes, discapacitados psíquicos, sordos y ciegos.

Aún así, no todo está en manos de los museos: es importante que la ciudadanía consiga despojarse de viejos prejuicios y que participen en las actividades promovidas a estos.

FUENTES REFERENCIALES.

AA.VV. Laboratorio Permanente de Público de Museos, 2012. *Conociendo a todos los públicos: ¿Qué imágenes se asocian a los museos?* Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. NIPO: 030-12-330-1

AMADO DA SILVA GARCÍA, Roseli, 2015. Proyecto Linha do Abraço: ejercicios poéticos de mirar, sentir y de construir en la confluencia museo comunidad. Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1285>

DURET-ROBERT, 1989, Soundage pourquoi va-t-on dans les Musées?, *Connaissance des Arts*, nº 449-450, 121-132. París.

HEIN, G.E., 1999. The constructivist Museum. En E. Hooper Greenhill, *The educational Role of the Museum* (2ª ed., pp. 73-79). New York: Routledge

Sánchez Jareño, Rosa
El Museo como escuela de espectadores. La ciudadanía en los Museos de Arte
III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]
<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5825>

HERNANDEZ CARDONA, Francesc Xavier y SANTACANA MESTRE, Joan, 2006. *Museología crítica*. Gijón: Ediciones Trea. ISBN: 84-9704-226-3

SIMON, Nina, 2010. *The Participatory Museum*. California: Museum 2.0. ISBN: 978-0-615-34650-2

Sánchez-León, Nuria.

Personal investigador en formación de carácter predoctoral, Universitat Politècnica de València, Centro de Investigación Arte y Entorno, Línea de investigación de Arte, Entorno y Sostenibilidad. orcid.org/0000-0003-3537-9156.

El papel del arte en la transformación social en contextos pioneros en el movimiento de transición a la sostenibilidad. El caso de Reino Unido.

The role of art in social transformation in pioneering contexts in the transition movement to sustainability. The UK case.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Transición a la sostenibilidad, arte transicional, arte y ecología, Reino Unido.

KEY WORDS:

Transition to sustainability, transitional art, art and ecology, United Kingdom.

RESUMEN.

La gravedad de la crisis ecológica mundial exige la participación desde todas las disciplinas para lograr un cambio cultural, sistémico y duradero hacia la sostenibilidad. En el caso del arte, la difuminación de sus límites con respecto a la autoría, el contexto y los temas en los últimos 60 años ha permitido la colaboración interdisciplinaria de artistas en otros campos del saber y un replanteamiento de la función de los creadores en la sociedad. Por otra parte, los informes de la Unión Internacional de Conservación de la Naturaleza (UICN) *Transición a la Sostenibilidad: hacia un mundo humanitario y diverso*, señalan la necesidad de una revisión del concepto de sostenibilidad e incluso del movimiento ambientalista, para superar los retos de esta era del "Antropoceno". El concepto de transición a la sostenibilidad encuentra aplicación práctica en el movimiento de ciudades y pueblos en transición (MTC) que surge en el mundo anglosajón hace 10 años y está formado actualmente por más de 1700 iniciativas distribuidas en cerca de 50 países. Este movimiento aporta nuevas formas alternativas de actuación democrática a la organización política actual, que parten de la acción local y que recogen objetivos de descarbonización de la economía, justicia, equidad y reducción de la huella ecológica.

El objetivo de esta ponencia es estudiar las distintas formas en las que el arte ha aportado nuevos puntos de vista a los problemas ambientales, sociales o económicos fomentando prácticas de vida y actuación más sostenibles. Revisaremos a lo largo del texto los principios definidos por la autora Lucy Neal al respecto de lo que ha llamado *transitional art*. Siendo Reino Unido pionero en experiencias de transición, la ponencia plantea analizar una recopilación de casos anglosajones en los que se emplea el arte como estrategia de fomento de la transición de la sociedad.

ABSTRACT.

The severity of the global ecological crisis requires participation from all disciplines to achieve a cultural, systemic and lasting change towards sustainability. In the case of art, the expansion of its limits with respect to authorship, context and themes in the last 60 years has allowed the interdisciplinary collaboration of artists in other fields of knowledge and a rethinking of the role of creators in the society. On the other hand, the reports of the International Union for Conservation

of Nature (IUCN) *Transition to Sustainability: towards a humanitarian and diverse world*, point to the need for a revision of the concept of sustainability and even of the environmental movement, to overcome the challenges of this "Anthropocene" era. The concept of transition to sustainability finds practical application in the movement of cities and towns in transition (TTM) that emerged in the Anglo-Saxon world 10 years ago and is currently formed by more than 1700 initiatives distributed in nearly 50 countries. This movement contributes to new alternative forms of democratic action to the current political organization, starting with local action and collecting objectives of decarbonisation of the economy, justice, equity and reduction of the ecological footprint.

The aim of this paper is to study the different ways in which art has contributed new points of view to environmental, social or economic problems by promoting more sustainable practices of life and action. We will review throughout the text the principles defined by the author Lucy Neal regarding what she has called "transitional art". As the UK is pioneer in transitional experiences, the paper proposes to analyse a collection of Anglo-Saxon cases in which art is used as a strategy to promote the transition of society.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

La humanidad se enfrenta por primera vez en la historia a una crisis global que afecta a todos los ecosistemas del Planeta. El cambio climático y el pico del petróleo¹ son los problemas más graves y urgentes² de la era del Antropoceno³ y según los estudios científicos, ambos son inevitables. La extracción de hidrocarburos ha alcanzado su máximo⁴ y la inercia del cambio climático es imparable⁵ si continuamos con este ritmo de emisiones. Dentro de este escenario se perfila el concepto de desarrollo sostenible⁶, respecto al cual existen numerosas definiciones y discrepancias. La Unión Internacional de Conservación de la Naturaleza señala la necesidad de una revisión del concepto⁷. El "desarrollo sostenible" supone a veces solo un lavado verde de los métodos existentes de producción y consumo, mientras que el "desarrollo de la sustentabilidad" se enfoca a redireccionar el desarrollo hacia una base diferente de creación de economía y sociedad, que no se base necesariamente en el crecimiento económico y el consumo sino en mejorar la calidad de vida de todos.

Frente a la situación climática de crisis, el poder tecno-científico se afana en ignorar los conocidos límites de los recursos⁸ aun cuando ya no puede evitar el inminente colapso energético. La visión cartesiana, del problema ecológico se muestra insuficiente ante una crisis de características sistémicas sustentada por el propio orden cultural, económico y social. Se imponen medidas que trasciendan el conocimiento disciplinario totalizador y que abarquen la complejidad del problema⁹. Esta transición hacia una nueva cultura ecológica¹⁰ debe incluir todas las disciplinas y todos los saberes, ser ordenada y gradual y tender hacia una nueva sociedad con un menor consumo de recursos¹¹.

¹ O cenit del petróleo barato, supone el inicio del descenso de la extracción, anunciado ya por el científico M. King Hubbert en 1956.

² BRANGWYN, B., HOPKINS, R., MOOSER, R. (trad) y MONZÓN, Á. (trad), 2010. Compendio de iniciativas de transición. Cómo convertirse en una población, ciudad, distrito, pueblo comunidad e incluso isla en transición. [en línea]. Disponible en: [http://movimientotransicion.pbworks.com/w/page/23759307/Compendio sobre la Transición](http://movimientotransicion.pbworks.com/w/page/23759307/Compendio%20sobre%20la%20Transicion).

³ Término definido por P. J. Crutzen en el 2000, CRUTZEN, P.J. y STOERMER, E.F., 2000. The «Anthropocene». *Global Change Newsletter* [en línea], vol. 41, no. 41, pp. 17-18. Disponible en: <http://www.igbp.net/publications/globalchangemagazine/globalchangemagazine/globalchangenewslettersno4159.5.5831d9ad13275d51c098000309.html>.

⁴ TURIEL, A., 2017. The crash oil. *1 marzo 2017* [en línea]. [Consulta: 13 marzo 2017]. Disponible en: <http://crashoil.blogspot.com.es/>

⁵ BERGER, A. y LOUTRE, M.F., 2002. An Exceptionally Long Interglacial Ahead? *Science's compass* [en línea], vol. 297, no. August, pp. 1287-1288. Disponible en: ftp://ftp.soest.hawaii.edu/engels/Stanley/Textbook_update/Science_297/Berger-02.pdf.

⁶ descrito en 1987 en la Convención de Naciones Unidas para el Medio Ambiente y el Desarrollo y "el desarrollo que satisface las necesidades del presente sin comprometer la habilidad de las futuras generaciones de satisfacer sus propias necesidades" DEMOS, T.J., 2013. The Politics of Sustainability: Art and Ecology. ... Nature: Art and Architecture for a ... [en línea], pp. 16-30. Disponible en: <http://sustainabilityparadox.commons.gc.cuny.edu/files/2010/09/Demos-Politics-of-Sustainability.pdf>. p.18

⁷ W.M. ADAMS Y S.J. JEANRENAUD (IUCN), 2008. Transición a la Sostenibilidad : hacia un mundo humanitario y diverso. Gland, Suiza.

⁸ MEADOWS, D., MEADOWS, D., RANDERS, J. y BEHRENS III, W.W., 1972. *Los límites del crecimiento*. S.I.: s.n.

⁹ MORIN, E., 2012. Edgar Morin El padre del pensamiento complejo. [en línea]. [Consulta: 3 agosto 2016]. Disponible en: <http://www.edgarmorin.org/que-es-transdisciplinariedad.html>.

¹⁰ GUATTARI, F., 1996. *Las tres ecologías*. Valencia: Pretextos.

¹¹ "el decrecimiento es el único debate que tiene sentido" dice A. Turiel en FORO TRANSICIONES. *Debate Hills Group*. Madrid el 20 de febrero 2017.

En esta línea de adaptación al cambio climático y desarrollo de resiliencia ante el colapso energético, Reino Unido ha sido pionero en dos sentidos. El primero con la experiencia del movimiento de ciudades y pueblos en transición surgido en el 2005¹². Está formado actualmente por más de 1.107 iniciativas en más de 43 países (2013) según el registro llevado a cabo por la web transitionnetwork.org. Este movimiento se cimienta sobre la idea de disminuir el consumo de energía y recursos de la comunidad para ser más resilientes y afrontar con mayor éxito los dos problemas fundamentales ya mencionados. Abarca una tipología de iniciativas muy variada como eco aldeas, huertos urbanos, granjas de permacultura, espacios ocupados, monedas locales o cooperativas entre otros.

En segundo lugar, Reino Unido cuenta con una tradición de artistas que vienen trabajando desde los años 70 en la relación del arte con el entorno natural desde el *land art*, el *environmental art*, el *eco-art* y el *site specific* tales como: Hamish Fulton, Richard Long, David Nash, Andy Goldsworthy, la plataforma de artistas Platform o Tim Collins y Reiko Goto residentes en Reino Unido.

La larga trayectoria anglosajona en cuanto a la transición a la sostenibilidad y la relación arte-ecología, motivó una estancia de investigación de seis meses con base en Aberdeen (Escocia). Durante la misma se exploraron mediante metodologías cualitativas como la investigación Acción Participativa (IAP) y las entrevistas, experiencias de arte relacionado con la transición a la sostenibilidad. A continuación se expone parte de la investigación y se presentarán las conclusiones iniciales.

DESARROLLO.

Una vez señalada la urgencia de la crisis ambiental y la exigencia de afrontarla transdisciplinariamente, queda patente la necesidad de actuación también desde el campo artístico, en el fomento de otras prácticas de vida más sustentables. Artistas como Mierle Ukeles con su “Manifiesto” de 1969 o Joseph Beuys, autor del concepto “escultura social” han contribuido en los últimos 60 años a la expansión del arte hacia la vida diaria, con un enfoque de responsabilidad eco-social en el caso de Beuys, que reside en los fundamentos de lo que la artista británica Lucy Neal ha denominado, de modo pionero, como *transitional art*. De este modo, el papel del arte en la transición a la sostenibilidad implica una idea expandida del arte, un arte al servicio de la vida¹³ en la que las prácticas vitales diarias conforman la escultura común que construye la sociedad. El artista cede el protagonismo creador en favor de la coautoría y colaboración entre artistas-científicos- expertos y público. El *transitional art* comparte características con el llamado arte comprometido social o ecológicamente, arte público de nuevo género o práctica dialógica. Ahora bien, siguiendo a Neal, en este caso los temas a tratar se corresponden con las grandes narrativas de la transición a la sostenibilidad ya mencionadas (2015). Así pues los principios del arte transicional señalados por Lucy Neal¹⁴ son los siguientes:

1. Intención: crea la condiciones para el cambio sin necesidad de un plan previo
2. Ignición: actúa, transforma las ideas de la imaginación a la realidad
3. Marco: conforma la estructura y la estética de un proyecto y crea un contexto o narrativa para explorar.
4. Trabajar con la comunidad: despierta el coraje necesario para encarar los retos globales que no podemos afrontar individualmente y construye resiliencia dando esperanza a los individuos en la comunidad.
5. Mediación: hace que las cosas fluyan sin esfuerzo, cruzar fronteras entre disciplinas y sectores, crear redes y abrir puertas y caminos.
6. Mantener un espacio: focaliza las actitudes y energías del grupo, da seguridad y materializa la unión entre sus miembros.
7. Conectar: cuando se trascienden los límites del individuo y se construye una historia compartida, se crea un espacio para una narrativa holística y coherente que conecte las grandes problemáticas ambientales con una narrativa local de comunidad y cambio positivo.
8. Trabajar desde lo común: frente a una cultura de la diferencia y la confrontación se centra en lo común y el diálogo para entender y compartir las sensaciones del otro.

¹² HAXELTINE, A. y SEYFANG, G., 2009. Transitions for the People : Theory and Practice of ‘ Transition ’ and ‘ Resilience ’ in the UK ’ s Transition Movement. *Transition* [en línea]. Norwich: 1st European Conference on Sustainability Transitions, 134. Disponible en: <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Transitions+for+the+People:+Theory+and+Practice+of+'Transition&%2339;and+&%2339;Resilience&%2339;in+the+UK&%2339;s+Transition+Movement%230>

¹³ NEAL, L., 2015. *Playing for Time. Making art as if the world mattered*. 1. Londres: Oberon books. ISBN 9781783191864. p.14

¹⁴ Ibid pp. 81-93

9. Colaborar: se trabaja con apertura en equipo y en un equilibrio complejo de tensiones para lograr un mejor resultado que a nivel individual.
10. Cambio: se puede fomentar desde la intención con la que comienza el proyecto y compartir para crear una gran narrativa del cambio.

Neal recopila en el libro *Playing for time. Making art as if the world mattered* hasta 69 proyectos que responden a todos o gran parte de estos principios. Es especialmente en el último punto, la intención de cambio, donde surgen discrepancias con otros artistas que también trabajan con un enfoque ecológico. De una parte algunos artistas han aportado soluciones y propuestas de cambio más o menos directas, como la biorremediación en el caso de Patricia Johansson en *Fair Park Lagoon* (1981-86) o las descritas por Neal en dicho compendio. De otra, artistas pioneros del environmental art como Newton y Helen M. Harrison declaran no tener la intención de cambiar las ideas del público, ni convencerles de cambiar su comportamiento¹⁵. Asimismo los artistas Reiko Goto y Tim Collins declaran que el arte no se ocupa de dar respuestas correctas, ni soluciones definitivas a la urgencia de la crisis ecológico-social¹⁶. Su obra se dirige hacia cambiar las preguntas que el público se hace respecto al medio ambiente, a crear imágenes que resuenen en la consciencia, a inspirar un cuestionamiento, a mostrar otras alternativas y futuros, posibles ahora solo en nuestra imaginación, pero más cercanos una vez imaginados. Observamos por tanto, que existe una gradación de posturas ante la necesaria transición, desde obras más prácticas y directas hasta otras sugerentes e inspiradoras. Desde esta investigación se examinan, a la luz de estos principios, dos proyectos artísticos con diferente rango en esta gradación y se estudia el papel del artista en los mismos. A partir de los resultados de estos proyectos se explora el papel del arte en la transformación social. La investigación se ha llevado a cabo mediante metodologías cualitativas como la Investigación Acción Participativa, formando parte de las actividades de estos proyectos y también realizando entrevistas tanto a los artistas como al público participante.

The Stoves: proyectos *We live with water* y *Nith Raid*.

En primer lugar, se examinan los proyectos *We live with water* y *Nith Raid* de *The Stoves*, en Dumfries, Escocia. Dumfries es una población que vive sin establecer ninguna relación con el río que la atraviesa, el *Nith*. *The Stove* es un colectivo de artistas y habitantes que se proponen intervenir y dinamizar el espacio público de la población creando momentos y espacios de relación. Como en tantas poblaciones escocesas, el centro de la ciudad se ha desplazado a los centros comerciales de la periferia, mucho más impersonales, dejando el centro de la ciudad inanimado. Paralelamente el cambio climático ha acentuado las crecidas anuales del río. El Ayuntamiento se plantea afrontarlas construyendo una barrera de 3 metros de altura¹⁷. Sin embargo el proyecto que plantean los artistas en *We live with water*¹⁸ es una idea muy distinta del futuro de Dumfries en 2065: en lugar de confrontar las fuerzas del río, proponen, en un proyecto escrito de ocho páginas, facilitarle el paso para su crecida anual, contener el desarrollo urbano e incluso retirar algunos negocios y aparcamientos que ocupan la orilla de inundación del *Nith* (en la ilustración 1, zona 5) Lejos de ser una retirada penosa, se propone hacer de ello incluso una celebración que reúna a la población en torno al río. Para ello, todos los 3 de septiembre desde hace cuatro años se organiza la *Nith Raid*, una carrera festiva en barco a lo largo del *Nith* acompañada de talleres eco-artísticos, música y comida, que celebra la presencia del río, e invita a toda la población a establecer una nueva relación con él. Es un giro de actitud hacia una resiliencia duradera, que implica a largo plazo mucho menos esfuerzo que la lucha constante. La función del artista en este caso es la de imaginar y plantear otros futuros y relaciones posibles alternativas a la tendencia de solucionar adversidades climatológicas a base de inversión tecnológica e ingeniería.

¹⁵ Helen M. Harrison, 2008 en GOTO COLLINS, R., 2012. *Ecology and environmental art in public place talking tree: won ' t you take a minute and listen to the plight of nature?* [en línea]. S.I.: Robert Gordon University. [Consulta: 28 octubre 2015]. Disponible en: <http://collinsandgoto.com/wp-content/uploads/2012/04/Reiko-PHD-Thesis-Reiko-Goto.pdf>.pp.138-139

¹⁶ (comunicación personal, 14 de octubre de 2016)

¹⁷ En este sentido el artista D. Haley apunta que la sociedad está demasiado acostumbrada a esa visión masculina de dominación sobre la naturaleza. CIWEM, T.C.I. of W. and E.M., 2012. WE ASSERT! WE ASSERT! The Manifesto of CIWEM's Arts and Environment Network (AEN). [en línea]. Londres, Reino Unido: Disponible en: <http://www.ciwem.org/wp-content/uploads/2016/03/WE-ASSERT-FINAL.compressed.pdf>.

¹⁸ ANDERSON, K., FOSTER, K., PACHECO, R., JONES, A., SLATER, D., BONAVENTURA, M., MCQUEEN, L., BAKER, M., ZYGADLO, M., GOTT, I., WHITE, S., SMITH, M., SOUTAR, L., DEWAR, R., POWELL, L. y WHEELER, K., 2015. *We live with water. 2065: life today in Dumfries River Town*. [en línea]. Dumfries: Disponible en: http://www.thestove.org/we-live-with-water/?doing_wp_cron=1489075817.1538279056549072265625.

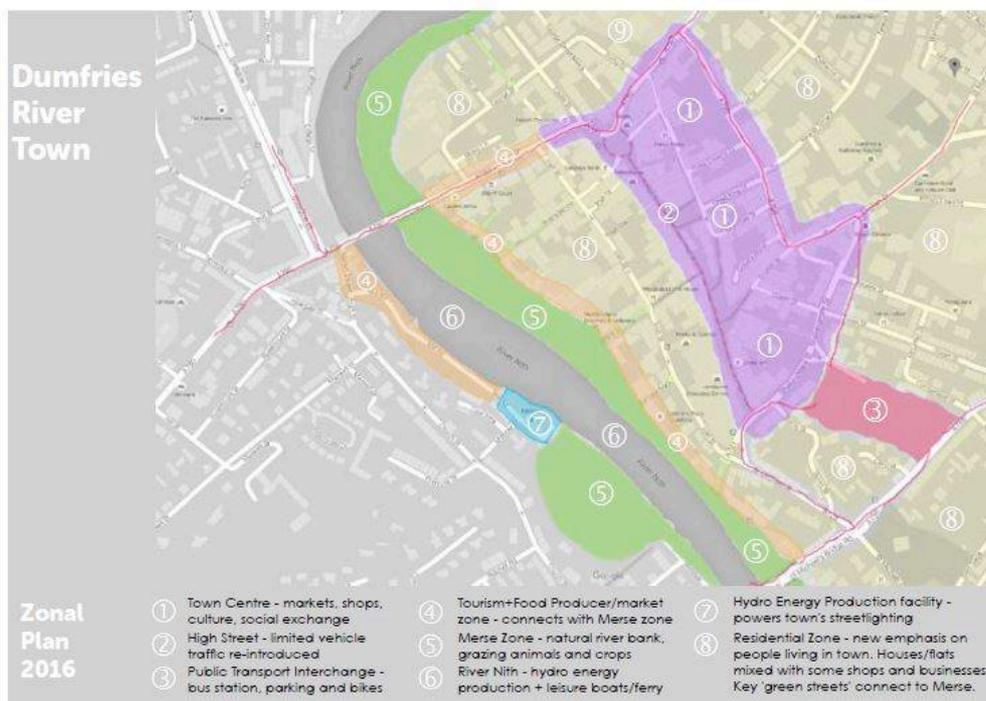


Ilustración 1. Nuevo planeamiento urbano propuesto por el proyecto *We live with water*.

Si analizamos el proyecto desde los principios del *transitional art*, se detecta que existe una intención que llama a la actuación y transforma las perspectivas de inundación del futuro de Dumfries en una nueva realidad. El marco del proyecto es el presente y futuro del río y se trabaja con la comunidad en la ceremonia festiva. Los artistas actúan de facilitadores de una nueva relación con el agua y con el espacio del río. Mediante la implantación de una nueva costumbre cada septiembre, pretenden conectar a la población con el torrente creando una nueva tradición compartida. Trabajan con el espacio común para unir, aunque para ello propongan una rendición que ceda el área que le corresponde a la riada. La colaboración en la Nith Raid es fundamental y numerosos voluntarios toman parte en la organización. No obstante, el cambio de actitud que proyectan en *We live with water* es solo una invitación sutil a imaginar, aunque se hizo llegar al Primer Ministro Richard Arkless en su visita a la ciudad. Sin embargo, ninguno de los artistas entrevistados de *The Stove* (Robbie Coleman, Jan Hoggarth y Matt Baker) considera su obra como *transitional art*¹⁹ (comunicación personal, 18 de julio de 2016) Ni siquiera se plantean objetivos de transición a la sostenibilidad y apenas Matt Baker menciona la justicia ambiental. Su verdadero objetivo es dinamizar el espacio público en Dumfries. La propuesta de *We live with water* no ha dado como resultados más allá de una anécdota política que no fue tenida en cuenta en el parlamento inglés. Sin embargo, la *Nith raid*, que es un proyecto mucho más participativo, reúne cada año a más participantes alrededor de la rivera en al menos, ese momento del año. Poco a poco esta celebración participativa está tejiendo una nueva relación entre la población y el agua.



Ilustraciones 2 y 3. La carrera Nith Raid en septiembre 2016. En la orilla más lejana se observa el aparcamiento y la vía que ocupan la orilla de inundación del río Nith. Fotos de la autora.

¹⁹ (comunicación personal, 12 de diciembre de 2016).

Dundee Urban Orchard.

El segundo proyecto estudiado es *Dundee Urban Orchard* (DUO) de los artistas Sarah Gittins y Jonathan Baxter. En el contexto de la ciudad de Dundee, la quinta más poblada en Escocia, pero con un alarmante nivel de desempleo, su propuesta busca responder la narrativa capitalista, en concreto el sistema industrial de producción de alimentos, la pobreza alimentaria, la falta de visión social, y medioambiental. El proyecto artístico apoya a individuos, grupos comunitarios y organizaciones culturales a plantar y cuidar huertos pequeños²⁰ y trabajar con la ciudad entera en su conjunto como la metáfora de un gran huerto. Surge del esfuerzo por imaginar un nuevo Dundee de un grupo de lectura organizado en la biblioteca municipal. ¿Cómo podría ser Dundee? ¿Cómo sería si los patios y espacios ajardinados en desuso fueran huertos? ¿Qué podemos aprender de los huertos como modelo de desarrollo urbano sostenible? La respuesta del grupo de lectura está inspirada por el concepto de escultura social de Joseph Beuys y la defensa de la biodiversidad de Vandana Shiva²¹. Es materializada por los artistas y habitantes en un conjunto de 25 huertos comunitarios urbanos dispersos por la ciudad. Cada uno de ellos con particularidades y colectivos responsables diferentes, desde bibliotecarios a voluntarios de la iglesia, alumnado del colegio o individuos en sus jardines privados.



Ilustraciones 4 y 5. La traza plasmada en la biblioteca del grupo de lectura debatiendo como podría ser Dundee. Fotos de la autora.

Respecto a los principios ya mencionados, en este proyecto la intención de los artistas parte de sacar el arte del “cubo blanco”, materializar las ideas y deseos de la población local sin imponer su criterio, implicar a los habitantes en los espacios públicos, y trabajar con ellos en problemáticas que les interesan como la producción de alimentos. El proyecto artístico pretende aumentar la biodiversidad y la resiliencia por lo que engarza con los objetivos de la transición a la sostenibilidad pero “sin convertirlo en una lección”²². El marco abarca toda la ciudad aprovechando los espacios ajardinados que ya existen. Se trabaja con la comunidad que, al sentirse dentro de un proyecto vivo y no aislado, encuentran apoyo en otros miembros. El artista en este caso ha mediado con las comunidades, organismos e individuos invitándoles a crear su propio huerto y facilitando el proceso. El espacio está disperso y en algunos casos es privado pero todo interesado encuentra un lugar en el que aportar. Conecta individuos e historias que de otro modo no tendrían relación dando fuerza a una iniciativa de cambio positivo.

Lo común en este caso son la alimentación, el goce de disfrutar cultivando y los espacios públicos como la biblioteca. La colaboración es un factor esencial. Finalmente, el cambio en los espacios es mucho más patente en alguna iniciativa que en otra. Proyectos exitosos como el huerto del Centro MAXwell permiten a cuatro grupos de escolares una experiencia directa de cultivo que antes era inexistente. Pero se ignora el cambio en sus actitudes con respecto al consumo o a la relación con el espacio público. Los artistas no han realizado ninguna medición.

En este proyecto se supera la mera representación que realiza The Stove en *We live with water* y transforma las ideas de un nuevo Dundee²³ en realidades mediante la actividad performativa artística. En ese sentido es un proyecto que se acerca más a la posición del *transitional art*. Por el contrario, el proyecto *We live with water* y la propia *Nith Raid* corresponden a una línea de acción que propone nuevos futuros posibles pero no cambia realmente el planeamiento urbano.

²⁰ BAXTER, J. y GITTINS, S., 2013. Dundee Urban Orchard. [en línea]. [Consulta: 12 marzo 2017]. Disponible en: <https://dundeurbanorchard.net/>.

²¹ Ibid.

²² (comunicación personal 12 de diciembre de 2016, 1:03’)

²³ Traducción de la autora “Y no solo representar un nuevo Dundee que es lo que la mayoría de los artistas hace”, en palabras de Jonathan Baxter (comunicación personal, 12 de diciembre de 2016, 30’)



Ilustraciones 5 y 6. Huerto de frutales y aromáticas, Slessor Gardens en la nueva ampliación del puerto de Dundee. Foto de la autora



Ilustración 7. Centro comunitario MAXwell: huerto detrás de la iglesia con niños participando. Foto de la autora

CONCLUSIONES.

La experiencia de estancia de investigación en Reino Unido ha supuesto una fructífera etapa en la investigación del papel del arte en la transformación social frente a la crisis ecológica global. Nos ha permitido entrar en contacto con el *transitional art* y comprobar su aplicación sobre el terreno. Como primera conclusión, apuntamos que los diez principios señalados por Lucy Neal no parecen determinantes a la hora de establecer si un proyecto fomenta la transición a la sostenibilidad en mayor o menor medida. Los temas que forman la gran narrativa de la transición son muy amplios y numerosos proyectos se pueden incluir dentro de esta temática. Así mismo, los principios son muy genéricos como para ser definitorios y algunos en particular incluso obvios. En todo caso, el conjunto parece señalar que el *transitional art* está más focalizado al cambio y a la obtención de resultados, lo cual desafía la opinión de otros artistas que también contribuyen a la transformación a una sociedad más sustentable.

Por otro lado, los resultados de los proyectos analizados parecen apuntar a la participación y la colaboración de los habitantes, como un factor clave para el éxito de la transformación social propuesta por los artistas. Sin duda en ambos casos estudiados ha habido una transformación en las vidas de las personas involucradas en el caso de los proyectos de *Dundee Urban Orchard* de un modo más constante y en el caso de *The Stove*, puntual pero creciente. También es reseñable que en ninguno de los dos casos los proyectos son considerados por sus creadores como *transitional art*, bien porque ignoran el término como en el primer caso o bien porque evitan etiquetas.

Desde un punto de vista práctico podemos entender las actuaciones de estos artistas como proyectos piloto, maquetas de otras realidades que podrían funcionar a largo plazo en estos contextos. Donde la ciencia solo aporta modelizaciones, estos artistas están poniendo en práctica las ideas de los habitantes demostrando día a día que otras prácticas de vida podrían ser posibles.

FUENTES REFERENCIALES.

ANDERSON, K., FOSTER, K., PACHECO, R., JONES, A., SLATER, D., BONAVENTURA, M., MCQUEEN, L., BAKER, M., ZYGADLO, M., GOTT, I., WHITE, S., SMITH, M., SOUTAR, L., DEWAR, R., POWELL, L. y WHEELER, K., 2015. We live with water. 2065: life today in Dumfries River Town. [en línea]. Dumfries: Disponible en: http://www.thestove.org/we-live-with-water/?doing_wp_cron=1489075817.1538279056549072265625.

BAXTER, J. y GITTINS, S., 2013. Dundee Urban Orchard. [en línea]. [Consulta: 12 marzo 2017]. Disponible en: <https://dundeeurbanorchard.net/>.

BERGER, A. y LOUTRE, M.F., 2002. An Exceptionally Long Interglacial Ahead? Science's compass [en línea], vol. 297, no. August, pp. 1287-1288. Disponible en: ftp://ftp.soest.hawaii.edu/engels/Stanley/Textbook_update/Science_297/Berger-02.pdf.

BRANGWYN, B., HOPKINS, R., MOOSER, R. (trad) y MONZÓN, Á. (trad), 2010. Compendio de iniciativas de transición. Cómo convertirse en una población, ciudad, distrito, pueblo comunidad e incluso isla en transición. [en línea]. Disponible en: [http://movimientotransicion.pbworks.com/w/page/23759307/Compendio sobre la Transicion](http://movimientotransicion.pbworks.com/w/page/23759307/Compendio%20sobre%20la%20Transicion).

CIWEM, T.C.I. of W. and E.M., 2012. WE ASSERT ! WE ASSERT ! The Manifesto of CIWEM's Arts and Environment Network (AEN). [en línea]. Londres, Reino Unido: Disponible en: <http://www.ciwem.org/wp-content/uploads/2016/03/WE-ASSERT-FINAL.compressed.pdf>.

CRUTZEN, P.J. y STOERMER, E.F., 2000. The «Anthropocene». Global Change Newsletter [en línea], vol. 41, no. 41, Disponible en: <http://www.igbp.net/publications/globalchangemagazine/globalchangemagazine/globalchangenewslettersno4159.5.5831d9ad13275d51c098000309.html>.

DEMOS, T.J., 2013. The Politics of Sustainability: Art and Ecology. Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009 [en línea], pp. 16-30. Disponible en: <http://sustainabilityparadox.commons.gc.cuny.edu/files/2010/09/Demos-Politics-of-Sustainability.pdf>.

GOTO COLLINS, R., 2012. Ecology and environmental art in public place talking tree: won't you take a minute and listen to the plight of nature? [en línea]. S.l.: Robert Gordon University. [Consulta: 28 octubre 2015]. Disponible en: <http://collinsandgoto.com/wp-content/uploads/2012/04/Reiko-PHD-Thesis-Reiko-Goto.pdf>.

GUATTARI, F., 1996. Las tres ecologías. Valencia: Pretextos.

HAXELTINE, A. y SEYFANG, G., 2009. Transitions for the People : Theory and Practice of 'Transition' and 'Resilience' in the UK's Transition Movement. Transition [en línea]. Norwich: 1st European Conference on Sustainability Transitions, 134. Disponible en: <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Transitions+for+the+People:+Theory+and+Practice+of+'Transition&%2339;and+&%2339;Resilience&%2339;in+the+UK&%2339;+Transition+Movement%230>.

MEADOWS, D., MEADOWS, D., RANDERS, J. y BEHRENS III, W.W., 1972. Los límites del crecimiento. S.l.: s.n.

MORIN, E., 2012. Edgar Morin El padre del pensamiento complejo. [en línea]. [Consulta: 3 agosto 2016]. Disponible en: <http://www.edgarmorin.org/que-es-transdisciplinariidad.html>.

NEAL, L., 2015. Playing for Time. Making art as if the world mattered. 1. Londres: Oberon books. ISBN 9781783191864.

TURIEL, A., GONZÁLEZ, L., RIECHMANN, J., SERRANO, A., PRIETO, P., DE CASTRO, C., NIETO, J. y GARCÍA CASALS, X., 2017. FORO TRANSICIONES. Debate Hills Group. Madrid: s.n.,

TURIEL, A., 2017. The crash oil. 1 marzo 2017 [en línea]. [Consulta: 13 marzo 2017]. Disponible en: <http://crashoil.blogspot.com.es/>

Sempere i Soler, Josep Francesc.
Alumno de doctorado, Universidad de Málaga.

Homenaje a los antiguos detenidos del campo de internamiento de Gurs. (1993-1994), obra de Dani Karavan.

Homage to the Prisoners of Gurs. (1993-1994), work of Dani Karavan.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Dani Karavan, Gurs, Land art, memoria, exilio.

KEY WORDS:

Dani Karavan, Gurs, Land art, memory, exile.

RESUMEN.

La intención del artículo es dar a conocer la existencia la obra *Homenaje a los antiguos prisioneros del campo de internamiento de Gurs* de Dani Karavan como espacio de reflexión y de memoria. Se realiza una breve reseña de la evolución de la escultura en el siglo XX, sus precursores y la aparición posterior del *Land Art* como movimiento escultórico en el que podemos situar a Karavan. Sigue un breve esbozo biográfico del artista, una explicación de las circunstancias históricas del campo de Gurs y se completa con la descripción y análisis de la propia obra.

ABSTRACT.

The aim of the article is to make known the existence of the work *Homage to the former prisoners of Gurs' internment camp*, of Dani Karavan, as a space for reflection and memory. It is made a brief review of the evolution of sculpture in the twentieth century, its precursors and the later appearance of Land Art as a sculptural movement in which we can locate Karavan. It follows a brief biographical sketch of the artist, an explanation of the historical circumstances of the camp of Gurs and is completed with the description and analysis of the work itself.

CONTENIDO.

1. INTRODUCCIÓN.

El objetivo de este trabajo es contribuir al conocimiento de la figura del artista Dani Karavan tomando, si se quiere como pretexto, el análisis de una de sus obras relativamente desconocida, el *Homenaje a los prisioneros del campo de Gurs*. Pese a ser un artista consagrado y de larga trayectoria, consideramos que no es suficientemente conocido en nuestro entorno, al menos en círculos no especializados. Sirva como ejemplo el hecho de que la obra *Passatges*, concebida como homenaje a la figura de Walter Benjamin, situada en Portbou, es posiblemente conocida y visitada por numeroso público dada la relevancia adquirida en los últimos tiempos por la figura del pensador alemán, pero nuestra impresión es que frecuentemente se desconoce quién es su autor, aun reconociendo la calidad de la misma. Tal vez se desconozca también que a pocos kilómetros de distancia, al otro lado de la frontera francesa, en la

localidad de Gurs (departamento de los Pirineos Atlánticos) existe otra obra del mismo Karavan, concebida también como espacio de memoria que nos retrotrae a unas mismas vicisitudes históricas generadoras de sufrimiento humano en nombre de la barbarie.

A continuación, tras situar brevemente a Karavan en su contexto historicoartístico y ofrecer una pequeña nota biográfica, referiremos el trasfondo histórico del campo de internamiento de Gurs y efectuaremos una descripción de la obra y un análisis de la misma

2. DESARROLLO.

2.1. Antecedentes.

Los cambios que sufre la escultura a finales del siglo XIX, hacen pensar que ésta podía entrar en un *impasse*, desaparecer o carecer de interés. Pero lejos de suceder de esto, tienen lugar una serie de cambios evolutivos que conducen a una renovación profunda y la apertura de nuevas posibilidades de expresión. Se produce un abandono de los cánones clásicos en sus múltiples facetas (desde los materiales, los emplazamientos, el contenido temático - basado en el antropomorfismo desde casi los inicios de la escultura-, el mismo concepto de monumento...): desde la unificación de figura y pedestal en el "Monumento a Balzac" de Rodin, (Maderuelo,1994) se inicia una evolución que llevará a la desaparición del pedestal. Una nueva escultura, entra con Giacometti y Brancusi a principios del nuevo siglo, en una etapa de novedades en la escultura que a partir de la segunda mitad del s.XX, vive un momento de esplendor y una explosión de diversidad que llega hasta nuestros días, abriendo multitud de caminos y posibilidades.

Brancusi en el "*Mémorial de Târgu-Jiu*" erigido en honor de los soldados rumanos fallecidos cerca del río Jiu en la 1ª Guerra Mundial sienta un precedente, un conjunto de tres obras en un parque público: una "Columna sin fin" de 30m. (se basa en *la colonne du ciel* un motivo mitológico y ancestral rumano, o *l'axis mundi*, columna de piedra que soporta el cielo y viene del megalítico), "La puerta del beso" (sustituye a los antiguos arcos de triunfo) y "la Mesa del silencio" (mesa circular rodeada de 12 taburetes en piedra). Inaugurado con boato ortodoxo en 1938, subvierte el encargo de una obra de loa militar en otra dedicada al amor y la paz universal, un lugar de meditación, reflexión y paseo (Tabart 1995). Una muestra del denominado años más tarde *Land Art*. La amistad con Man Ray y la pasión por la fotografía, hace que estén documentadas las obras y anticipa la relevancia que adquirirá la fotografía para la escultura.

Una película emitida por la televisión alemana en 1969, que mostraba obras de artistas americanos y europeos, donde aparecían y desaparecían obras de carácter experimental y efímero en entornos naturales, y cuyo título era "*Land Art*" (en realidad una contracción de *landscape art* o arte del paisaje) vino a dar nombre al nuevo movimiento artístico. La escultura salía de la galería a la naturaleza. Dani Karavan desde sus inicios está en esta línea de contacto del arte con la naturaleza (Lailach, 2007).

2.2. Apunte biográfico.

Dani Karavan nace en Tel Aviv en 1930. Esta ciudad fue foco de asentamiento de judíos exiliados de Europa, que acudieron a Palestina en un flujo migratorio continuo que, inspirado por el movimiento sionista, comienza tras el fin de la 1ª Guerra Mundial. Una huella artística distintiva fruto de esta inmigración es la ciudad blanca de Tel Aviv de estilo *Bauhaus* construida en la década de los treinta por arquitectos judíos alemanes que emigraron tras el ascenso de los nazis al poder. Abraham, padre de Dani, procedente de Galitzia, es arquitecto paisajista de Tel Aviv e influirá decisivamente en la filosofía del paisaje de su hijo.

La arquitectura *Bauhaus* de Tel Aviv, la árabe de Jaffa o de Jerusalén. Caminar por las playas de arena descalzo, las condiciones de supervivencia para personas y plantas, dunas, el viento del desierto, canales de agua, la luz intensa, la proyección de las sombras sobre los objetos, la vegetación del lugar. El cielo estrellado, símbolos, signos, diversas y bellas caligrafías, van forjando a Karavan.

En 1948 vive la primera guerra araboisraelí. Es miembro fundador del kibutz socialista HarEl. Estudia arte, se vincula a las ideas de la izquierda israelí, de manera que su obra adquiere un compromiso medioambiental, social y político, cree en la necesidad de la convivencia pacífica de hebreos y palestinos. Marcha a Italia donde aprende la técnica del fresco y toma la esencia del humanismo renacentista de las antiguas repúblicas, del uso del espacio público.

En 1976 recibe el encargo del Pabellón de Israel *Jerusalem, City of Peace* de la 38ª Bienal de Venecia. En 1977 participa en la *Documenta 6 de Kassel* con *Environment made of natural materials and memories*. La participación en ambas citas le abre las puertas del mundo del arte y pasa a ser un artista conocido a nivel mundial dentro del arte público. Es en palabras de su gran amigo Giuliano Gori un "Archiscultore nel segno della pace"(Gori, 2008) .

2.3. Reseña histórica del campo de internamiento de Gurs.

El campo de internamiento de Gurs fue construido entre marzo y abril de 1939, por su situación cercana a la frontera vascoespañola, a diez kilómetros de Oloron-Sainte Marie, que tenía estación de tren y comunicación con Bayona. En poco más de un mes se levantan 328 barracas con tela embreada sobre una landa arcillosa y mal drenada de 79 hectáreas. Trece bloques aislados de cabañas alrededor de una calle central, rodeados de alambradas en un lugar a todas luces insalubre.

Concebido inicialmente para albergar a los exiliados republicanos españoles y brigadistas internacionales (período 1939-40), tras la derrota de Francia frente a Alemania en el verano de 1940 pasó a recluir a los entonces llamados “indeseables” (alemanes huidos del régimen nazi considerados enemigos por ser alemanes, así como comunistas franceses). A partir del otoño de 1940, con la promulgación de leyes antisemitas del régimen de Vichy, pasarían por el campo más de 20.000 judíos que, en caso de no morir en el propio campo a causa de las deplorables condiciones de salubridad, serían deportados al campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau.

Tras el cierre del campo en 1945, éste se desmantela y comienza una etapa de olvido, con la plantación de un bosque que borra la mayoría de sus restos. Las iniciativas de recuperación de la memoria no tienen lugar hasta 1963, con la restauración del cementerio judío anexo al campo a instancias del Consistorio judío de Baden, y ya en 1980 con la creación de la *Amicale du camp de Gurs* que promueve activamente su recuperación total. Finalmente en 1993 el Gobierno francés declara Gurs como *lieu de mémoire*, y encarga una obra conmemorativa a Karavan.



Ilustración 1 y 2: Vista del Campo de Gurs 1939. © *La Amicale de Gurs*; Mapas bajo el régimen de Vichy y de los alemanes 1942. © *American Jewish D.C.*



Conditions d'aménagement: prisonniers dans d'une caserna a camp de detenció de Gurs. França, probablement de 1940.

- American Jewish Joint Distribution Committee



Ilustración 3 y 4: Cabaña de Gurs atestada de brigadistas republicanos; Cartel que avisa de que en esa zona se encontraba el Campo de Gurs. Los terrenos fueron vendidos para granjas (donde estaban los barracones de los soldados que eran de mejor construcción que las barracas de madera y tela embreada de los prisioneros). Otros se vendieron para pastos y se plantó un bosque para que desapareciera todo vestigio material de ese lugar donde se cometieron crímenes contra la humanidad. ©Josep F. Sempere i Soler.

2.4. Descripción de la obra.

La obra es un recorrido por un *non lieu/non site* (Augé, 2004) de reflexión, que estructura con tres zonas interconectadas cercanas a espacios significativos del antiguo campo (el cementerio judío y el cementerio de republicanos españoles y brigadistas internacionales). Siguiendo el método de las ecuaciones del artista, podría ser en este caso la siguiente:

1 Estructura de cabaña + 1 vía férrea + 1 zona alambrada = memorial de Gurs

Materiales/elementos de la obra según la ecuación y las tres zonas: (1) zócalo de hormigón gris, maderas y tornillos, plancha de bronce. (2) vías de acero de tren, traviesas de madera, andenes de cemento, tornillos, dos árboles (especie *Platanus hispanica* o plátano común). (3) postes de madera, alambrada de espino de hilo de acero, plancha de bronce, remaches, postes largos de madera para farola, pantallas circulares de iluminación, bombillas. Luces y sombras, ruido de viento y hojas, árboles. Silencio. Humedad, carretera asfaltada. Palabras en francés, números. La obra estructurada en tres elementos, dos de ellos interconectados por el tercero, la vía de ferrocarril, miden en total 230m. y los dividimos en:



Ilustración 5 y 6. Elemento 1 de la obra. Estructura de cabaña sobre zócalo de hormigón.
En la foto 6 se aprecia el árbol que interrumpe el paso de un raíl ©Josep F. Sempere i Soler.

Primera zona o elemento de la obra: un zócalo de hormigón cuadrado (12 m x 12 m), de diferente altura para adaptarse a las irregularidades del terreno; sobre el zócalo, hay un armazón que reproduce la estructura interna de una cabaña del campo pero de menor tamaño que las originales (fotografías 5 y 6). En el centro del esqueleto de la cabaña, sobre el zócalo de cemento hay una plancha de bronce de 160cm x 160 cm, se lee un texto en francés con letras en relieve, que traducimos (respetamos la disposición de los renglones):

Aquí,
de mayo de 1939 al 26 de agosto de 1944 se extendía el campo de Gurs
donde fueron internados en la miseria, el sufrimiento y el hambre
61.000 hombres, mujeres y niños:
combatientes del ejército republicano español
voluntarios de las Brigadas Internacionales en España
refugiados que habían buscado asilo en Francia
franceses de la resistencia o víctimas de persecuciones políticas
gitanos
judíos de los cuales 6.538 expulsados del país de Baden y del Palatinado por los nazis
y encerrados aquí por el gobierno de Pétain
3.900 judíos de los cuales 38 niños fueron deportados de este lugar
hacia los campos de exterminio nazis
1.072 internados reposan en el cementerio del campo. 1994.

Delante de la estructura interna de la cabaña, en la base del zócalo, sale una vía férrea que se dirige al tercer elemento.

Segunda zona o elemento de la obra: una vía férrea, que parte del elemento anterior, flanqueada por sendos zócalos de cemento gris a la manera de andenes de estación, cuya altura crece progresivamente hasta la mitad de la vía férrea, alcanza una altura máxima

de 50 cm y luego vuelve a descender. Los raíles de la vía están cortados a cada lado por sendos plátanos, uno en un lado y otro en el otro, cada uno de ellos cercano a una de las zonas 1 y 3. (fotografías 6, 7 y 8). La vía atraviesa una carretera operativa de asfalto -corte espacial-, antes de llegar (o al poco de salir) del elemento 3. La vía de tren llega hasta la entrada de la zona 3.



Ilustración 7 y 8. Elemento 2 de la obra, vía de tren con andenes que se elevan en el centro; Elemento 3 de la obra. Estructura de hormigón de 12 m x 12 m, rodeada por una alambrada doble. Plancha de bronce en el centro de 160 x 160 cm ©Josep Sempere.

Tercera zona o elemento de la obra (fotografía 8): recinto cuadrado de 12 m x 12 m de hormigón rodeado por una doble alambrada de espino de 2 m de altura en todo su contorno excepto por una entrada que da paso a la vía. Sobre la base, como en la zona 1, una plancha de bronce de 160 cm x 160 cm en el centro, con letras en relieve, figura el texto:

La República francesa
en homenaje a las víctimas
de las persecuciones racistas y antisemitas
y de los crímenes contra la humanidad
cometidos bajo la autoridad de hecho
denominada 'Gobierno del estado francés'
(1940-1944)
No olvidaremos jamás
1994.

Observamos que a ambos lados de la zona 2, tras la carretera que la atraviesa, hay viviendas particulares. En cada esquina de esta zona 3, cuadrada, hay una farola de madera con una bombilla y una placa circular que la cubre, como en los campos de exterminio en cada una de las cuatro esquinas del espacio alambrado.

3. CONCLUSIONES

Apreciamos aquí, al igual que en otras obras de Karavan, un equilibrio en la composición de los diferentes elementos de la obra, en la distribución simétrica de los mismos y de sus medidas, en la simplicidad de sus formas geométricas, en la austeridad del número de componentes. En definitiva un orden formal que predispone y facilita el tránsito a la abstracción, la meditación y la reflexión.

Observamos también una adaptación en la selección de los materiales al contexto espacial y temporal del lugar: hormigón, alambradas, tabloncillos, materiales de construcción baratos empleados en los campos de detención y exterminio, donde se buscaba la máxima eficiencia en la consecución de un propósito bárbaro al mínimo coste material.

Se incorpora la naturaleza del entorno como parte de la obra misma: árboles de una especie determinada y no de otra, caducifolios como en el bosque cercano, que depositaban sus hojas muertas sobre la vía cuando fue visitada por el autor (pero que albergarán el canto incesante de las cigarras en verano, o dibujarán sus ramificaciones contra el cielo en invierno quedando igualmente integradas en la vivencia de quien contempla la obra). Otros elementos, como el zócalo de la cabaña, actúa como un belvedere desde el que se divisa la puesta de sol en los campos pero también la contemplación de los cementerios cercanos y del bosque y los campos cercanos, donde en otro tiempo se levantaron los barracones. Los tres elementos de la obra están en un lugar muy importante de lo que fue en su día el campo de Gurs.

La presencia de la vía de tren, que en este caso es figurada porque en el campo nunca existieron vías de ferrocarril para el transporte de prisioneros -en Gurs-, pero que nos hace pensar en las deportaciones masivas a los campos de exterminio en las que sí que las utilizaron, desde Oloron, tanto de republicanos españoles como de judíos. La vía de tren es una constante en las obras de Karavan, un símbolo de tránsito vital o espiritual. En este caso establece un recorrido entre dos polos (campo de detención/campo de exterminio) pero sin determinar un sentido entre uno y otro, es un circuito cerrado entre dos lugares donde se impone la barbarie y que solo rompe el orden natural de los árboles al interceptar los raíles con su presencia.

FUENTES REFERENCIALES.

Bibliografía.

AUGÉ, M. *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa, 2004. 128 p. ISBN 9788474324594

BARAÑANO, K. DE [et al.] *Dani Karavan. Paredes*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2002. 237 p. ISBN 8448232305

GORI, G. *Dani Karavan archiscultore. Una vita "site-specific"*. Pistoia: Gli Ori, 2008. 286 p. ISBN 9788873363033

LAHARIE, C. *Gurs: 1939-1945*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2011. 119 p. ISBN 9788445731789

LAILACH, M. *Land Art*. Grosenik, U.(ed.) [S.l.]: Taschen, 2007. 96 p. ISBN 9783822856154

MADERUELO, J. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994. 105 p. ISBN 8477748020

SEMPERE, J.F. Dani Karavan. El arte por la paz, el humanismo y la memoria. En: BARAÑANO, K. DE y ESCANERO, P. (ed.) *Support/Surface. El paisaje en la praxis artística contemporánea. Natura naturans*. [S.l.]: Fundación Cañada Blanch, 2012, p. 163-192 ISBN 9788493014032

TABART, M. *Brancusi. L'inventeur de la sculpture moderne*. Paris: Gallimard-Centre Pompidou, 1995. 128 p. ISBN 9782070355792

Páginas web.

Camp de Gurs. Amicale du Camp de Gurs. 23 marzo 2017. < <http://www.campgurs.com> >

Les lieux de mémoire en France. CIVS Commission pour l'indemnisation des victimes des spoliations. 23 marzo 2017. < <http://www.civs.gouv.fr/fr/les-lieux-de-memoires/lieux-de-memoire-en-france> >

Serrano González, Eduardo.

Doctorando en arte, producción e investigación: Universitat Politècnica de València.

de la Torre Oliver, Francisco.

Profesor Universitat Politècnica de València, Departamento de Pintura.

La homogenización de la identidad en cuestión. Espacios artísticos de los enseres.

The homogenization of the identity in question. Artistic spaces of the belongings.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Enseres, Identidad, Memoria, Local, Global.

KEY WORDS

Goods, Memory, Identity, Local, Global.

RESUMEN.

El presente trabajo analiza el espacio para la intervención artística generado a partir de la implantación de multinacionales del diseño y la producción de enseres en el contexto de Valencia. Para ello planteamos la hipótesis de la existencia de un impacto sobre la identidad cultural en el sistema local, ocasionado por la hegemonía del estilo global. Partiendo de este hecho, nuestro estudio vinculará las corrientes contemporáneas que relacionan la práctica artística con la representación de identidades y memorias.

Con tal de realizar el análisis conceptual, planteamos una tensión de fuerzas entre las causas y las consecuencias derivadas del impacto de nuestra hipótesis. Entendiendo éstas como consecuencia de los procesos de globalización, que repercutirán en el ámbito local mediante los mecanismos sociopolíticos vinculados al diseño, la publicidad, la moda y el precio. Conduciendo a la pérdida y cuestionamiento de la identidad a través de un proceso de homogenización del estilo, velando el valor de la diferencia.

Analizaremos cómo, este proceso de choque entre los contextos globales y locales, deriva en la apertura de un espacio para la creación artística. El cual, a partir de los resultados del estudio conceptual, ejemplificaremos con el proyecto artístico personal. Mostrando el método de trabajo llevado a cabo, relacionándolo a su vez con otras prácticas artísticas en diferentes contextos contemporáneos.

ABSTRACT.

This project analyzes the space for artistic intervention generated from the implementation of design multinational companies and the production of goods in Valencia's context. For this purpose, we hypothesize the existence of an impact on the cultural identity at the local system, caused by the hegemony of the global style. Based on this fact, our study is going to link contemporary currents that relate the artistic practice with the representation of identities and memories.

With such conceptual analysis, we propose a tension of forces between the causes and the consequences of the impact of our hypothesis. Understanding these as a result of the process of globalization, which will have an impact at a local level through the sociopolitical mechanisms related to the design, advertising, fashion and price. Leading to the loss and questioning of identity through a process of homogenization of the style, ensuring the value of the difference.

We will take a look at how, this process of clash between global and local contexts, leads to the opening of a space for artistic creation. The one which, based on the results of the conceptual study, we will exemplify with the personal artistic project. Showing the method of work carried out, relating it at the same time with other artistic practices in different contemporary contexts.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

Los enseres, junto a los objetos, fotografías, documentos y demás artículos domésticos susceptibles de ser coleccionados, catalogados o acumulados, han entrado a formar parte de la producción artística contemporánea. En su conjunto abordan las ideas de memoria e identidad, contenidos que junto a sus continentes, se encuentran en el terreno de lo íntimo, lo local, confrontando con una idea de globalidad y consumo que impondría la unicidad, la pérdida de memoria e identidad, mediante los mecanismos de la moda, el diseño, el capitalismo y por ende la producción en masa.

Tomando esta tensión se plantea la siguiente hipótesis, nos preguntamos por la existencia de un impacto sobre la identidad cultural en el sistema local, ocasionado por la implantación del estilo global y el consumo de enseres producidos en masa. Para responder a esta hipótesis en primer lugar pretendemos abordar el momento en que el diseño de enseres comienza a introducir la producción en serie y determinados cambios de carácter político, social o económico. Para posteriormente analizar el impacto de la reciente implantación de influyentes multinacionales del sector del hogar en la ciudad de Valencia, lo cual nos permitirá contextualizar el espacio para la creación artística que se genera a partir del impacto global sobre lo local. Dentro de este espacio generado analizaremos como desde la producción artística se han desarrollado los conceptos de memoria, identidad con los enseres como icono, para finalmente contextualizar y desarrollar el proyecto artístico personal en el ámbito valenciano.

DESARROLLO.

Con el objetivo de contextualizar la producción en serie de enseres y analizar su vinculación con las cuestiones sociales y políticas, recordamos las consecuencias de la revolución industrial y la aparición de una nueva burguesía “deseosa de comunicar su nueva prosperidad en términos de cultura visual”¹. En Reino Unido, la irrupción de los avances industriales y el aumento de la demanda de este periodo, conducirá a la producción en serie de enseres, con el propósito de abastecer a la nueva clase social que hasta el momento se limitaba a imitar a sus clases superiores que se representaban en la estética *Victoriana*.

Será en este contexto donde surjan los grandes almacenes y se popularice el estilo *Victoriano* llegando incluso a los hogares de la clase obrera, que contagiada por la moda y teniendo acceso a estos medios, sienten la necesidad de contar en sus viviendas con enseres y elementos decorativos. Estas circunstancias resultan significativas para nuestro análisis ya que a partir de ella se comienza a percibir cómo el efecto de la moda y la producción en serie lleva el diseño a avanzar hacia la transversalidad en la escala social.

Surgirá el movimiento *Arts and Crafts* como una respuesta al fenómeno de la producción en masa para, en palabras de William Morris (1834/1896): “convertir a nuestros artistas en artesanos y a nuestros artesanos en artistas”². En el planteamiento de Morris sobre los enseres producidos en serie reside la crítica al equiparar su producción con las atroces condiciones de vida y laborales sufridas por los trabajadores. Un planteamiento que es consecuencia del calado que comienza a ejercer la teoría marxista. En este periodo, bajo la influencia del *Arts and Crafts*, surge por primera vez la moda de la recuperación de enseres antiguos, práctica que generó un comercio de antigüedades con auge a finales del siglo XIX.

En Francia surgirá otro movimiento coetáneo, el *Art Nouveau*, entre sus objetivos encontramos cubrir las necesidades de las nuevas clases medias e intelectuales. Los arquitectos y diseñadores afines desarrollarán un plan integral de edificios, “desde el almacén hasta

¹ MASSEY, Anne. *El diseño de interiores en el siglo XX*. Londres: Ediciones Destino, 1990. 7 p.

² *Op. Cit.* 10 p.

los pomos de las puertas”³, defendiendo la importancia de abordar el problema del espacio habitado en su conjunto. Esta idea de unidad conducirá a plantear los diseños como *casa retrato*⁴.

Tras la disolución del *Art Nouveau* y la aparición del *movimiento Moderno*, inspirado en la estética que aporta la máquina, se producirá un fenómeno de aceptación de la producción en serie como método expansivo. Un hecho que supondrá un punto de inflexión donde el diseño asumirá y se identificará con la producción en serie con la voluntad de aportar una democratización de los valores estéticos de la modernidad con el objetivo de una transformación social.

Es en este contexto donde en el año 1919 se fundará la *Bauhaus* bajo el espíritu de una unión entre la industria y el arte. Resulta significativo la influencia del constructivismo ruso sobre *Bauhaus*, como ponen de relieve sus afinidades políticas. *El Constructivismo* tras la revolución de 1927 lleva a los diseñadores a centrarse en la satisfacción de las necesidades del proletariado, y no solo a las clases altas o burguesas, con una base del diseño más material.

En el marco de la exposición celebrada en el año 1932 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York una exposición que, reuniendo fotografías de Le Corbusiere, Mies van der Rohe y Walter Gropius, junto a obras de algunos arquitectos de Italia, Suecia, Rusia y EEUU, supondrá el germen del término: “diseño internacional”⁵, iniciando la expansión de una corriente estética a escala global.

Tras la II Guerra Mundial, el sentimiento de fe democrática favorecerá la expansión del diseño *moderno*, debido a sus connotaciones sociales de igualitarismo, dinamismo y el aporte de la experiencia tecnológica. Una expansión que se verá favorecida por la eclosión del consumo iniciado en EEUU en la década de 1950 y que se extenderá por Europa en la década de 1960. En España se denominará como el desarrollismo y responderá a las maniobras de apertura internacional del gobierno de Franco. Un hito que transformará el diseño, dando la iniciativa al consumidor, expandiéndose por todas las capas de la sociedad, favoreciendo la heterogeneidad de los estilos. El periodo consumista tendrá como objetivo proveer de placer sin tregua y su destino será la diversión y vivencia del presente⁶.

Entre esta amalgama ecléctica y las tendencias sociales del consumo se desarrolla la cultura *Pop*, resucitando tanto el *Art Decó* como el *Art Nouveau*, con tal de transformarlos en sus acabados. A través del *Pop* se desafían las nociones tradicionales y de durabilidad de los enseres, llevando a la popularización de objetos producidos en serie de baja calidad y rápida renovación. Una situación que se verá cuestionada en los años 1960 con la irrupción del movimiento hippie, criticando las tendencias de sobreproducción a través de la cuestión medioambiental, llevando consigo también a un descrédito tanto de la tecnología, como de la cultura occidental.

Con ello, a partir de la década de 1970 aparece el estilo posmoderno. Trayendo consigo, de nuevo estilos del pasado. Cabe destacar, como relevante la aparición del Hi-Teche, movimiento que se nutre de la estética industrial, muebles de oficina, andamiaje y suelo industrial convertidas en parte del entorno doméstico, mostrando como el espacio de trabajo se inserta dentro del hogar.

Para concluir esta breve revisión de la evolución del concepto de estilo internacional en el terreno del diseño, centraremos nuestra atención en el fenómeno del actual estilo escandinavo, denominado también como *Nuevo Empirismo Nórdico*. Tendencia que basa su expansión en la relación con el triunfo de la socialdemocracia europea y el asentamiento del estado del bienestar.

En la actualidad podríamos señalar que se ha instaurado un estilo global ecléctico heredado del *Pop*, pero con una amplia representación del estilo escandinavo, y si nos centramos en el contexto valenciano podríamos señalar la implantación de la tienda Ikea en el polígono industrial de Alfafar en el año 2014 como la irrupción de una corriente internacional de carácter hegemónico. Para comprender el impacto generado en términos de identidad cultural, cabe destacar en primer lugar el posicionamiento histórico que la Comunidad Valenciana ha tenido como productora de enseres y mobiliario destinados al hogar como demostrarán los datos que presentamos a continuación.

Los orígenes de la industria Valenciana del mueble se encuentran en los talleres de artesanos y en la existencia de oficios relacionados con la carpintería, los cuales atenderían a una demanda exclusivamente local. Sería a mediados del siglo XX, cuando los artesanos comenzarían a incorporar los avances ya extendidos en el resto de Europa, industrializando el sector y comenzando a favorecer el inicio de la producción en serie y la incorporación de nuevos materiales, dando lugar al posterior sector del mueble Valenciano. Un desarrollo que a pesar del proceso de industrialización conservaba la heterogeneidad entre sus pequeñas empresas, en las cuales se realizaban trabajos tanto artesanales como industriales e incorporando diversos tipos de materiales.

³ *Op. Cit.* 32 p.

⁴ Denominación dada por Víctor Horta (1861-1947) para las casas Belgas de estilo *Art Nouveau*.

⁵ Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, califican en el catálogo la obra reunida en la exposición como *estilo internacional*, caracterizándolo de huida de la decoración y flexibilidad del espacio interno: HITCHCOCK, Henry-Russell y JOHNSON, Philip. *The international Style*. Nueva York: The Norton, 1966.

⁶ VERDÚ, Vicente. *Tú y Yo Objetos de lujo, el personismo: la primera revolución del siglo XXI*. Barcelona: Debate, 2005. 21 p.

Analizando datos que corresponden a la evolución de la producción de mueble a escala estatal, se observa dentro de la categoría de mueble hogar un decrecimiento en el *mueble de vanguardia*, a favor de un aumento del mueble moderno más asequible. Resulta destacable el dato que aporta el sector del tapizado, subsector de la industria del mueble, que muestra un notable decrecimiento, lo cual nos aporta la información de la caída de la restauración del mobiliario a favor de la renovación.

Para referirnos al contexto valenciano es inevitable mencionar la crisis económica, que junto a la explosión de la burbuja del ladrillo en el año 2008, el menor número de viviendas de nueva construcción y la pérdida de poder adquisitivo llevan a la justificación del decrecimiento del sector. Pero el factor que nos ocupa es la competencia provocada por la implantación de las grandes multinacionales en la zona, favoreciendo a la involución del sector en el ámbito local, conjuntamente con el mercado de importaciones de bajo coste.

Es por todas estas cuestiones que la supervivencia del sector se ha basado en la calidad de los productos y en la adaptación a las modas y exigencias del consumidor, siendo más un reflejo del diseño impuesto por las grandes cadenas que influyen en el gusto del consumidor perdiendo una autonomía en lo que respecta al diseño y a una producción propias basadas en las necesidades locales.

El hecho de la rentabilidad de la implantación de estas multinacionales⁷, pese a los factores de crisis económica y pérdida de poder adquisitivo de la sociedad, se debe a una ausencia de cultura de consumo y valoración del sistema tanto económico, como cultural y social del ámbito local. Prefiriendo la adquisición de tendencia a bajo coste y con un menos tiempo de durabilidad, que la opción de la adquisición de calidad o la restauración o reparación de objetos.

Entendemos que a partir de este contexto económico, social y cultural, nos encontramos frente a una prueba más del triunfo de los valores del capitalismo, la sociedad de consumo ha generado nuevos modelos de hombre y/o mujer desprovistos de un futuro, un objetivo emancipador influido por el descrédito y el cinismo actual frente a los grandes relatos de la modernidad. Una situación que da pie a la generación de un espacio para la intervención artística, con el objetivo de revertir esta situación sirviéndose de los conceptos de memoria e identidad metaforizados por los enseres.

Este espacio artístico se adhiere a las corrientes que se sirven del método de archivo como generador de discursos de la memoria en tanto que crean nuevas narrativas del pasado que se muestran esenciales para imaginar el futuro. En palabras de Guasch: "el archivo se ha convertido en una de las metáforas más universales para todo tipo de memoria y de sistemas de registro y almacenamiento"⁸.

Dentro esta metodología de trabajo artístico, cabe destacar algunas obras de producción artística, que nos permiten ver reflejados conceptos que hemos abordado y también relacionarlo con las referencias de nuestros proyectos artísticos. En esta línea situaríamos la obra *Compra Venta* de Christian Boltanski, realizada exprofeso para el Almudín de Valencia en 1998. En esta muestra se pudieron ver una serie de enseres que pertenecían a ciudadanos de Valencia y alrededores que deseaban desprenderse de ellos. Boltanski recopiló todos los objetos, los registró fotográficamente y catalogó para posteriormente ser puestos en venta durante el periodo de exposición.

En este proceso/acción realizada por Boltanski, el sentido del enser recuperado del abandono, y por lo tanto del olvido, apreciamos un elocuente retorno del pasado. Un pasado que al entrar en contacto con el espectador evoca un tiempo ligado a la intimidad del ser, un tiempo que activa por tanto la memoria permitiendo así abrir un espacio para la reconstrucción de realidades perdidas. En este sentido la memoria "es la sombra de la historia, aquello que da cuenta de sus sobras, lo que no cabe en su relato, su otro latente"⁹. Estos enseres al ser traspasados al espacio artístico se alejan de su condición funcional o decorativa, para pasar a ser vestigios de la identidad o signos de la memoria. Como señala Baudrillard, el objeto antiguo es puramente mitológico en su referencia al pasado, ya que al haber perdido su utilidad pasa a significar tiempo. Pero no se refiere a un tiempo real, lo que recupera el objeto antiguo son los signos e incidencias culturales del tiempo¹⁰.

En esta misma línea procesual y conceptual encontramos el trabajo realizado por Isidro López Aparicio, *La memoria de los objetos*, para el programa PRAXIS en 2016. La exposición muestra una agrupación de más de dos mil objetos cedidos gratuitamente por entidades y/o ciudadanos, los cuales combinados generan diversas piezas exprofeso para la exposición. En un acto expositivo que pretende la pausa como acto de resistencia frente a la velocidad del tiempo impuesta. Una metáfora generada a través de los enseres rescatados de su olvido final. De este modo se evidencia la crítica al consumo exacerbado de la era actual, los objetos consumidos

⁷ Ikea Alfafar facturó entre septiembre de 2014 y agosto de 2015 un total de 108 millones de euros, lo que supone un crecimiento de un siete por ciento respecto al ejercicio anterior. EL MUNDO [En línea]. Valencia: *Ikea Alfafar factura 108 millones, aunque no se plantea ampliar ni nuevos centros*, 16/12/2015- [Fecha de consulta: 20 Febrero 2017]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/12/16/5671a319268e3e0b7b8b468a.html>

⁸ GUASCH, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011. 165 p.

⁹ HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado: El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas, 2012. 29 p.

¹⁰ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo veintiuno editores, 1969. 14 p.

actualmente debido a su escaso tiempo de vida y uso carecerían de tiempo para ser continentes de una memoria que los vincule a la personificación, y aquellos que llegan a poseerla o que ya la poseían pasan a ser desechados.

Es por ello, que a través del espacio de intervención artística que ha generado el abandono del enseres, en el caso de la *Memoria de los objetos*, se pretende una crítica al sistema consumista, conduciendo esta mediante la recuperación de la memoria, metaforizando el cómo nos relacionamos tanto con nuestra vida como con los objetos y la ausencia de futuro hacia donde nos conduce.

Como observamos, estas prácticas que partirían de circunstancias globales derivadas del sistema consumista, en su proceso de activar la memoria como generadora de identidades trascienden al ámbito local. Convirtiéndose en una herramienta de actuación para generar discursos y relatos que activen el futuro, asumiendo el papel de artista historiador en el sentido *Benjaminiano*, “que entiende el pasado como algo vivo, no clausurado que afecta al presente y opera en nuestro tiempo”¹¹. Partiendo por tanto de estas referencias artísticas y conceptuales se desarrolla en la ciudad de Valencia el trabajo como artista de Eduardo Serrano.

Con tal de proceder al análisis del mismo realizáramos una aproximación al proceso de producción de la obra. En primer lugar *Registro de Sillas y sombras*, se basa en la siguiente metodología: se realiza la recogida de sillas abandonadas en diferentes contenedores repartidos por la ciudad de Valencia. Estas son llevadas al estudio donde se les realiza una fotografía, tanto al objeto, como a su sombra y manteniendo siempre la misma iluminación. Una serie de registro del objeto y de su sombra basada en la fotografía de archivo criminal, comprendida como una agrupación de diversas identidades bajo el marco de la personalización de la silla, tratando de mostrar las sombras del objeto, lo no visto, su parte oculta y maldita¹².



**Ilustración 1. Registro de sillas y sombras. 2015-17. 8 de 31 Fotografías.
Impresión digital en Blanco y Negro. 29 x 21 cm.**

¹¹ HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado: El artista como historiador (benjaminiano)*. Op.Cit. 42 p.

¹² Op. Cit. 67 p.

Estas sillas, posteriormente son almacenadas para ser utilizadas de nuevo, en la continuidad de la producción artística. Siendo utilizadas para la creación de escenografías narrativas en el mismo espacio del estudio con las cuales realizarán las obras pictóricas. Las cuales pretenden mediante las escenas generar diálogos narrativos y abiertos a la interpretación del espectador.



Ilustración 2. Residuos de la memoria 1. Eduardo Serrano. 2017. Óleo sobre lienzo. 40 x 25 cm.

Ilustración 3. Línea Blanca. Eduardo Serrano. 2017. Óleo sobre lienzo. 30x 30 cm.

Ilustración 4. Residuos de memoria 2. Eduardo Serrano. 2017. Óleo sobre lienzo. 40 x 25 cm.

En esta línea se lleva a cabo un nuevo trabajo de registro fotográfico que parte de la intención de catalogar los encuentros con los enseres de manera directa en los espacios de su abandono, con una intención meramente registro del hecho, tanto del encuentro como del abandono.



Ilustración 5. Encuentros. Eduardo Serrano. 2017.

8 de 50 Fotografías. Impresión digital en Blanco y Negro. 29 x 21 cm.

CONCLUSIONES.

Para concluir tras el desarrollo del análisis realizado podemos señalar que el consumismo afecta de un modo determinante al sistema local, favoreciendo un espacio para la intervención artística como herramienta de transformación social, que nos permite poner en valor la resistencia del sistema local. En una sociedad precarizada y consumidora de presente, vemos como desde el arte y mediante los enseres como metáforas continentes de memoria e identidad, existe la posibilidad de generar nuevos relatos que nos permitan traer al presente el pasado, para a través de nuevos discursos generar ideas de futuro capaces de superar la precariedad y la aceleración del presente globalizado, poniendo en valor las identidades y memorias locales.

FUENTES REFERENCIALES.

BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo veintiuno editores, 1969. 14 p.

EL MUNDO [En línea]. Valencia: *Ikea Alfafar factura 108 millones, aunque no se plantea ampliar ni nuevos centros*, 16/12/2015- [Fecha de consulta: 20 Febrero 2017]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/12/16/5671a319268e3e0b7b8b468a.html>

GUASCH, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado: El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas, 2012.

HITCHCOCK, Henry-Russell y JOHNSON, Philip. *The international Style*. Nueva York: The Norton, 1966.

MASSEY, Anne. *El diseño de interiores en el siglo XX*. Londres: Ediciones Destino, 1990.

VERDÚ, Vicente. *Tú y Yo Objetos de lujo, el personismo: la primera revolución del siglo XXI*. Barcelona: Debate, 2005.

Serrano León, David

Profesor en la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, Departamento de Dibujo, HUM841: Observatorio del Paisaje.

La realidad globalizada en la pintura figurativa contemporánea. El archivo virtual como estrategia.

Globalized reality in contemporary figurative painting. The virtual file as strategy.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación

PALABRAS CLAVE:

Globalización, arte, pintura, proceso.

KEY WORDS:

Globalization, art, painting, process.

RESUMEN.

La sociedad contemporánea globalizada influye en la pintura actual, sea cual sea su localización, que se nutre del flujo constante de información, de la tecnología cambiante y de las imágenes que consumimos a través de diferentes medios.

La realidad del artista, como inevitablemente la de todos los individuos, está compuesta por las experiencias físicas y las vividas en la RED internet. Las primeras nos hablan del entorno próximo y cotidiano del artista, son las imágenes de la realidad natural que incorpora en la obra. Las segundas pertenecen a una realidad lejana y desconocida. Es una ventana al mundo, una apropiación del colectivo social del cual formamos parte. Ambas realidades conforman una nueva figuración pictórica, como también una nueva identidad entre lo real y lo virtual y lo local y lo global.

Numerosos artistas trabajan con un banco de imágenes catalogadas y revisadas constantemente que proceden de internet. Detectamos diferentes estrategias del trabajo de archivo: desde la búsqueda precisa de Andrea Canepa que rastrea a partir de un guión previo; pasando por las asociaciones que realiza Javier Martín, a partir de una palabra surgen una serie de imágenes; hasta los tanteos intuitivos de José Carlos Naranjo quién se deja llevar por las impresiones y sensaciones.

Con esta propuesta pretendemos conocer algunas estrategias contemporáneas que originan un diálogo entre la realidad individual y la colectiva. Una globalización basada en la hibridación, la transitoriedad, el simulacro y la inmediatez. En definitiva, un nuevo espacio que condensa las diversas realidades del artista.

ABSTRACT.

Contemporary globalized society influences present painting, regardless of its location, which thrives on the constant flow of information, on the changing technology and on the images we consume through different media.

The artist's own reality, as inevitably of all individuals, is composed by physical and vivid experiences on the Internet. The first that tell us about the artist's nearby and daily environment are the images of natural reality, which he incorporates in the artwork. The latter belong to a distant and unknown reality. It is a window to the world, an appropriation of the social community which we are part of. Both realities form a new painting, as also a new identity between the real and virtual and the local and global.

Many artists work with an indexed and constantly reviewed image database coming from the Internet. We detect different strategies in file working: from Andrea Canepa's accurate search who traces from a previous script; through the associations made by Javier Martín, from a single word comes up a series of images; to José Carlos Naranjo's intuitive tries who's carried away by impressions and sensations.

With this proposal we intend to find out some contemporary strategies that originate a dialogue between the collective and individual reality. A globalization based on hybridization, transience, the drill and the immediacy. Ultimately, a new space that condenses the artist's various realities.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

De la misma manera que la invención y difusión de la fotografía influyó en la pintura de su tiempo ocurre con los nuevos soportes virtuales en el arte más reciente. Portadores de imágenes incesantes que consumimos a diario sin apenas darnos cuenta. Muchos pintores son conscientes de este hecho y lo incorporan en su obra con diversas intenciones: estéticas, procedimentales y conceptuales. Pero sin duda, la gran particularidad de estas imágenes radica en su desconocida procedencia territorial y de autoría, conformando un repertorio colectivo en la red internet.

Entre los numerosos artistas interesados en este medio virtual hemos seleccionado –pues representan tres formas diferentes de investigación- a: Andrea Canepa (Lima, 1980), Javier Martín (El Viso del Alcor, 1979) y José Carlos Naranjo (Villamartín, 1983). Como veremos, desde diferentes posicionamientos nuestros protagonistas desarrollarán sus obras pictóricas utilizando como recurso procedimental internet. En este encuentran una infinidad de posibilidades plásticas y de información, ya que pueden acceder a lugares y realidades privadas desconocidas para ellos.

Con este estudio pretendemos mostrar cómo los avances informáticos de comunicación –la cibercultura- influyen en la identidad del individuo, y por tanto, en el arte más actual donde existe un diálogo entre imágenes de la realidad cercana e íntima del artista y otras obtenidas a través de la realidad virtual.

LA IDENTIDAD CONTEMPORÁNEA GLOBALIZADA.

La época actual globalizada está caracterizada por una constante inestabilidad y dinamismo. Todo lo visual está en continuo cambio, lleno de interconexiones que debilitan la singularidad de la imagen. De la misma manera ocurre en el ser humano, no existen identidades puras, marcadas por la pertenencia a un espacio sino identidades, como denomina Bourriaud “radicantes”¹. Se refiere a la capacidad inmediata y constante de adaptación del individuo. No es una opción, sino una obligación, si se quiere formar parte del colectivo:

“La tarea de las nuevas generaciones es aprender a vivir no sólo en el amplio mundo de una tecnología cambiante y de un flujo constante de información, sino ser capaces al mismo tiempo de mantener y refrescar también nuestras identidades locales. El desafío es poder desarrollar un concepto de nosotros mismos como *ciudadanos del mundo* y, simultáneamente, conservar nuestra identidad *local* como mexicanos, zapotecos, españoles o catalanes. Posiblemente tal desafío representa [...] una carga como nunca en la historia”.²

Por tanto, la identidad artística se basa en la hibridación entre los valores culturales del contexto del artista y el del arte contemporáneo global. Es un ejercicio de traducción, donde el artista interpreta de un modo singular multitud de unidades culturales. Pues, según Bourriaud el arte:

¹ BOURRIAUD, Nicolás. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. p22.

² BOLÍVAR, Antonio. “Globalización e identidades: (des)territorialización de la cultura”. *Revista de Educación*, núm. Extraordinario, Universidad de Granada, 2001. p283.

“...tiene que dejar de clasificar la obra según las pertenencias culturales y territoriales. En un mundo en proceso acelerado de la globalización, donde el concepto del espacio cultural se repiensa continuamente por el desarrollo veloz de los medios de comunicación, es impensable localizar al artista y su obra en un punto espacial específico”.³

El hecho de que numerosos artistas se nutran de internet conlleva implícito un “riesgo”, la globalización de la imagen, no se diferencia del artista que vive en otra parte del mundo. El resultado pictórico comparte características comunes con otros artes de otros territorios. Y es que el arte contemporáneo nace con unas expectativas muy amplias, pues quiere ser observado y analizado por un consumidor universal. Esto plantea un problema en la esencia de la creación, la difícil libertad del artista. A saber:

“...la globalización del mercado del arte parece que, en primera instancia, disminuye la libertad para expresar la subjetividad y los principios del artista, al ver éste su creatividad supeditada a la comercialización. Tanto el espectador como el coleccionista o “consumidor de arte” ejercen hoy un papel que crea cierta controversia, pues el artista actual, ante el mercado globalizado, depende del cliente, y si no responde a la demanda del mercado corre el riesgo de quedar relegado. De este modo, la libertad creativa se enfrenta al peligro de verse mermada, incluso anulada...”⁴

Sea como fuere, el resultado artístico de nuestra época posee unas características que lo definen: la artificialidad como vía de conocimiento y la transitoriedad de la imagen que muta constantemente o desaparece y que eleva, como nunca, el nivel de subjetividad de las apariencias. De hecho, nuestros protagonistas pertenecen a una generación donde coincide la madurez artística con el auge de las redes sociales y la imagen virtual. Ellos son conscientes de la importancia y presencia de estos soportes en la creación, como todo verdadero arte hijo de su tiempo.

ALGUNAS ESTRATEGIAS PICTÓRICAS RECIENTES.

Desde el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, obra de archivo creada a partir de imágenes yuxtapuestas reproducidas –grabados, recortes de prensa, mapas, postales- o fotográficas, pues era su fin, no han cesado los artistas que lo practican⁵. Sin embargo, para nuestro estudio la imagen se convierte en parte del proceso, es decir, es un recurso que necesita el pintor para crear. De la misma manera que otros artistas utilizan el natural para representar la realidad. Por este motivo surge el archivo o banco de imágenes⁶. Además, la imagen ya no es analógica, sino digital. Este hecho facilita enormemente la labor del pintor ya que puede manipularla a su antojo antes de ser llevada al soporte pictórico.

Tras el archivo encontramos un trabajo de investigación concienzudo y prolongado en el tiempo, donde el artista cataloga en carpetas las imágenes que encuentra en internet. Como veremos, cada uno de nuestros protagonistas aborda el archivo de un modo diferente, son tres búsquedas en la red.

La obra de Andrea Canepa gira en torno a los factores de tiempo y espacio, pues realiza auténticos viajes cibernéticos programados. Un ejemplo de ello lo encontramos en el proyecto *Todas las calles del año* de 2012-2015 (il.1). Esta investigación se apoya en aplicaciones digitales de mapas como Google Street View para recopilar imágenes de lugares asociadas a los 365 días del año. Comenzando con el 1 de enero de 1959 que representa el triunfo de la revolución cubana. La ubicación geográfica de su búsqueda se concreta en Latinoamérica. En definitiva, nos habla de la memoria histórica y, de un modo más esencial, de la identidad de los pueblos.

³ BORISOVA, Anna. “Arte e identidad en la época de la globalización”. *Arte y políticas de identidad*. Vol 6. Universidad de Murcia, 2012. p275.

⁴ SALANOVA, Marisol y CABANES, Eurícide. “Arte versus Globalización: Revisión Filosófica de los recursos del Arte Contemporáneo frente al proceso de Globalización”. *Eikasía. Revista de Filosofía*, [en línea]. Año V, 31. 2010. [fecha de consulta: 6 Marzo 2017]. Disponible en: <http://www.revistadefilosofia.com>

⁵ No obstante, la utilización de la imagen reproducida en la creación pictórica ha existido desde los ismos. En los collages cubistas de Picasso y dadaistas de Hannah Höch y Raoul Hausmann.

⁶ Francis Bacon es uno de los grandes exponentes del trabajo de archivo en la creación pictórica. En su estudio se podían encontrar montañas de fotografías, recortes de prensa y periódicos de sucesos, siendo la violencia el común denominador de las imágenes. Se podría decir que su búsqueda estaba basada en una idea.



Ilustración 1. A. Canepa. *Todas las calles del año*, 2012-2015. Técnica mixta sobre papel. 31 cm x 41 cm.

Canepa aborda cada trabajo con un guión muy organizado, con gran rigor en la clasificación de las imágenes que encuentra en internet, sabiendo con precisión qué idea busca. Aunque, lógicamente, en el proceso intervienen factores intuitivos y emocionales. Pero la artista no se queda ahí, necesita codificar cada una de las imágenes mediante el dibujo -representa sobre papel con rotuladores, tinta china o acuarelas- pues es el objetivo del proyecto. Cada dibujo describe un lugar diferente que gracias a la uniformidad del formato y el procedimiento consigue que haya unidad. De este modo, no plantea conflictos integradores como veremos en otros autores que relacionan varias imágenes en un mismo soporte.

Como toda búsqueda investigadora comienza con una palabra –ya sea en una enciclopedia o en cualquier buscador- que deriva en una imagen y bibliografía que le permiten conocer la historia de los lugares que representa. Procedimiento cognitivo apoyado en el trinomio pensamiento, lenguaje e imagen. Realmente, como la mayor parte del arte conceptual, la imagen y el texto son recursos habituales en su obra. En este caso, también se debe al hecho de que es un almanaque, y como tal, la imagen y el lenguaje se complementan.

Por otra parte, Canepa realiza también algunas creaciones plásticas que se alejan de la representación pictórica pero que continúa el discurso de una sociedad globalizada. Acciones como el envío de postales antiguas compradas por internet que muestran rincones de la ciudad de Granada y los datos del remitente y destinatario original -*El lugar que corresponde* de 2015-. La artista se desplaza a las coordenadas del destinatario y hace fotografías urbanas registrando los cambios que ha experimentado el lugar para convertirlas de nuevo en postales que enviará de vuelta a la ciudad de Granada⁷. A diferencia del proyecto pictórico anterior, los viajes son físicos tanto los de la artista como los de las postales. Otro tipo de recorridos posee la reciente instalación de Canepa *IEC 60086* de 2017. La artista conecta 11 clavijas eléctricas –las que existen en todo el mundo- a través de cables en cuyo extremo se enciende una luz. El discurso es claro: “...en su origen las infraestructuras eléctricas se desarrollaron de manera independiente en cada país, en un momento en el que la actual globalización quedaba lejos y resultaba difícil imaginar que los dispositivos eléctricos llegarían algún día a ser portátiles”.⁸

⁷ En realidad son amigos de la artista que viven en diferentes ciudades españolas los que se encargan de enviar las nuevas postales. Acto similar al que hiciera On Kawara desde mediados de los 60 cuando enviaba postales con mensajes cortos a sus amigos.

⁸ ESPINO, Luisa. Andrea Canepa. La verdad está en otra parte. *Domus Artium 2002*. [en línea]. 2017. [fecha de consulta: 8 Marzo 2017]. Disponible en: <http://domusartium2002.com/es/EXPOSICION/andrea-canepa-2017>

Si Andrea Canepa realiza una búsqueda cibernética de manera programada, Javier Martín se embarca en una aventura azarosa, de asociaciones disparatadas del lenguaje y la imagen en su proyecto *El Vicio del Alcohol*⁹ de 2015. Es decir, el artista “ha creado partiendo de cadenas y familias verbales, relacionando palabras por su cercanía bien fonética bien paronímica, homonímica, etc”.¹⁰ Un juego de palabras que remiten inevitablemente al que practicara Raymond Roussel en su obra *Impresiones en África* y que tanto influyó en el discurso de Marcel Duchamp. Si Roussel buscaba una narración absurda y desconcertante, nuestro protagonista pretende ampliar las múltiples asociaciones interpretativas, romper el lenguaje para motivar la fantasía, la reflexión.

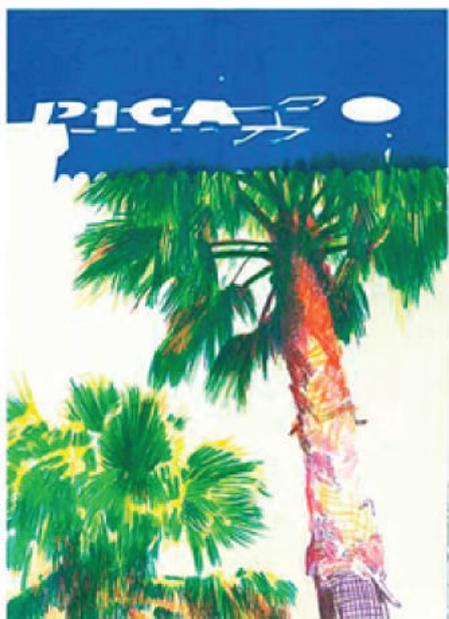


Ilustración 2. J. Martín. *Cómo pinté algunos cuadros míos*, 2015.



Ilustración 3. J. Martín. *Hotel Picasso*, 2015.

El proceso consiste en “...el equívoco referencial que en los buscadores de imágenes del navegador de internet se da asiduamente entre el término verbal de la búsqueda y el resultado de imágenes”.¹¹ Martín parte de una palabra que le lleva a una infinidad de imágenes que el buscador conecta con el término pero que a simple vista nada tienen que ver con él. Se produce una disociación entre la imagen y el concepto, una encadenación de malentendidos o equívocos lingüísticos e iconográficos¹² como el que genera la palabra Picasso. La idea surge de la realidad cercana del artista. El rótulo de un hotel abandonado en su pueblo, el Hotel Picasso, que provoca una serie de obras interconectadas. La ausencia de las dos eses en el dibujo (il. 2) conecta con la escultura *Hotel Picasso* (il.3) que sirven de nexo de unión para la construcción de otras palabras: de Picasso a picao. En definitiva se trata de la desintegración del lenguaje y de la imagen. Esta última a través de la técnica puntillista que descompone la realidad visual. Puntillismo que ayuda a configurar la tipografía de la obra *Misunderstanding* (il.4) inspirada en la *Boîte verte* de Duchamp. Escribe malentendido en inglés jugando con la inversión de las letras y también con los recorridos perceptivos.

⁹ Título que recibe la exposición basándose en el nombre de su localidad natal, El Viso del Alcor.

¹⁰ LA CAJA CHINA [en línea]. Nota de prensa. Sevilla: Galería de Arte La Caja China, 2015- [fecha de consulta: 12 Marzo 2017]. Disponible en: <http://www.lacajachina.net/images/exposiciones/javiermartin/notaprensa.pdf>

¹¹ *Op. cit.*

¹² Estas asociaciones ambiguas y contradictorias fueron desarrolladas hace aproximadamente un siglo por Magritte en la obra *Esto no es una pipa*, perteneciente a la serie “la traición de las imágenes”. Como apuntaba Michel Foucault en su libro *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* hay una duplicidad en la lectura de las palabras: a veces se interpretan como lenguaje y otras como imágenes de palabras.



Ilustración 4. J. Martín. *Misunderstanding*, 2015.



Ilustración 5. J. C. Naranjo. *El camino*, Óleo sobre lienzo, 2013.

El trabajo de Javier Martín no sería posible sin internet pues este soporte facilita la búsqueda de asociaciones entre texto e imagen. Su obra es el reflejo de una sociedad hiperconectada y globalizada, que se nutre de un repertorio de imágenes que vienen a objetivizar los conceptos que preocupan al artista: “Esas cadenas verbales con las que trabaja no hacen sino ampliar una serie de obsesiones y lugares comunes dentro de su trabajo que enriquecen la lectura de su pintura”.¹³

Como hemos visto en su obra conviven la realidad próxima del artista –algunas ideas surgen de su entorno cercano, como la del Hotel Picasso- y la virtual, donde desarrolla la búsqueda de imágenes. Procedimiento similar al que experimenta José Carlos Naranjo. Sus pinturas son el resultado de una compilación de imágenes de diversas procedencias. Así lo afirma el artista:

“Yo siempre trabajo con un banco de imágenes e intento que sea lo más amplio posible y nutrirlo casi a diario. Hoy en día es muy fácil con una simple captura del móvil y lo ordeno en carpetas en el ordenador junto con fotografías que voy encontrando y las visualizo de vez en cuando, como el que ve una película y de algún modo están ahí en la memoria. Recuerdo que para *El camino* (il.5) la imagen de la chica corriendo era completamente diferente, estaba en un bosque, el suelo era césped y estaba desenfocada. Para otra obra anterior, me fui una noche a los alrededores de Sevilla e hice muchas fotos de caminos, de asfalto, de arena, con grietas, sin grietas,..., son fotos que no tienen calidad, ni me interesa, porque si no acabaría copiándolas. A veces parto de imágenes feas y malas e intento en el cuadro extraer lo que me interesa. Utilicé seis imágenes para *El camino*. El puente, el asfalto, la ciudad que había detrás, las luces, el cielo,...eran muy dispares pero luego quedó como una unidad”.¹⁴

Las fotografías que realiza Naranjo de su entorno cercano dialogan con otras rescatadas de internet, revistas y enciclopedias. Una búsqueda azarosa e intuitiva que a medida que transcurren los años genera una estética personal, así el artista tiende a un tipo de imágenes. La intención es unificarlas en el cuadro, crear un nuevo espacio coherente y globalizado donde habitan sus protagonistas, es decir: “Recurre a caminos de tierra y asfalto que poseen una gran universalidad, podrían parecer espacios que el espectador conoce e identifica. De hecho, muchos observadores preguntan al artista si dichos lugares se corresponden con otros que ellos creen reconocer en las obras. Quizás esta cualidad sea producida por la procedencia tan variopinta de las imágenes que utiliza”.¹⁵

Siguiendo en la misma dirección, dicha universalidad también la encontramos en la disposición de sus personajes, nunca muestran sus rostros, están de espaldas al observador pues se adentran en la oscuridad de la noche. En resumen, lugar y figura conforman la imagen pictórica pero el artista siente que debe unificarlos y actualizarlos con el lenguaje escrito -al igual que los

¹³ LA CAJA CHINA. *Op.cit.*

¹⁴ NARANJO, José Carlos. Comunicación personal, 19 de agosto de 2015.

¹⁵ SERRANO, David. “Obsesión y oscuridad en la obra de José Carlos Naranjo.” *Revista Estúdio, Artistas sobre otras obras*. Volumen 7, número 13, Universidad de Lisboa, 2016. p.159.

artistas anteriormente analizados: “Por ejemplo, para *El camino*, la chica corriendo tenía demasiado protagonismo con respecto al paisaje y con la superposición del texto, fondo y figura quedaron más nivelados”.¹⁶

A Naranjo le interesa la imagen contemporánea, en concreto la estética actual callejera que ofrece el grafiti y que tanta presencia tiene en las urbes: “Esa firma de grafiti –la que aparece en *El camino*- no es más que una pintada que veía a diario en Nueva York, de camino a la escuela veía una puerta con esa firma. Me llamó la atención el movimiento y el desparpajo pictórico. Me gustó tanto que necesité incorporarlo a la pintura”.¹⁷

Como hemos visto, los tres artistas analizados plantean tres búsquedas cibernéticas diferentes que conforman el archivo personal de imágenes que define su identidad tanto singular como colectiva. Pues el mundo globalizado ha generado una nueva conciencia del papel del individuo como parte de la sociedad y los artistas conscientes de este hecho lo objetivan en el arte actual.

CONCLUSIONES.

Una vez analizadas las estrategias creativas de nuestros protagonistas es el momento de extraer las conclusiones.

Los avances informáticos, que generan la imagen contemporánea, influyen en la identidad del artista y por tanto en su obra. Nuestros artistas son conscientes de la importancia de estos soportes virtuales, especialmente internet, pues es el espacio hacia donde deben dirigir su mirada. Como consecuencia desarrollan diferentes bancos de imágenes motivados por discursos y estrategias personales: Andrea Canepa realiza programados viajes cibernéticos, Javier Martín se aventura en una búsqueda de asociaciones absurdas y José Carlos Naranjo se empeña en unificar múltiples imágenes, creadas por él o rescatadas de internet, para construir su particular mundo.

Como hemos visto, todos ellos concilian en sus obras distintas realidades. Una cercana y privada -la historia que quieren contarnos a través de la pintura- y la otra pública y colectiva –la infinidad de realidades que llegan a conocer desde sus distintos lugares de trabajo-. Ambas conforman la identidad artística de Canepa, Martín y Naranjo siendo un reflejo de la sociedad contemporánea globalizada.

FUENTES REFERENCIALES.

BOLÍVAR, Antonio. “Globalización e identidades: (des)territorialización de la cultura”. *Revista de Educación*, núm. Extraordinario, Universidad de Granada, 2001. pp. 265-288.

BORISOVA, Anna. “Arte e identidad en la época de la globalización”. *Arte y políticas de identidad*. Vol 6. Universidad de Murcia, 2012. pp. 275-277.

BOURRIAUD, Nicolás. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

ESPINO, Luisa. Andrea Canepa. La verdad está en otra parte. *Domus Artium 2002*. [en línea]. 2017. [fecha de consulta: 8 Marzo 2017]. Disponible en: <http://domusartium2002.com/es/EXPOSICION/andrea-canepa-2017>

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1993.

LA CAJA CHINA [en línea]. Nota de prensa. Sevilla: Galería de Arte La Caja China, 2015- [fecha de consulta: 12 Marzo 2017]. Disponible en: <http://www.lacajachina.net/images/exposiciones/javiermartin/notaprensa.pdf>

SALANOVA, Marisol y CABANES, Eurícide. “Arte versus Globalización: Revisión Filosófica de los recursos del Arte Contemporáneo frente al proceso de Globalización”. *Eikasia. Revista de Filosofía*, [en línea]. Año V, 31. 2010. [fecha de consulta: 6 Marzo 2017]. Disponible en: <http://www.revistadefilosofia.com>

SERRANO, David. “Obsesión y oscuridad en la obra de José Carlos Naranjo.” *Revista Estúdio, Artistas sobre otras obras*. Volumen 7, número 13, Universidad de Lisboa, 2016. pp. 155-165.

¹⁶ *Op. Cit.* p.162.

¹⁷ NARANJO, José Carlos. *Op. Cit.*

Silva dos SANTOS, FaBIAnE.

Artista visual, Doctora en Artes Visuales e Intermedia por la Universidad Politécnica de Valencia.

El arte participativo, acciones reivindicativas y colaborativas que buscan la cohesión social. De lo local a lo global.

Participatory art, demanding and collaborative actions that seek social cohesion. From the local to the global.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Feminismo, Espacio privado/público, Arte en Red , Arte participativo, Craftivismo.

KEY WORDS:

Feminism, Private / public space, Networking, Participatory art, Craftivism.

RESUMEN.

El creciente interés por el arte político, viene marcado por un cambio en las formas de visualizar, conceptualizar, producir y visibilizar las intervenciones artísticas en el espacio público, que pasan por vincularse directamente con las nuevas formas del activismo político. Hablamos de la manera directa en que el arte se relaciona con el contexto, a partir de un proceso colaborativo donde el espectador tiene un papel fundamental en el proceso de desarrollo de la obra. Los años ochenta marcaron la búsqueda de la participación del público en proyectos de ocupación de espacio, en un proceso de experimentación de formas de socialización y ocupación. Nuevas estrategias para la producción de la obra artística, convierten la creación en una acción social e integran al espectador en el proceso, fomentando la integración de distintas personas que conviven en un contexto social terminado.

Trataremos de abordar algunas acciones de arte participativo en las que muchos creadores están actualmente desarrollando y que no serían posible sin la colaboración de diferentes personas y colectivos, proyectos como CraftCabanyal, Tejiendo La Calle, Mujeres y Punto, entre otros, analizando su proceso de construcción y desarrollo.

ABSTRACT.

The growing interest in political art is marked by a change in the ways of visualizing, conceptualizing, producing and making visible the artistic interventions in the public space, which are linked directly to the new forms of political activism. We speak of the direct way in which art relates to the context, based on a collaborative process where the viewer plays a fundamental role in the development process of the work. The eighties marked the search of the participation of the public in projects of occupation of space, in a process of experimentation of forms of socialization and occupation. New strategies for the production of the artistic work, convert the creation into a social action and integrate the viewer in the process, encouraging the integration of different people who live in a social context.

We will try to approach some participatory art actions in which many creators are currently developing and that would not be possible without the collaboration of different people and groups, projects like CraftCabanyal, Tejiendo La Calle, Mujeres y Punto, among others, analyzing their construction process and development.

CONTENIDO.

Yo definiría el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando la comunidad y al medio.¹

Nuevas estrategias surgen para encajar las prácticas artísticas en el contexto social, buscando la participación del público, el dialogo con el entorno desde el público/privado. Pero podemos retroceder en el tiempo y recuperar los primeros happenings protagonizados por Allan Kaprow, donde invitaba al espectador físicamente e intelectualmente a interactuar con el arte y formar parte de la obra. Surge el arte que permite o instiga al visitante a manipular, incorporar, expresarse, convirtiéndose en verdaderos objetos o sujetos de la obra. Obras como la de Félix Gonzales-Torres – Montaña de caramelos envueltos (Sin título,1991) que invita al espectador a coger y consumir los caramelos, o la acción de Yoko Ono "Cut piece" (Corte un pedazo) – 1964, donde los espectadores fueron invitados a cortar con tijeras un trozo de su ropa, son acciones que propician una obra donde la reciprocidad y la participación proactiva se hace presente.

Nuevas formas aparecen en el cambio de paradigma estético y cultural, el arte pasa a tener una función social, el espectador pasa a tener un protagonismo, cobrando un papel fundamental en la construcción de la obra, donde el espacio público se convierte en el lugar intervenido relacionándose con el arte y su contexto local. "A lo largo de los siglos XIX y XX, el artista va ganando un importante rol como agente del cambio social a partir de las discusiones y acciones vanguardistas en torno al contenido político del arte. Al abandonar estos los museos y espacios consagrados de la cultura burguesa, se convierte en parte de la vida popular debido a su relación con el espacio y sus problemáticas. A partir de los años ochenta se acentúa la relación entre arte y política, multiplicándose las iniciativas artísticas mediante las cuales los artistas buscaban promover la participación de personas del público en proyectos tales como experimentación de formas de socialización y ocupación de espacios locales, etc."²

Al largo de los años setenta surge dentro del arte contemporáneo intervenciones artísticas comprometidas e implicadas dentro del contexto social, artistas como Hans Haaker, Marta Rosler, Camilio Vergara, Krzysztof Wodiczko, entre otros, expresaban en sus obras ese compromiso con el contexto. Esta vertiente de arte fue acogida por distintos movimientos sociales, como el ecologismo, el feminismo y otros. Siguiendo la línea del arte político surge el arte colaborativo, donde las propuestas artísticas se desarrollan dentro de colectivos sociales con ciertas problemáticas. El arte busca visibilizar e instigar que las ciudadanías se involucren en una tentativa de resolución del conflicto, así como en la integración o reforzando la autoestima de sus integrantes. "El arte colaborativo, por lo tanto, busca que se revise el papel del artista, del público y de la obra, cuestionando la concepción tradicional del arte. El artista se coloca en situación de igualdad con el espectador, y el espectador deja de ser el receptor pasivo y pasa a integrarse activamente en el proceso de desarrollo de la obra. La obra recibe también una nueva percepción, que surge en relación a su contexto, y el proceso gana trascendencia a partir del conjunto de sus actores y de sus acciones: la obra resultante deja de ser una finalidad y se convierte en una evidencia directa que presenta un resultado proveniente de la multiplicidad de acciones creativas individuales. En ese proceso de desarrollo de la propuesta, para que su finalidad sea alcanzada, es importante que participen todos en la elaboración del proyecto; así se genera una metodología para que, en general, todos los participantes se relacionen entre sí, fomentando la integración de diferentes grupos que conviven en un determinado contexto social."³

Actualmente varios artistas vienen desarrollando acciones colaborativas con diferentes colectivos en una acción de Craftvismo, en un cruzamiento de lo artesanal con el activismo. Las prácticas artesanales relacionadas directamente con el espacio privado pasan a tener visibilidad en el espacio público, dando visibilidad a una situación, o un reclamo social en esa sociedad que durante mucho tiempo ha cultivado un contexto social individualista. La transformación social que actualmente venimos experimentando, en un cambio de paradigma de las relaciones sociales y políticas donde la participación, la colaboración y la colectividad vienen siendo las grandes acciones para lograr el cambio del desarrollo social. Y una de las herramientas que actualmente vienen sirviendo como vehículo para conquistar esta cohesión social es el arte, que promueve un trabajo creativo, generando un espacio de resistencia, transformando o visibilizando una problemática.

Trataremos aquí de presentar algunas iniciativas que vienen siendo llevando a cabo por diferentes colectivos a partir de una propuesta artística para la realización de una obra colaborativa, proyectos como CraftCabanyal, Tejiendo La Calle, Mujeres y Punto, entre otros, dialogará con otras propuestas que están siendo desarrolladas en otros lugares con diferentes interlocutores. Estas iniciativas utilizan la Red como herramienta complementaria a sus acciones, para difundir, generando conexiones, a través de su blog, páginas webs y de

¹Lippard, Lucy R. (2001). *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y*

² Silva Dos Santos, FC. (2015). *Mujer, casa y nuevos medios: el arte de tejer en red, una propuesta experimental artística neomedial* [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València. doi:10.4995/Thesis/10251/58774, pag.444, In: <http://hdl.handle.net/10251/58774>

³ ídem: pag.446.

las redes sociales, donde la integración y el intercambio de conocimientos amplía la posibilidad de conexiones, propiciando una experiencia que rompe las fronteras espacio- temporales.

Mujeres y punto es un colectivo de mujeres que surge en 2012 en el municipio de Aldaia, donde se reúnen una vez a la semana para tejer. Inicialmente tenía el propósito de reunirse para aprender o reaprender el acto de tejer, realizan su primera intervención en las calles de Aldaia con intervenciones en las paredes del pueblo. Con el pasar del tiempo el grupo participa de diferentes iniciativas de carácter artístico-cultural, trazando objetivos para desarrollar acciones anuales en diferentes contextos, las cuales hacen con que las aportaciones de ese colectivo pasen a ver visibilizadas, compartiendo experiencias generando cohesión social. A partir de diversas aportaciones en 2013 realizaron la intervención pública en el Festival de arte público, "XVI Mostra d'art públic per a joves creadors" (Universitat de València, donde a través de una gran pancarta hecha en ganchillo lazaron al espacio público un mensaje de optimismo, donde se podía leer : "No aparques tus sueños".



Mujeres y Punto. Foto: Miguel Lorenzo.
<http://www.makma.net/tag/profesora-de-la-universitat-de-valencia/>



00 cabezas, 100 mujeres, 100 vendas moradas. Foto: Rosi Moreno. <http://uanflores.blogspot.com.es/>

Entre otras intervenciones también destacamos el trabajo realizado junto al escultor Juan Flores a partir de la acción que reproducía diferentes cabezas realizadas a través de molde de escayola con la colaboración de diferentes colectivos como Ciutat Vella Batega, Salvem el Cabanyal y Horta és Futur en una intervención de 100 cabezas en la plaza del Ayuntamiento de Valencia. En 2015 se une al proyecto de Mujeres y punto "No quiero ser huevo frito" el cual remite a la teoría del aislamiento de la mujer sometida al hombre. A partir de ahí realizan una campaña poniendo en relieve la poca presencia femenina en las elecciones durante las elecciones de junio de 2016. Varias cabezas de mujeres pasan a formar parte de esta intervención con una mordaza en punto color morado realizadas por Mujeres y punto que tapaba la boca de cada cabeza.

Las intervenciones realizadas por Mujeres y punto se enmarcan dentro de la vertiente del Craftivismo que se denomina "urban knitting" (Tejido urbano) o Guerrilla Knitting, o punto de graffiti arte urbano que decora el espacio público con labores de punto y ganchillo. Un movimiento que tiene origen en 2005, cuando en la ciudad de Houston los monumentos aparece decorados con labores de punto y ganchillo, pasando a ganar adeptos en todo el mundo, y en España en la ciudades de Barcelona, Bilbao y Valencia ha generado una red en vuelta de Urban Knitting, llegando el fenómeno ha diversas ciudades del norte al sur del país. El acto de reunirse una vez a la semana y realizar una acción en pro de una causa plasmando en el espacio público, reivindicando el bello y principalmente el acto del hacer manual (Hand-Made), donde el concepto de reciclaje, socialización, igualdad hace parte de sus principios.



Urban Knitting Barcelona
<http://urbanknittingbarcelona.blogspot.com.es/>

En 2013 surge el proyecto participativo *Tejiendo Calle* coordinado por Marina Fernández, realizado en las calles de Valverde de La Vera (Cáceres), que consiste en realizar parasoles con la técnica de ganchillo XXL, instalados en el mes de agosto, utilizando materiales reciclados como bolsas de compras convirtiéndolas en largas tiras que pasan a ser el hilo para tejer. Realizado en colaboración con el Asociación Cultural y Juvenil La Chorrera, juntamente con la comunidad del pueblo donde una vez al mes de se reúnen para tejer a través de talleres de producción en la plaza del pueblo donde se comparten experiencias y conocimientos. Un proyecto intergeneracional, en el que la cohesión social es su principal elemento y que utiliza las Red como para divulgar las convocatorias de cada año



Tejiendo Calle - <https://submarina.info/tejiendo-la-calle/>

En contra punto, pero con similitudes al proyecto *Tejiendo Calle*, se encuentra el proyecto *Crochet Coral*, iniciado en 2015 en Los Ángeles por Margaret Wertheim y Christine Wertheim para el The Institute For Figuring, que consiste en realizar a través del ganchillo, mezclando hilo con la basura de plástico, arrecifes en lana, generando ambientes marinos recreados a partir de la intersección del arte de tejer, con las matemáticas, con la ciencia, como signo de protesta contra el calentamiento global. Inspirados en la técnica de "Crochet hiperbólico", "flecós", anémonas almenadas "babosas de mar", y "corales" modelados con estos métodos, que van creciendo y formando sub-arrecifes a través de colaboraciones de comunidades que están por todo el mundo desde Chicago, Nueva York y Londres, Melbourne, Dublín y Ciudad del Cabo. El proyecto sigue abierto a colaboraciones para realización colectiva de arrecifes para el instituto, a través de su página web (<http://crochetcoralreef.org>) se puede registrar y encontrar todas informaciones como derecho de autor, tamaño, duración del proyecto, proporcionando un apoyo a diferentes etapas del proceso. El proyecto viene siendo presentado a través de exposiciones, charlas, en diferentes partes del mundo. Es un proyecto colaborativo que crece con la colaboración proliferándose como los arrecifes vivos que envían semillas de regeneración.



El arrecife de Chicago muestra en el Centro Cultural de Chicago (otoño de 2007). El arrecife de Chicago fue encabezado por el Jane Addams Hull-House Museum, en conjunción con el Festival de Humanidades de Chicago.
In: <http://crochetcoralreef.org/satellite/chicago.php>

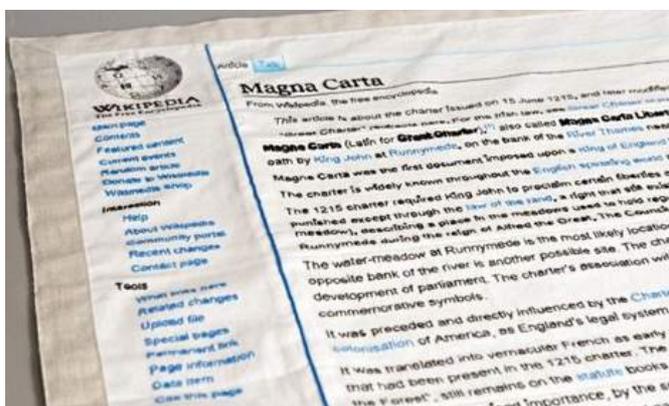


Christine Wertheim curador de Coral Popular (corales de Nueva York y Chicago foto), ya que se instaló en Scottsdale, AZ. Foto por la FIB.
In: <http://crochetcoralreef.org/satellite/index.php>

En 2015 la artista Cornelia Parker ha realizado la obra Magna Carta (un bordado), un bordado de la representación completa del texto y imágenes de la Carta Magna como aparece en la página de la enciclopedia online Wikipedia en 2014. Un bordado en gran formato en una tela de 1,5 metros de ancho y casi 40 metros de largo, dividida en 87 partes las cuales fueron enviadas a 200 personas para colaborar en el bordado de la obra, entre ellas presos, defensores de los derechos civiles, parlamentarios, abogados, barones y artistas. La mayor parte del trabajo fue realizado por 36 presos de 13 cárceles diferentes en Inglaterra. También ha participado del proyecto personalidades como Edward Snowden bordó la palabra 'libertad' y Jimmy Wales el creador de Wikipedia que bordó la palabra Wikipedia, entre otros. Esta obra hace parte del homenaje a los 800 aniversario de la Carta Magna, la cual estuvo en exposición en el vestíbulo de la biblioteca británica.



Cornelia Parker - Carta Magna
In: <http://www.royalneedlework.org.uk/galleries/images/35/>



Cornelia Parker - Carta Magna
In: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/may/14/magna-carta-an-embroidery-cornelia-parker-british-library-wikipedia-prisoners-jarvis-cocker>

Desde 2013 realizamos un proyecto CraftCabanyal⁴, propuesto a la Plataforma Salvem el Cabanyal⁵, dónde venimos realizando diversas intervenciones con propuestas de arte colaborativo en los que los vecinos se convierten en artífices de sus propias intervenciones. La última propuesta que se está llevando a cabo, iniciada en 2015 teniendo como referencia la obra de Cornelia Parker, es el bordado de la “Orden Ministerial CUL/3631/2009 de 29 de diciembre para su cumplimiento”⁶. A través de una acción artística, utilizamos la Red para convocar a los vecinos y vecinas, simpatizantes para bordar entre todos, las 17 páginas de la orden ministerial en tela (1,5 x 2m. cada página), que ha amparado y salvaguardado el patrimonio del barrio Cabanyal – Canyamellar – Cap de França. Es un homenaje a la Orden Ministerial y al mismo tiempo una acción de arte participativo / reivindicativa para su cumplimiento. Es un proyecto que está en proceso, donde ya ha colaborado más de 380 personas hasta el momento, entre artistas, personalidades políticas, colectivos de asociaciones, etc., donde tenemos finalizada 7 páginas hasta el momento, las cuales también han sido bordadas en distintas ciudades de España, así como en otras ciudades del mundo como en Otthensen – Hamburgo - Alemania, Mukojima- Japón, Washington D. C.- EUA, gracias a la colaboración de muchas personas que apoyan la lucha de los vecinos del Cabanyal. Ha participado en el festival de arte urbano Intramurs en el estudio de la artista Silvia Molinero, así como realizamos diferentes convocatorias en distintos espacios públicos de la ciudad. Actualmente participa junto a diferentes colectivos en la Exposición Testigos de la Ciudad. Activismos Políticos y Culturales en la Comunidad Valenciana, Comisariada por Álvaro de los Ángeles con la coordinación con Sandra Moros, en el museo IVAM (Institut Valencià d’Art Modern). A través de un diario electrónico (Web-Blog) se registra toda la acción.



Bordando en Mukojima la página 5 de la orden MINISTERIAL CUL/3631/2009 DE 29 DE DICIEMBRE PARA SU CUMPLIMIENTO.



Bordando en Washinton D.C. la página 13 de la orden MINISTERIAL CUL/3631/2009 DE 29 DE DICIEMBRE PARA SU CUMPLIMIENTO.



Bordando en Ottensen - Hamburgo la página 6 de la orden MINISTERIAL CUL/3631/2009 DE 29 DE DICIEMBRE PARA SU CUMPLIMIENTO.

Concluimos que la realización de una obra de arte colaborativa a partir de una acción de craftivismo, realizada en distintos ámbitos, a través de técnicas que normalmente se desarrolla en el ámbito doméstico, puede dialogar con el espacio público y al mismo tiempo ser una herramienta de protesta y reivindicación a través de proyectos colaborativos comprometidos socialmente, en los que la interacción y colaboración entre artista y espectador se ha establecido como un constante intercambio de experiencias. Desarrollar una obra colaborativa genera una cohesión social en la que todos comparten un mismo objetivo, y a la vez trabaja la autoestima de los participantes al convertirlos en protagonistas de sus propias causas y artífices de sus propias obras. Entre muchas de las conexiones que hay entre los proyectos presentados destacamos que todos ellos utilizan la Red como herramienta de ampliación y desdoblamiento de la intervención artística, muy importante hoy en día, ya que la Internet se ha convertido en un vehículo de mayor presencia dentro del mundo del arte, no solamente para realizar intervenciones artísticas, sino también como vehículo de difusión de las mismas, así como de generar redes de colaboraciones mutuas.

⁴ CraftCabanyal, un proyecto de arte de craftivismo participativo con perspectiva de género, que empieza en 2013, coordinado por Bia Santos, donde procuramos hacer un diálogo entre el espacio privado con el espacio público a partir de las prácticas artesanales realizadas en general en el ámbito doméstico y vinculadas a la imagen de la mujer. Realizamos intervenciones artísticas dentro de un activismo político social, con la colaboración, artistas, vecinos y vecinas, amigos y simpatizantes del barrio, que tienen la oportunidad de expresar a partir del proceso creativo su visión sobre el barrio y a la vez participar de una obra artística en defensa del patrimonio material e inmaterial del barrio del Cabanyal en Valencia que estuvo 17 años amenazado por un proyecto de especulación urbanística. Se enmarca dentro de las diversas acciones realizadas por la Plataforma Salvem el Cabanyal. In: <http://craftcabanyal.espai214.org/>

⁵ Colectivo ciudadano de defensa y concienciación ciudadana sobre esta situación y por extensión sobre la gestión de todo patrimonio histórico, que nace el 1998 en el barrio del Cabanyal en Valencia con el objetivo de evitar la prolongación de la avenida Blasco Ibáñez la cual suponía derribar 1651 viviendas, proyecto que fue paralizado con el cambio de gobierno en 2015 y la respectiva derogación del Plan. <http://www.cabanyal.com/>

⁶ Diario del proceso <https://craftcabanyal.wordpress.com/>

FUENTES REFERENCIALES.

Bibliografía.

DUQUE, Félix. (2001). Arte Público y Espacio político. Madrid: Akal.

LIPPARD, Lucy R. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

MARTÍNEZ, E.; Dos Santos, F. (2014) Una herramienta de resistencia. Cabanyal Archivo Vivo: el archivo digital como estrategia de resistencia frente a las inercias urbanísticas de destrucción del patrimonio. En Actas del II Congreso Internacional de Educación Patrimonial. 28-31 Oct 2014. Madrid: IPCE/OEPE, pp. 689-702

MORRIS, W. (1977). Arte y Sociedad Industrial. Valencia: Fernando Torres Editor

SENNETT. R. (2013). Artesanía, Tecnología y Nuevas formas de Trabajo. Barcelona: Katz Editores.

SILVA DOS SANTOS, FC. (2015). Mujer, casa y nuevos medios: el arte de tejer en red, una propuesta experimental artística neomedial [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València. doi:10.4995/Thesis/10251/58774, In: <http://hdl.handle.net/10251/58774>

RANCIÈRE, J. (2010). El espectador emancipado. Buenos Aires (Argentina): Manantial.

Electrónico.

BLANCO, P. (1989). Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa. , pp. 188-205. En: Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español.

Disponible: http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c02.pdf [Consulta: 17/04/2014]

GARRIDO, A.P. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social [en línea], vol. 4, pp. 197 - 211. ISSN 1988-8309. DOI -. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/ARTE0909110197> A.[Consulta: 04 de mayo de 2015]

CraftCabanyal <http://craftcabanyal.espai214.org/> .[Consulta: 09/03/2017]

Cornelia Parker - Carta Magna - In: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/may/14/magna-carta-an-embroidery-cornelia-parker-british-library-wikipedia-prisoners-jarvis-cocker> .[Consulta: 15/03/2017]

Crochet Coral <http://crochetcoralreef.org/satellite/chicago.php> .[Consulta: 14/03/2017]

Plaraforma Salvem el Cabanyal <http://www.cabanyal.com/> .[Consulta: 09/03/2017]

Tejiendo Calle - <https://submarina.info/tejiendo-la-calle/> .[Consulta: 09/03/2017]

Urban Knitting Barcelona <http://urbanknittingbarcelona.blogspot.com.es/> .[Consulta: 12/03/2017]

00 cabezas, 100 mujeres, 100 vendas moradas. In: <http://uanflores.blogspot.com.es/> [Consulta: 12/03/2017]

Mujeres y Punto. Foto: Miguel Lorenzo. In: <http://www.makma.net/tag/profesora-de-la-universitat-de-valencia/> [Consulta: 12/03/2017]

Sonsecas Mas, Yara.

Doctorando, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Arte III.

Construir una identidad desde las ruinas de la modernidad. El trabajo de Amie Siegel.

Constructing identity from the ruins of Modernity. The work of Amie Siegel.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Identidad, ruinas modernas, imagen en movimiento.

KEY WORDS:

Identity, modern ruins, moving image.

RESUMEN.

En la era digital la película resulta obsoleta y se convierte en una suerte de ruina moderna. Su esencia como medio de comunicación y documentación se transforma: ahora no sólo es herramienta, memoria pura, sino objeto, materia física a preservar. Su cualidad transparente ha sido modificada. De manera similar, la globalización de los mercados, que propicia la distribución de bienes manufacturados masivamente, transforma los objetos y los usos de los espacios de la modernidad. Ahora obsoletos, incluso cuando fueron creados con intenciones democratizadoras y universalistas, se vuelven espejo de una forma de entender el mundo que en apariencia ya no es válida. En el trabajo de Amie Siegel ambas transformaciones confluyen: la películas-memoria se vuelven objetos y los objetos son ahora memoria-contenedores de historias. Es esta metamorfosis, en este movimiento, es donde Siegel sitúa el misterio de la construcción de la identidad en la actualidad. A modo de caso de estudio, se comentarán alguna de las obras de Siegel, principalmente la película *Provenance* (2013) y la instalación recientemente producida, *Double Negative* (2015), en las que se abordan los temas descritos, así como su presentación dentro de la exposición *Double Negative*, que tuvo lugar en 2016 en el museo Villa Stuck de Múnich.

ABSTRACT.

Film becomes obsolete and a sort of modern ruin in the digital era. As a documentary tool and communication media has been transformed: now it is an object, a physical matter to be preserved, further than a tool and lively memory. Its transparent specificity had been lost. In the same way, the massive manufacture and distribution of goods, thanks to global markets, had transformed the meaning of modern spaces and objects. Even if created under universalizing and democratization policies, those now obsolete modern objects work today as mirrors of an invalid paradigm. In Amie Siegel's work both transformations come together: the memory-movies became objects and the goods-objects became memories-containers of stories and history. Siegel locate the mystery of identity construction precisely in this dynamic movement, in this sort of metamorphosis we are leaving nowadays. We will revisit her works *Provenance* (2013) and *Double Negative* (2015), devoted to this questions, in the context of the exhibition *Double Negative*, organized in 2016 by Museum Villa Stuck, Munich.

CONTENIDO.

Introducción.

Tomamos como caso de estudio en esta comunicación la exposición *Double Negative*, una revisión del trabajo realizado por Amie Siegel entre 2005 y 2015 y que tuvimos la oportunidad de comisariar en marzo de 2016 para el museo Villa Stuck de Múnich¹. La muestra incluía el encargo de una nueva obra, que daba título a la exposición, y se originó a partir de una visita al estudio de Siegel, en 2012, cuando pudimos ver su película *Provenance*, todavía en proceso de producción. En ella, se narra en sentido temporal inverso la historia de unos muebles de Le Corbusier presentados en casas de coleccionistas europeos y estadounidenses, en las salas de subastas y galerías de decoración en los que se venden por altísimos precios, y en su viaje, provenientes de su emplazamiento original en la ciudad de Chandigar, en India, donde concluye el film. La película, que no tiene diálogos, plantea así cuestiones en torno al colonialismo, la globalización de los mercados, la diferencia entre valor y precio, y, en última instancia, la idea de originalidad. Los muebles fueron ideados en occidente, aterrizaron en la India para finalmente regresar a occidente dotados de un valor extra, acumulado en ese tránsito exótico e histórico por otras latitudes. En su paso por los talleres de restauración de Sotheby's vemos como a penas se mantiene el esqueleto de sillas y butacas, rehaciendo la tapicería y sus acabados por completo.

De la misma forma que se produce esta transformación en los muebles con la llegada de la globalización y el desarrollo de la sociedad de consumo, el museo Villa Stuck experimenta en los orígenes de su fundación otra similar: de casa particular y estudio del pintor simbolista Franz von Stuck pasa a ser, en el siglo XX, sala de exposiciones y museo. Sus estancias son las mismas, pero ya sin duda son otras muy diferentes, manteniendo –eso si– un aura que sólo el tiempo y la obsolescencia de su función original hacen posible. La idea, por tanto, era confrontar ambas circunstancias de manera que contenedor y contenido se mezclasen en la exposición. La buena disposición del museo y su interés en la obra de Siegel, nos impulsaron a ampliar el proyecto que en principio iba a ceñirse a la única proyección de *Provenance*. Finalmente, se mostraron siete películas y se produjo una nueva obra, *Double Negative*, a la que nos referiremos más adelante.

Amie Siegel estudió cine en los años 90 en el Art Institute de Chicago y en Bard College. Ha obtenido becas del Museo Guggenheim y de la Universidad de Harvard y se ha movido, desde sus inicios, entre la galería y los festivales de cine². No es una realizadora de cine experimental, sus producciones, incluyen algunos largometrajes, son de alta calidad y colaborativas (es decir, exigen un cámara, un director de fotografía, un diseño de producción, etc). Sus obras no son siempre ficciones, pero tampoco son documentales. Utiliza material de archivo y reflexiona sobre el propio medio fílmico, pero también genera en ocasiones historias de ficción. Comparte con artistas como Tacita Dean o Stan Douglas el interés por la ruina fílmica, por el fenómeno de la obsolescencia. Además, utiliza la fotografía, el vídeo digital e incluso ha ideado puestas en escena coreográficas en torno a algunos de sus trabajos fílmicos. Se pregunta sobre la experiencia histórica y colectiva que representa la historia del cine y plantea a la vez cuestiones sobre la subjetividad y lo experiencial en la manera en que trabaja con archivos y remakes³. En definitiva, su trabajo es un híbrido desde el origen mismo de su concepción. Esta realidad, como la del trabajo de muchos otros ¿artistas? ¿cineastas? requiere nuevas aproximaciones desde las instituciones ya que, sea cual sea su origen, son expresión de nuestro tiempo. Ejemplo de la disolución de los límites en la especificidad de los medios artísticos, su práctica, sea reflejo fiel de la sociedad tardo capitalista o no lo sea, es una forma de hacer que, como la de muchos otros artistas en activo a día de hoy, afecta a los contenidos, a los contenedores y a las audiencias. Su trabajo, presentado en esta exposición en un contexto europeo, producido en diversos países de Europa en India, Australia y Estados Unidos, habla de la historia del propio medio en que se presenta, dialoga con la del lugar en el que se presenta e invita al público a reubicarse confrontándolo con el dinamismo que la sociedad globalizada y digitalizada imprime en nuestra percepción del mundo. A continuación, presentaremos en detalle *Provenance* y *Double Negative*, las obras que marcaban el principio y el final de la exposición, concebida como un circuito en el que estos dos proyectos, reflejo distorsionado el uno del otro, expandían su eco por las salas del museo.

Desarrollo.

Provenance [Procedencia] (2013) es una instalación compuesta por cuatro partes diferenciadas que funcionan de forma independiente y a la vez como conjunto. La primera de estas partes es la película realizada en vídeo de alta definición *Circuit* [Circuito] (2013) y se ubicó al comienzo de del recorrido expositivo y paradójica e intencionadamente la única fuera de él. Muestra, mediante un plano secuencia de 360 grados la exposición *Evolution of Life* [La evolución de la vida] del museo de Historia Natural de Chandigarh, en India, diseñado íntegramente por Le Corbusier. Siguiendo el ciclorama en el que se despliega la evolución del planeta, el vídeo refleja el movimiento temporal inverso de su película hermana *Provenance* pero de una forma sutil: pareciera aquí que el plano se desarrolla en sentido lógico –vemos primero la formación de la tierra, después la aparición de los primeros mamíferos, finalmente la del hombre– sin embargo la película fue rodada al revés para proyectarse de atrás hacia delante preservando ese sentido lógico y estableciendo un

¹ Para más información sobre la muestra consultar la página web: http://villastuck.de/ausstellungen/2016/ricochet_10/index.htm

² Su CV completo puede consultarse en la página web: www.amiesiegel.net

³ Clasificamos esta práctica audiovisual dentro del contexto actual basándonos en el ensayo de Erika Balsom: *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam University Press, 2013. Accesible gratuitamente en: www.oapen.org

juego de eco con *Provenance*. No es casual que *Circuit* esté filmada respetando el orden cronológico del panel y en el sentido de las agujas del reloj, mientras que *Provenance*, si bien la cámara viaja de derecha a izquierda, concluye en el comienzo de la historia. Ambas películas se relacionan y se replican de esta forma, a la vez que en *Provenance* se insinúa que original y duplicado se contienen el uno en el otro. Los muebles no fueron diseñados en India, se “impusieron” desde la cultura occidental en ese territorio, podríamos decir que aterrizaron allí, y por lo tanto su origen está más cerca de lo que vemos en los apartamentos de lujo y salas de subastas que en Chandigarh.

Circuit se presentó en la sala de música diseñada por Franz von Stuck, cuyo famoso techo representa la bóveda celeste y los signos zodiacales. Desde esta sala congelada en el tiempo se proponía acceder al museo de Chandigarh a través del espejo mágico que es *Circuit*: de un museo a otro, desde el pasado en el presente hacia un pasado anterior, primigenio. *Circuit* funcionaba por tanto como una espiral de acceso al universo de Amie Siegel que “hace, rehace y deshace” sus obras “a partir de un horizonte móvil de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que las repite y diferencia”⁴.

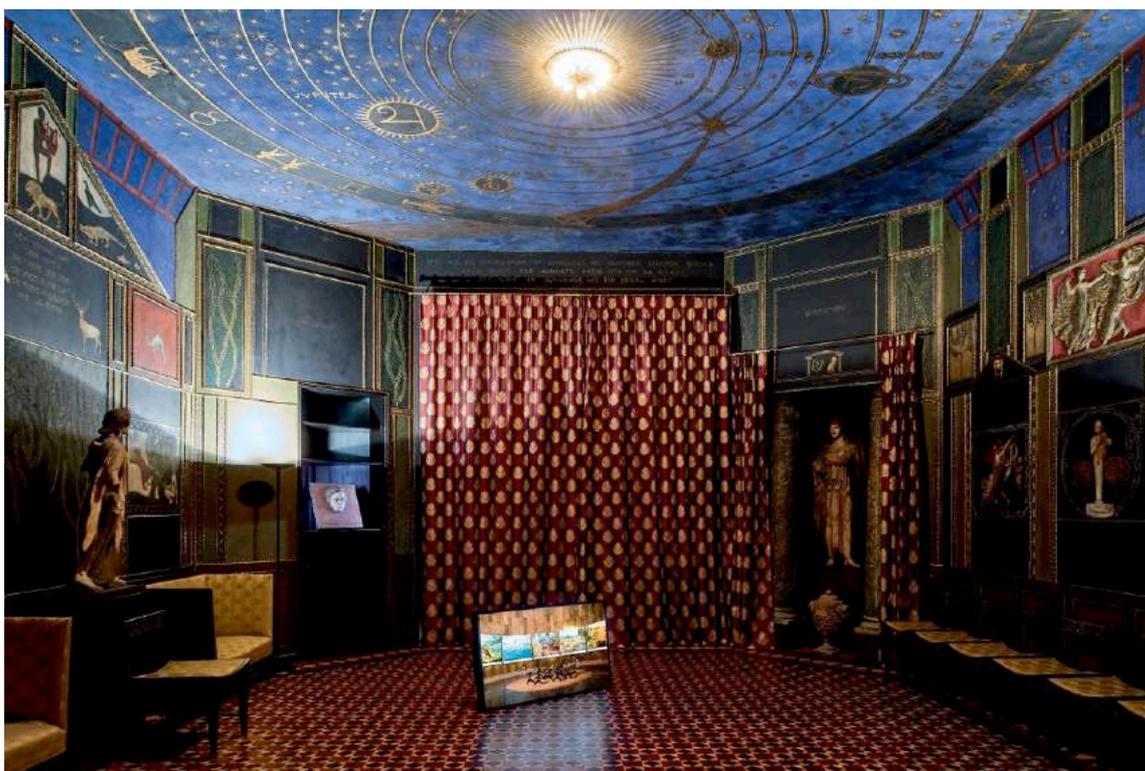


Ilustración 1: Vista de la instalación de la película *Circuit*. RICOCHET #10. Amie Siegel. Double Negative, Museo Villa Stuck, Múnich, 2016. Foto: Jann Averwesser

Por su parte, *Provenance* (2013), también filmada en alta definición y de 40 minutos de duración, se situó en el antiguo estudio de von Stuck, diseñado también por él mismo con gran ampulosidad⁵. Parecía hecho a medida de la epopeya que narra esta película que, como decíamos en la introducción, traza en reverso el camino de comercialización global seguido por los muebles que visten los edificios oficiales (escuelas, ayuntamiento, bibliotecas, oficinas municipales, etc.) de la ciudad Chandigarh. Planificada hasta el mínimo detalle en la década de 1950 por los arquitectos Le Corbusier y Pierre Jeanneret, esta arquitectura controvertida por desde su origen y aterrizada como una nave espacial en medio de la naturaleza exuberante de la zona, incluía desde su proyecto piezas originales creadas específicamente para el proyecto y de todo tipo: mesas, sillas, lámparas, e incluso el diseño de las alfombras.

⁴ Me sirvo aquí de la frase: “Hago, rehago y deshago mis conceptos a partir de un horizonte móvil de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia. Corresponde a la filosofía moderna superar la alternativa temporal-intemporal, histórico-eterno, particular-universal” en Deleuze, Gilles: *Diferencia y Repetición*. Amorrortu Ediciones. Buenos Aires, 2002.

⁵ Un fragmento de la película se encuentra disponible para su visionado en la página web: <https://vimeo.com/76025359>



Ilustración 2: Vista de la instalación de la película *Provenance*. RICOCHET #10. Amie Siegel. Double Negative, Museo Villa Stuck, Múnich, 2016. Foto: Jann Averwesser

Como decíamos, al comienzo de la película vemos estos muebles reposando en silencio en lujosos apartamentos de Nueva York, casas londinenses y salones parisinos. Es inevitable identificarse con los objetos, tal es la maestría con la que la cámara se sitúa empujándonos a ello. Comienza entonces un viaje hacia atrás que, sirviéndose de la estructura de suspense *hitchcockiano*, nos conduce progresivamente hacia el lugar de origen de los muebles. Desde las casas de subastas internacionales donde se venden por precios récord, pasando por los talleres de restauración y los barcos que los transportan, hasta su “hábitat” natural en la India. Allí, vemos como estas piezas de coleccionista se mezclan en las oficinas con butacas de plástico ergonómicas: bienes tan preciados para sus usuarios que incluso los utilizan sin retirar sus fundas protectoras. Arrumbados en las azoteas y detrás de las puertas, las piezas originales esperan a ser vendidas y transportadas a occidente (no se facilita información de los intermediarios que se ocupan de esto o de cómo exactamente se produce este intercambio). La cuestión de la autenticidad, del origen, de la procedencia o, en otras palabras, de la identidad remiten a la idea del doble. La película, como en una novela policíaca, o como en *Vértigo*, busca recuperar el original a través de su doble: de los muebles relucientes y pulcros en salones de diseño, a los que ya no tienen lustre y se han descubierto más valiosos en el mercado internacional que en sus ubicaciones originarias en Chandigarh. Es evidente que ya no son los mismo pero, ¿acaso su transformación afecta a su identidad?, ¿existe esa identidad o sólo es el contexto quien la construye?⁶. La forma en que, además, definen la identidad de quienes los adquieren como objeto de lujo es otro tema implícito en la película, otra vuelta de tuerca. El espejo lacaniano y sus derivas en los análisis del capitalismo tardío funcionan aquí a la perfección: la identificación con el objeto de consumo, la problemática de la globalización, etc. De hecho, la saga continúa volviéndose la propia película artículo de lujo: colocada en una sala de subastas para su venta al público, genera la tercera pieza del conjunto *Provenance*: la película *Lot 248* (2013), de 6 minutos de duración, que capta el momento de la subasta. Para su presentación en la exposición decidimos replicar la sala de la casa de subastas en la que se pudo verse *Provenance*, en un monitor, durante las semanas previas al día de la venta. De esa forma, en el momento en que la cámara recoge en plano frontal la vista de la instalación en Londres, se abría un túnel inquietante y especular que conectaba la sala de subastas en la que se hayan los muebles en la película original, con la sala de subastas en la que se haya la película, con la sala del museo en la que contemplamos el vídeo. En el mismo espacio se instaló *Proof* (*Christie's 19 October, 2013*) [Prueba (Christie's, 19 de octubre de 2013)], la prueba de impresión del catálogo de dicha subasta, cuarto y último elemento de esta constelación.

⁶ Estas imágenes remiten a la narración de Roland Barthes sobre la nave Argo, utilizada como metáfora del modelo estructuralista. Los argonautas fueron cambiando una a una todas las piezas de la nave. Como resultado, al final del viaje: “Argos es un objeto que no tiene otra causa que su nombre, u otra identidad que su forma.” Barthes, Roland: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Ediciones Paidós. Barcelona, 2004. P. 64



Ilustración 3: Vista de la instalación de la película *Lot 248* y de la obra *Proof (Christie's 19 October, 2013)*. RICOCHET #10. Amie Siegel. *Double Negative*, Museo Villa Stuck, Múnich, 2016. Foto: Jann Averwenser

En el conjunto *Provenance* forma y contenido se funden y fluyen pero, siendo su contenido múltiple tampoco es unívoca su concordancia. En esta lectura de la obra se propone una suerte de *ritornello*⁷ como hecho poético cohesionador: la utilización del signo, que son los muebles, como elemento a liberar a través de la película y de los espejismos de la misma. Al final ya no es el mueble ni original ni doble, ni objeto ni sujeto, y es en el acto de dilucidar su identidad mientras se dilucida el propio significado de la película en el que forma y contenido armonizan. Amie Siegel plantea un escenario en el que las dualidades se borran: modelo y copia, pasado y presente, mismidad y otredad; en el que la identidad ya no prima como sujeto de la representación. Pero para trasgredir esta noción de identidad, para superarla, se sirve precisamente del doble llevando hasta el límite estas oposiciones. En un esquema que va más allá de lo posmoderno, juega tanto con la noción del tiempo nietzscheana como con las teorías de la percepción, a la manera de Deleuze.



Ilustración 4: Vista de la instalación *Double Negative* y *Jumeaux/Twins #1*. RICOCHET #10. Amie Siegel. *Double Negative*, Museo Villa Stuck, Múnich, 2016. Foto: Jann Averwenser

⁷ El concepto *ritornello*, tomado del lenguaje musical por Gilles Deleuze y Félix Guattari, se desarrolla en varios de sus textos en relación con ideas tomadas de la biología, la etnología y la teoría del arte. Ver como ejemplo su libro: Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-Textos. Valencia, 2010.

Como avanzamos en la introducción, el museo encargó la realización de una obra de nueva producción que terminó dando nombre a la muestra. Al igual que *Provenance, Double Negative* [Negativo doble] (2016) es un conjunto compuesto por varios fragmentos que se interrelacionan a la vez que existen como obras independientes. La primera de estas partes se compone de dos películas 16mm que proyectan simultáneamente la icónica Villa Savoya, de Le Corbusier, situada a las afueras de París, y su doble: una copia casi exacta del edificio situada en Canberra, Australia⁸. Reveladas en negativo, en las proyecciones lo que vemos blanco es en realidad negro y viceversa. En el mismo espacio se presentó la segunda parte del proyecto, *Jumeaux/Twins #1* [Gemelos nº1] (2016), dos fotografías de una serie más amplia de mismo título, impresas en negativo y tomadas en Poissy y en Canberra. Los cisnes negros, originarios de Australia, quedan así enfrentados a su reflejo distorsionado, europeo, mientras abren el debate sobre el lugar que ocupa lo analógico a día de hoy. La cualidad documental y, podríamos decir, verídica del celuloide se revisa y confronta con la realidad digital en un ejercicio estilístico que es espejo del contenido del proyecto: véase, la realidad de ida y vuelta del colonialismo no sólo económico sino cultural ejercido por Occidente en el siglo XX.

Double Negative se completa con un vídeo en color y alta definición, de mismo título, que se proyectó en una sala adyacente. En la película se desvela que la Villa Savoya de las antípodas alberga un archivo etnográfico dedicado al estudio de la cultura aborigen, cuyo principal cometido en la actualidad es la duplicación digital de películas antropológicas, fotografías y grabaciones sonoras, así como el registro digital de todo tipo de objetos rituales y de uso cotidiano pertenecientes a estas comunidades: un edificio duplicado, una copia consagrada en su interior a copiar y duplicar. En el interior de Villa Stuck, esta otra Villa cerraba el recorrido expositivo que concluía así con esta línea de fuga, con esta pieza musical en la que ya todo signo vuela libre, reconociéndose en sí mismo y en su doble, como unidad.



**Ilustración 5: Vista de la proyección *Double Negative*. RICOCHET #10. Amie Siegel.
Double Negative, Museo Villa Stuck, Múnich, 2016. Foto: Jann Averwesser**

⁸ La Villa Savoye de Le Corbusier, en Poissy, fue construida entre 1928-1931, su copia en negro alberga el Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies en Canberra, Australia, fue construido en 2001 por el estudio de arquitectos Ashton, Raggatt and McDougall.

Conclusiones.

La exposición Double Negative se construyó mediante un juego de revelaciones y ocultaciones que remitían al concepto freudiano *unheimlich*⁹. A la sensación de inquietante extrañeza que sentimos ante la visión de una imagen familiar y a la vez extraña, aterradora. Para que lo *unheimlich* se active, la imagen del doble ha de ser idéntica a la que albergamos en nuestro subconsciente –o en nuestra memoria–, jugando su visión un papel fundamental en la configuración de la identidad. Esta paradoja esencial del doble está presente no sólo en *Double Negative*, sino en toda la obra de Amie Siegel.

Sirviéndose de principios vinculados a la historia del psicoanálisis, Siegel revisita momentos históricos a la vez que reflexiona sobre la propia historia del medio fílmico, tanto desde el punto de vista de su fisicidad como de sus canales de distribución. Esta combinación se expresa a través del uso del doble, del espejo y la simetría. Son estos elementos la piel y el hueso de un corpus de enorme coherencia, que se repite pero nunca es igual. Su obra no es, por lo tanto, sintética ni progresiva, ni si quiera estrictamente narrativa. Cada uno de sus trabajos se compone de distintas capas de lectura que se interrelacionan entre ellas y a su vez con las de otras obras. Se solapan y se entremezclan, caóticamente ordenadas en un sistema de simetrías bilaterales, de rotación, de traslación, etc. visuales y espacio-temporales determinadas por la propia necesidad de superarse a sí mismas. El esquema de afirmación, negación u opuesto de la afirmación y doble negación o conclusión no existe en la obra de Amie Siegel. El negativo doble -lo conclusivo- es un truco de magia, la negación de una negación que nunca pudo existir. No hay principio ni final en el trabajo de Amie Siegel porque en él no hay identidad como tal, si no búsqueda de la misma: tiempo y diferencia.

FUENTES REFERENCIALES.

BALSOM, E. 2013. *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Ámsterdam: Amsterdam University Press. Disponible en: www.oapen.org

BARTHES, R. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Collection Écrivains de toujours. Paris: Editions Seuil. Edición en castellano: BARTHES, R. 2004. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Ediciones Paidós. ISBN: 9788449315534

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Paris: Collection Critique. Les Editions de Minuit. ISBN : 9782707303073. Edición en castellano: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 2010. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 3ª ed. Valencia: Editorial Pre-Textos. ISBN 9788485081950

FREUD, S. 1919. *Das unheimliche*. 2014. Bremen: Europäischer Literaturverlag. Disponible en: www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm

MUSEO VILLA STUCK. 2017. Información sobre la exposición Double Negative disponible en: http://villastuck.de/ausstellungen/2016/ricochet_10/index.htm

AMIE SIEGEL. 2017. Información complete sobre su obra en: www.amiesiegel.net

⁹ Freud comenta en su texto homónimo de 1919 que *unheimliche* es todo lo que estando destinado a permanecer oculto sale a la luz. Así se explica la presencia de los dobles entre lo ominoso, en lo terrorífico de identificarse o identificar lo familiar con otra identidad hasta el punto de situar el propio yo en un lugar ajeno y en el espanto que puede llegar a provocar la idea del eterno retorno de lo igual. Puede el texto en su versión original en la página web: www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm

Soriano Colchero, José Antonio.

Alumno programa de Doctorado en Historia y Arte de la Universidad de Granada. Personal Docente Investigador Predoctoral Universidad de Granada. Departamento de Dibujo. Grupo de Investigación Hum 886 Dibujo y Proyecto.

López Vílchez, Inmaculada.

Profesora Titular Universidad de Granada. Departamento de Dibujo. Directora del Grupo de Investigación Hum 886 Dibujo y Proyecto.

La anamorfosis como imagen sincera. Felice Varini y la abolición del espacio como alternativa a la imagen de los mass media.

Anamorphosis as sincere image. Felice Varini and space abolition as an alternative to the mass media images.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Anamorfosis, Felice Varini, ilusión, espacio, imagen contemporánea.

KEY WORDS:

Anamorphosis, Felice Varini, illusion ,space, contemporary image.

RESUMEN.

La imagen tiene una posición fundamental en la comunicación global contemporánea. Pero ¿cuál es la relación entre su mensaje y la receptiva sociedad actual? Tras la tradicional interpretación iconológica de Panofsky, alejados de la imagen como signo, nuevos argumentos han enriquecido actualmente las posibilidades de análisis de las imágenes. Retomando la que a nuestro juicio resulta una interesante y afortunada interpretación de Ana María Guasch, utilizaremos el argumento de cómo los nuevos "estudios visuales" apoyan la relectura y la reinterpretación de imágenes, desde unos nuevos códigos que atienden a factores tan interesantes como la relación con el espectador en su determinado contexto. Nuestro estudio toma uno de los temas cruciales para la Vanguardia del siglo XX, la negación y destrucción del paradigma del espacio perspectivo tridimensional, y presentaremos el recurso plástico de la anamorfosis tratado desde la óptica del arte contemporáneo como una tipología de imagen que, sirviéndose de la ambigüedad, ofrece la posibilidad de establecer mensajes múltiples y lecturas complejas. La anamorfosis que presenta la obra del artista Felice Varini funcionará como paradigma de revelación contra los mensajes impuesto por los mass media, evidenciando la posibilidad de generar nuevos códigos para el análisis de las imágenes.

ABSTRACT.

Images have a fundamental position in contemporary global communication. But, which is the relationship between their content and the receptive current society? After the traditional iconological Panofsky's interpretation, far from image as a sign, currently new arguments have enriched the possibilities of analysis of images. According to what in our opinion is an interesting and fortunate Ana María Guasch's interpretation, we will use the "visual studies" arguments about their

support of the rereading and the reinterpretation of images from new codes that serve the relation to the spectator in its given context. Our study takes one of the Twentieth Century's avant-garde crucial issue: the negation and destruction of three-dimensional spatial perspective as a paradigm. We will introduce anamorphosis as a current plastic resource in contemporary art, an ambiguous image typology that offers the possibility of creating multiples messages and set off complex readings. Anamorphosis in Felice Varini's art works functions as paradigm of revelation against the mass media imposed messages, evidencing the possibility of generating new codes for the images analysis.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

A lo largo de la historia, las imágenes han provocado a sus observadores, actuando sobre el instinto del ser. Contra esta realidad, la teoría del arte ha generado una apreciación de las imágenes desde lo exquisito, alejada de lo instintivo. De esta forma, la imagen ha llegado a tomarse como un signo que hay que descifrar según cierto tipo de parámetros establecidos, convirtiéndonos en inmunes a sus efectos. “[...] signo que presenta una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia, y que oculta un mecanismo de representación opaco”¹. Pero: ¿qué relación podemos establecer entre el mensaje de las imágenes y su correspondencia con lo real?

La historia del arte ha llevado a cabo un estudio positivista, tomando como reales ciertos “macrorrelatos”², alejándose del “microrrelato”³. Cada una de las imágenes ha sido estudiada de forma individual, sin tener en cuenta las relaciones que se pueden establecer entre ellas con el paso del tiempo. Por lo contrario, el método comparativo de las imágenes de los medios mixtos (en relación a la utilización de imagen y lenguaje verbal) como el cine, la televisión, el teatro, etc., hace que la imagen quede libre de la intención del historiador, puesto que no puede basarse en las piezas o estilos, ilusorios según Rosalind E. Krauss⁴ de forma individual; sino que su relato surgirá de los espacios en blanco, ocupados ahora por las conclusiones obtenidas a raíz de las múltiples comparaciones.

A raíz de este método, nacen los estudios visuales: “[...] un proyecto interdisciplinar y relativista que surge como alternativa de carácter «disciplinar» de buena parte de las disciplinas, entre ellas, la historia del arte”⁵. Y con ello la Cultura Visual⁶. Tal y como comenta Ana María Guasch en el artículo que incluye la cita anterior, la Cultura Visual se presenta como alternativa a la lectura tradicional de las imágenes, basada en el desciframiento, decodificación e interpretación (aunque este último concepto es el que mejor puede encajar en los estudios visuales), redescubriendo la imagen basándose en la mirada, la observación, el placer visual y la figura del espectador. De esta manera, lo importante aparece en las interconexiones que se establecen entre un sujeto (cultural) y el objeto. Esto conlleva a una democratización de la imagen, entendiendo la postmodernidad como una expansión del ámbito cultural hacia lo cotidiano. La imagen se valora más allá de lo estético, interactuando con la cultura provisional y cambiante. “A medida que una determinada forma de representar la realidad va perdiendo terreno, otra va ocupando su lugar sin que la primera desaparezca”⁷.

DESARROLLO

El “giro pictórico” tiene lugar en la segunda mitad del siglo XX debido a la aparición del vídeo que influye a través del cine (ilusionismo visual sin precedentes); y por la ansiedad respecto a la imagen en cuanto a su poder (iconoclastia, idolatría, iconofilia, fetichismo...). Este cambio es fruto del interés por las imágenes en las ciencias humanas, del mismo modo que lo hizo el lenguaje, como modelo o figura de otra cosa y como un problema que resolver⁸.

¹ MITCHELL, William John Thomas. ¿Qué es una imagen? En: GARCÍA VARAS, Ana. Filosofía de la imagen. 1a. ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. pp. 107 – 154. ISBN: 978-84-7800-141-5. p. 109.

² Sucesos aceptados socialmente y contados desde un punto de vista con unas intenciones determinadas.

³ Pequeñas intervenciones históricas o sucesos que quedan olvidados en los espacios en blanco de la historia.

⁴ KRAUSS, Rosalind. La originalidad e la Vanguardia y otros mitos modernos. 1a. ed. Madrid: Alianza Editorial S.A, 2015. 327p. ISBN: 9788491041344.

⁵ GUASCH, Ana María. Un estudio de la cuestión. *Estudios visuales*. [en línea]. no. 1. 2003. [fecha de consulta: 09 Diciembre 2015]. pp. 8 – 16. Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1guasch.pdf> ISSN: 1698-7470. p. 8.

⁶ Con la revista *October* y *Journal of Visual Culture*.

⁷ MIRZOEFF, Nicholas. Una introducción a la cultura visual. 1a. ed. Barcelona: Paidós, 2003. 378p. ISBN: 8449313902. p. 26.

⁸ PANOFSKY, Erwin y LAFUENTE-FERRARI, Enrique. Estudios sobre iconología. 1a. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1992. 348p. ISBN: 8420620122.

[...] se descubre que las artes visuales son «sistemas de signos» formados por «convenciones», que los cuadros, las fotografías, los objetos escultóricos y los monumentos arquitectónicos están llenos de «textualidad» y «discurso»⁹.

La iconología de Panofsky no resuelve el problema del giro pictórico porque se muestra como un control del icono por el logos, olvidando que la imagen se representa a sí misma, como *metaimagen*¹⁰. La carga del receptor (contexto histórico, cultural, social y visual) será volcada y condicionará la relación con la imagen. Puesto que lo necesario e interesante es el estudio de la experiencia visual colectiva, deben ser válidos todos los observadores y las circunstancias tanto del observador como de la imagen: espacio, tiempo, entorno de exhibición, técnica, historial de propiedad, vías de circulación, tecnología empleada, autoría, etc.¹¹. Por lo tanto: ¿podemos aceptar como cierta aquella información que nos llega a través de los medios de comunicación, que con el apoyo de imágenes han construido nuestra historia, o por lo contrario debemos sospechar de todo?

Con la llegada de las Vanguardias del siglo XX, tienen lugar una serie de rupturas con respecto a características del arte anterior. Los diferentes cambios que se establecen quedan marcados a través de tres nuevas vías principales, como explicamos en el artículo *Espacio y vanguardias artísticas*¹². Las nuevas formas visuales se caracterizan por la negación de la perspectiva geométrica, la temporalidad de la obra como cuarta dimensión y la interpretación de la obra a-referencial y a-representacional¹³. Todo ello hace que la imagen tienda a objetualizarse.

Desde el Renacimiento, la perspectiva geométrica fue el medio idóneo para representar y mejorar a través del canon, la visión de la realidad. Pero los avances en la óptica que cambiaron los métodos de representación y dieron pie a las vanguardias¹⁴, desligaron a la perspectiva de su identificación con la verdad, de tal manera que tuvo lugar la negación del espacio. «Color y luz niegan igualmente su referencialidad. El color adquiere un significado propio»¹⁵. Se da la búsqueda del plano en pintura y fotografía como la *Catedral de Rouen* y las *Ninfeas* de Monet, o la serie de Auguste Salzmann en Jerusalén, en la que se observan constantes referencias al muro¹⁶. La abstracción se presenta como búsqueda del arte purista que huye de lo literal para apoyarse en lo teórico.

Pero si las vanguardias huían de la contaminación de lo referencial en la creación de imágenes, éstas estaban cometiendo un error tal y como se explica a través del concepto de «retícula» que aparece en *La originalidad de la vanguardia* de Rosalind E. Krauss¹⁷: «Lo que se ha estado llamando «la ficción del carácter originario de la superficie del cuadro» es lo que la crítica del arte denomina con arrogancia a «la opacidad del plano pictórico moderno»¹⁸. Krauss define la retícula como la esquematización de la imagen, que limita la capacidad creativa del autor y que representa tanto lo que se pinta como aquello sobre lo que se pinta. Por lo tanto, ¿existe algún método de creación de imágenes que no pretendan mostrar la realidad cayendo en el engaño, sin que se tienda al trampantojo?»¹⁹

La anamorfosis como ilusión sincera.

Llegados a este punto, nos gustaría establecer una diferenciación entre la anamorfosis²⁰ y el trampantojo. Podríamos decir que el trampantojo funciona perfectamente mostrando la apariencia realista de las cosas, pero es un ilusionista en cuanto que simula la presencia de objetos y espacios, implicando poder sobre su observador. «La verdad de la ilusión es la capacidad para producir errores en los demás»²¹. Por otra parte la anamorfosis quiere destruir la sensación realista de lo que se representa. Se ofrece al observador²² como un objeto artificial, sincero, lejos de la pretensión de aparentar naturalidad, y funcionando como *metaimagen*: comunicando sobre su capacidad para engañar a través de la artificiosidad. Necesita de un observador activo mentalmente y físicamente para ser comprendida en su totalidad.

⁹ MITCHELL, William John Thomas. Teoría de la imagen: Ensayos sobre la representación verbal y visual. 1a. ed. Madrid: Akal / Estudios Visuales, 2009. 380p. ISBN: 9788446025719. p. 22.

¹⁰ Imagen que trata sobre la propia imagen sin necesidad de la palabra.

¹¹ HERNÁNDEZ-MACHANCOSES, José Luis. La anamorfosis como acontecimiento visual. Tesis Doctoral. Valencia. Universitat de València, 2015. 477 p. [En línea]. Recuperado de: <http://roderic.uv.es/handle/10550/48216>

¹² LÓPEZ-VÍLCHEZ, Inmaculada. Espacio y vanguardias artísticas/Space and modern movements in art. *Arte, Individuo y Sociedad*. [en línea]. vol. 19. 2007. [fecha de consulta: 20 Enero 2016]. pp. 117-133. Disponible en: <http://search.proquest.com/docview/209522645?accountid=14542> _ISSN 1131-5598.

¹³ Esta tercera característica será contrastada más adelante.

¹⁴ BANTJES, Robert. "Vertical Perspective Does Not Exist": The Scandal of Converging Verticals and the Final Crisis of Perspectiva Artificialis. *Journal of the History of Ideas*. [en línea]. vol. 75. no. 2. 2014. [fecha de consulta: 21 Febrero 2017]. pp. 307-338. Disponible en: <http://search.proquest.com/docview/1523717413?accountid=14542> ISSN: 00225037.

¹⁵ LÓPEZ-VÍLCHEZ, Inmaculada. Espacio y vanguardias... op.cit. p. 123.

Disponible en: <http://search.proquest.com/docview/209522645?accountid=14542> _.

¹⁶ KRAUSS, Rosalind. La originalidad... op.cit.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem. p. 169.

¹⁹ En sentido metafórico.

²⁰ Nos referimos a la anamorfosis óptica.

²¹ MITCHELL, William John Thomas. Teoría de la imagen... op.cit. p. 294.

²² El observador como protagonista de su propia mirada.

Lo que interesa pues de la anamorfosis en el sentido de la veracidad de la imagen, es la metáfora visual en la que se convierte con respecto a la manipulación a la que las imágenes actuales están sometidas; controlando nuestra percepción de la realidad. Hay que intentar comprender la imagen desde cualquier punto de vista, para generar una interpretación propia y de esta forma ir más allá del punto de vista fijo que los medios nos ofrecen. “*Peut- être sera-t-il possible de découvrir d’autres points de vue, d’autres perspectives, de faire d’autres spéculations?*”²³. Se trata pues de una tipología de imagen cuya observación tiene mucho en común con lo que plantea el *visual turn* o *giro pictórico*, en cuanto a la importancia que tiene tanto la actividad del observador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación y placer visual), como las formas de lectura²⁴.

La sinceridad de Varini

El trabajo del artista suizo Felice Varini (1952 -) introduce relaciones entre diversos conceptos antagónicos: partido / unido, fragmento / totalidad, espacio real/ pintura plana, lugar de visión fijo / arbitrariedad, extraña multiplicidad / forma simple²⁵.



Ilustración 1. Felice Varini. *Rebond par les pôles*. Exposición: *A ciel ouvert*. MAMO. Centre d'Art de la Cité Radieuse. Marsella. Francia. 2016. VARINI, Felice. Felice Varini. [sitio web]. 2015. <<http://www.varini.org/>> <<http://www.varini.org/doshpdv/dos2016/05-16-hd.html>>

En el trabajo de Felice Varini se pueden encontrar dos categorías en cuanto a la percepción de su obra: una primera, en la que se establece al espectador un punto fijo y visualiza una forma geométrica flotando en el espacio, y una segunda en la que el espectador tiene total libertad para desplazarse por el espacio visualizando las diferentes piezas separadas que conforman la visión anterior. Estableciendo una metáfora visual, podríamos identificar a cada uno de los fragmentos que el espectador ve en cualquier punto del espacio como un microrrelato. Por lo tanto el espectador puede visualizar múltiples microrrelatos y el espacio que los separa.

Según el artista, el punto de vista establecido por él mismo para proyectar la imagen, y desde el cual se puede visualizar la forma completa sin deformación, no es más que un punto cualquiera que no tiene más importancia que cualquier otro. “*The angle of vision [...] is never the goal, but always the starting point for the piece*”²⁶. Por lo que la percepción del espacio tridimensional es esencial para la visualización de su obra. Sin embargo, el efecto pantalla que genera la obra de Felice Varini es un fenómeno fundamental en nuestra investigación. La oposición entre la figura y el fondo se basa en que la figura plana (en una pantalla virtual) sobresale sobre un fondo en segundo plano (el espacio tridimensional). Es la visión la que sintetiza la información y nos permite creer percibir bidimensionalidad donde realmente existen tres dimensiones. En el trabajo de Felice Varini, por lo tanto, conviven tanto la segunda como la tercera dimensión. “[...] *l'espace concret et l'espace abstrait, l'espace "réel" et l'espace de l'art (de la fiction), etc.*”²⁷. Es de esta forma como

²³ “¿Será posible descubrir otros puntos de vista, otras perspectivas, hacer otras especulaciones?”. Cita de Felice Varini. En FIBICHER, Bernard. Perspectives particulières et lieux communs. En: VARINI, Felice., au. *Felice Varini*. [sitio web]. 2015. Disponible en: <http://www.varini.org/04tex/texta03.html> párrafo. 2.

²⁴ MITCHELL, William John Thomas. Teoría de la imagen... op.cit.

²⁵ MEINHARDT, Johannes. The Reality of Aesthetic Illusion: Felice Varini's "Blickfallen" - Eye Traps. En: VARINI, Felice., au. *Felice Varini*. [sitio web]. 2015. Disponible en: <http://www.varini.org/04tex/texta05.html>

²⁶ “El ángulo de visión [...] nunca es la meta, sino el punto de partida de la pieza”. Cita de Felice Varini. En VON DRATHEN, Doris. Felice Varini: Place by Place. 1a. ed. Zürich: Lars Müller publishers, 2013. 401p. ISBN: 978-3-03778-405-1. p. 6.

²⁷ “...el espacio concreto y el espacio abstracto, el espacio real y el espacio del arte (de la ficción), etc.”. Cita de Felice Varini. En FIBICHER, Bernard. Perspectives particulières... op.cit. párrafo. 10. Disponible en: <http://www.varini.org/04tex/texta03.html>

podemos calificar a la obra de Felice Varini como alternativa a las imágenes de los mass media. La imagen plana virtual se presenta como la imagen impuesta por los medios, mientras que es posible la visualización de la misma imagen desde otras perspectivas o puntos de vista.



Ilustración 2. Felice Varini. *Rebond par les pôles*. Exposición: *A ciel ouvert*. MAMO. Centre d'Art de la Cité Radieuse. Marsella. Francia. 2016. VARINI, Felice. Felice Varini. [sitio web]. 2015. <<http://www.varini.org/>> <<http://www.varini.org/02indc/39indce16.html>>

CONCLUSIONES.

Actualmente estamos rodeados de multitud de medios visuales que ofrecen un exceso de información manipulada, de forma que no seamos conscientes de ello. Esto no nos lleva más allá de la desinformación, la homogeneización del pensamiento general y la ignorancia. “[...] elegimos hacer lo que nos dicen que hagamos”²⁸.

*...es fácil manipular a los espectadores con imágenes, que utilizar con astucia las imágenes puede dejarlos impasibles ante horrores políticos y condicionarles para que acepten el racismo, el sexismo o unas divisiones de clases cada vez más profundas, como si se tratara de condiciones naturales y necesarias de la existencia*²⁹.

Ante ello, debemos recurrir a la construcción crítica, como la propuesta de estudiar la realidad desde la *multiplicidad* de Calvino³⁰. Desde la crítica se nos abren nuevos microrrelatos que aportan nuevos conceptos, a través de los cuales es posible seguir construyendo. Esto depende del sujeto receptor, incapaz de alejarse personalmente de la imagen que percibe, por el hecho de revivir experiencias anteriores que intervendrán en su relación con la imagen. De ahí que pueda surgir un conocimiento nuevo y diferente al macrorrelato lineal anteriormente establecido, interrumpiendo lo sabido. Didi-Huberman asocia este método de trabajo con las imágenes y el psicoanálisis: “...se hacen montajes interpretativos y en la reunión de dos cosas muy distintas surge una tercera que es el indicio de lo que buscamos”³¹.

La obra de Felice Varini muestra de forma obvia la capacidad de la imagen para engañar. Desde la metáfora, el espectador de la imagen contemporánea observa a través de los medios esa pieza virtual plana, pero debe ser capaz de alejarse del punto fijo para conocer los microrrelatos, con el fin de construir una nueva realidad a partir de las relaciones que surjan entre ellos.

²⁸ CASTRO-FLOREZ, Fernando. *Estética a golpe de like: Post – comentarios intempestivos sobre la cultura actual* [sin notas a pie de página]. 1a. ed. Murcia: NewCastle Ediciones, 2016. 134 p. ISBN: 9788460858409. p. 60.

²⁹ MITCHELL, William John Thomas. *Teoría de la imagen...* op.cit. p. 10.

³⁰ CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. 7a. ed. Madrid: Siruela, 2007. 147 p. ISBN: 978-84-7844-414-4

³¹ Cita de Georges Didi – Huberman. G. ROMERO, Pedro. Un conocimiento por el montaje: Entrevista con Georges Didi – Huberman. *Minerva: Revista del círculo de Bellas Artes*. [en línea]. vol. 4. no. 5. 2007. [fecha de consulta: 12 Febrero 2016]. Pp. 17 – 22. Disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_\(4833\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_(4833).pdf) ISSN: 1886-340X. párrafo. 11.

FUENTES REFERENCIALES.

- BANTJES, Robert. "Vertical Perspective Does Not Exist": The Scandal of Converging Verticals and the Final Crisis of Perspectiva Artificialis. *Journal of the History of Ideas*. [en línea]. vol. 75. no. 2. 2014. [fecha de consulta: 21 Febrero 2017]. pp. 307-338. Disponible en: <http://search.proquest.com/docview/1523717413?accountid=14542> ISSN: 00225037.
- CALVINO, 2007: CALVINO, Italo. Seis propuestas para el próximo milenio. 7a. ed. Madrid: Siruela, 2007. 147 p. ISBN: 978-84-7844-414-4
- CASTRO-FLOREZ, Fernando. Estética a golpe de like: Post – comentarios intempestivos sobre la cultura actual [sin notas a pie de página]. 1a. ed. Murcia: NewCastle Ediciones, 2016. 134 p. ISBN: 9788460858409
- FIBICHER, S. F.: FIBICHER, Bernard. Perspectives particulières et lieux communs. En: VARINI, Felice., au. *Felice Varini*. [sitio web]. 2015. Disponible en: <http://www.varini.org/04tex/texa03.html>
- GUASCH, Ana María. Un estudio de la cuestión. *Estudios visuales*. [en línea]. no. 1. 2003. [fecha de consulta: 09 Diciembre 2015]. pp. 8 – 16. Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> ISSN: 1698-7470
- G. ROMERO, Pedro. Un conocimiento por el montaje: Entrevista con Georges Didi – Huberman. *Minerva: Revista del círculo de Bellas Artes*. [en línea]. vol. 4. no. 5. 2007. [fecha de consulta: 12 Febrero 2016]. Pp. 17 – 22. Disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_\(4833\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_(4833).pdf) ISSN: 1886-340X
- HERNÁNDEZ-MACHANCOSÉS, 2015: HERNÁNDEZ-MACHANCOSÉS, José Luís. La anamorfosis como acontecimiento visual. Tesis Doctoral. Valencia. Universitat de València, 2015. 477 p. [En línea]. Recuperado de: <http://roderic.uv.es/handle/10550/48216>
- KRAUSS, Rosalind. La originalidad e la Vanguardia y otros mitos modernos. 1a. ed. Madrid: Alianza Editorial S.A, 2015. 327p. ISBN: 9788491041344
- LÓPEZ-VÍLCHEZ, Inmaculada. Espacio y vanguardias artísticas/Space and modern movements in art. *Arte, Individuo y Sociedad*. [en línea]. vol. 19. 2007. [fecha de consulta: 20 Enero 2016]. pp. 117-133. Disponible en: <http://search.proquest.com/docview/209522645?accountid=14542> ISSN 1131-5598
- MEINHARDT, S. F.: MEINHARDT, Johannes. The Reality of Aesthetic Illusion: Felice Varini's "Blickfallen" - Eye Traps. En: VARINI, Felice., au. *Felice Varini*. [sitio web]. 2015. Disponible en: <http://www.varini.org/04tex/texa05.html>
- MIRZOEFF, Nicholas. Una introducción a la cultura visual. 1a. ed. Barcelona: Paidós, 2003. 378p. ISBN: 8449313902
- MITCHELL, William John Thomas. Teoría de la imagen: Ensayos sobre la representación verbal y visual. 1a. ed. Madrid: Akal / Estudios Visuales, 2009. 380p. ISBN: 9788446025719
- MITCHELL, William John Thomas. ¿ qué es una imagen? En: GARCÍA VARAS, Ana. Filosofía de la imagen. 1a. ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. pp. 107 – 154. ISBN: 978-84-7800-141-5
- PANOFSKY, Erwin y LAFUENTE-FERRARI, Enrique. Estudios sobre iconología. 1a. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1992. 348p. ISBN: 8420620122
- VARINI, 2012: VARINI, Felice. Felice Varini. [sitio web]. 2015. < <http://www.varini.org/> >
- VON DRATHEN, Doris. Felice Varini: Place by Place. 1a. ed. Zürich: Lars Müller publishers, 2013. 401p. ISBN: 978-3-03778-405-1

Sumozas García-Pardo, Rafael.
Universidad de Castilla-La Mancha.

Imágenes fotográficas para la investigación y docencia en Artes Visuales.

Photographic images for research and teaching in Visual Arts.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Fotografía Digital; Educación; Artes Visuales.

KEY WORDS:

Digital photography; Education; Visual arts.

RESUMEN.

Las fotografías digitales constituyen para el profesor de educación artística un buen recurso para el desarrollo de su docencia, el manejo que hace de imágenes fotográficas encierra una serie de potencialidades que comunican y transmiten ideas sobre la cultura visual en la que estamos inmersos. Las fotografías y su realización están al servicio de las distintas metodologías de investigación desarrolladas en educación. Las imágenes fotográficas potencian y generan estructuras transversales de conocimiento en la educación en general y para la educación artística en particular, ya que éstas, utilizadas como motivo y recurso permiten comparar diferentes conceptos y perspectivas, además pueden revelar su potencial en el desarrollo de las Artes Visuales, en la medida que tienen una inevitable necesidad de generar conocimiento transformador a través de la investigación realizada con las propias imágenes. Este estudio se evalúa el desarrollo de las Artes Visuales por parte del profesor de educación artística mediante la realización y manipulación de fotografías digitales y parte de un proyecto de cooperación desarrollado entre la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con el objetivo acercar la Cultura Visual y las Nuevas Tecnologías desde un programa pionero en la educación estética y artística como es el Taller Infantil de Artes Plásticas en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM coordinado por la Mtra. Evencia Madrid y que contribuye al desarrollo integral de jóvenes de diversos sectores sociales y económicos en México.

ABSTRACT.

The digital photographs constitute for the teacher of artistic education a good resource for the development of his teaching, his handling of photographic images includes a series of potentialities that communicate and transmit ideas about the visual culture in which we are immersed. The photographs and their realization are at the service of the different methodologies of investigation developed in education. The photographic images promote and generate transversal structures of knowledge in education in general and for artistic education in particular, since these, used as a motive and resource allow to compare different concepts and perspectives, and may reveal their potential in the development of the Arts Visual, to the extent that they have an inevitable need to generate transformative knowledge through research done with the images themselves. This study evaluates the development of Visual Arts by the art education teacher through the creation and manipulation of digital photographs and part of a cooperation project developed between the University of Castilla-La Mancha (UCLM) and the National Autonomous University of Mexico

(UNAM), with the objective of bringing Visual Culture and New Technologies closer to a pioneering program in aesthetic and artistic education, such as the Children's Workshop of Plastic Arts at the Faculty of Arts and Design of UNAM, coordinated by Mtra. Evencia Madrid and that contributes to the integral development of young people of diverse social and economic sectors in Mexico.

CONTENIDO.

1. *Fotográficas para la investigación y docencia en Artes Visuales*

En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se ha enseñado Arte en México por más de dos siglos y desde el 21 de marzo de 2014 la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) se transformó en Facultad de Artes y Diseño (FAD), institución que tiene diferentes planteles para la enseñanza del Arte, Xochimilco, Ciudad Universitaria (CU), Taxco y el más antiguo, la propia Académica de San Carlos de México, fundada el 4 de noviembre de 1781 y que desde el siglo XVIII y durante XIX ya era el referente mexicano para la enseñanza del Arte y germen del importante movimiento de muralistas que rompieron con la enseñanza formal y abrió las puertas de la modernidad de la educación artística en el siglo XX hasta que en 1910 se integró en la entonces Universidad Nacional de México (Báez, 2009). Ya en 1929 consiguió su Autonomía como UNAM y se creó en 1933 la ENAP en el edificio histórico de Academia de San Carlos, hasta que en 1979 se trasladó a la delegación de Xochimilco, al sur de la Ciudad de México. En las nuevas instalaciones se reorganizaron los estudios de Artes Visuales, se sintió la necesidad de profundizar en la enseñanza del arte para los más jóvenes y momento en el que fundó en 1983 el Taller Infantil de Artes Plásticas (TIAP) dirigido a niños de entre 5 y 12 años, el cual lleva en funcionamiento cerca de 34 años y ha contribuido a la educación artística de un gran número de futuros espectadores de arte en la República Mexicana, entre los cuales se fomentó el gusto estético al igual que su imaginación, creatividad y estima por el entorno y el medio social. En el TIAP, a los alumnos de diferentes licenciaturas de las FAD se les permite una experiencia en el desarrollo infantil e iniciar su labor docente no formal para trabajar con niños como asesores, con ello se contribuye en el desarrollo integral del niño estableciendo un vínculo con la enseñanza de las Artes Visuales, además de propiciar su autoestima.

La fundadora del TIAP, Evencia Madrid Montes es una de las educadoras artísticas de más larga tradición en Latinoamérica, estudió en la Academia de San Carlos de la UNAM donde realizó una Maestría en Artes Visuales y desde 1976 es profesora de Dibujo de la FAD y ha participado en un gran número de exposiciones plásticas dentro y fuera de México. En 1983 fundó el TIAP en la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM en Xochimilco, hoy FAD. Programa pionero para educación artística creado para favorecer el desarrollo integral de niños de diversos sectores económicos, incluidos los denominados "niños de la calle", siendo una activista social durante más de 30 años, atendiendo a más de cinco mil niños y realizando más de cien exposiciones internacionales dentro y fuera de México, lo que hizo que el TIAP se considerara como el mejor Servicio Social de la UNAM y sus egresados sean educadores artísticos destacados, cuando aún no se hablaba de educación artística sino más bien de pedagogía, enseñanza o aprendizaje del arte o de las artes en México y estaban llegando las corrientes que promovían la educación en Artes Visuales fuera de la escuela y en contacto con los diferentes niveles sociales y económicos.

Evencia, impartió innumerables cursos de educación artística para niños en diferentes instituciones públicas y privadas, entre las que destacan fundaciones para niños de la calle, como las comunidades de Villa Estrella, Hogares Providencia, Casa Alianza, Casa Ollin, Casa Satán Hipólita, Renovación Unión de Fuerza Unión de Esfuerzos, con internos del Reclusorio Sur, en Delegaciones, casas de cultura, institutos culturales y un sinfín de entidades en las que formó a promotores culturales, maestros y niños en diversos estados de la República Mexicana. Gracias a su destacada trayectoria en la educación artística infantil hizo que fuera invitada en numerosas ocasiones como jurado de arte infantil en diversas instituciones, entre las que destacan el Concurso Caroline Award o la Institución Chistel House, que atiende a niños en situación de abandono y marginación, o el Concurso Arte Bello de la Fundación Santa Hipólita que atiende a niños institucionalizados en asilos. El Concurso Ecológico de la SEP, en diversos estados mexicanos, el Concurso Nacional de Pintura Infantil Pfizer, el Concurso "Adiós a las Trampas" y "Un metro con alas" del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (CONACULTA), órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública creado en 1988, con el objetivo de promover y apoyar el patrocinio de eventos que propicien el arte y la cultura de la República Mexicana. El Concurso Nacional de Dibujo Infantil Lincosa, el Concurso "Amor, Paz y Seguridad" de la Secretaría de Seguridad Pública de México D.F., entre otros.

Recibió el premio y homenaje "Cautlicue" 2004, otorgado por la Coordinación Internacional de Mujeres en el Arte ComuArte, colectivo que surgió en México en 1994 con el propósito de dar a conocer la obra artística de las mujeres a través de la realización anual de encuentros internacionales que se celebran en el mes de marzo, en el marco de actividades del Día Internacional de la Mujer y el Día de la No violencia hacia las mujeres y las niñas, foro más importante de mujeres en el arte de Latinoamérica. En 2011 le fue otorgado a Evencia el Reconocimiento y la medalla Sor Juana Inés de la Cruz, distinción académica de la UNAM.

En el TIAP Evencia, ha buscado desarrollar la creatividad gráfica de los niños, mediante el uso de las artes como principal herramienta para generar estrategias para su desarrollo y que a su vez posibilitaran su inclusión social y educativa. La creatividad fue entendida

como un factor importante a desarrollar en el taller, ya que posibilitó el entendimiento y comprensión del medio para posteriormente, realizar las propias adaptaciones y aportaciones, y con ello dar solución a las problemáticas o situaciones que día a día de manera cotidiana se presentaban. De acuerdo con (Torre, 1997) se entiende por creatividad, el potencial humano, capacidad de responder a situaciones o estímulos imprevisto, virtud personal que voluntariamente podemos dirigir, “transacción” entre la persona y el medio. Esta característica por ende no es exclusiva de unos cuantos, sino que es propia de los seres humanos, y su desarrollo depende en gran medida de las estrategias empleadas para potencializarla. Se considera que uno de los principales factores que contribuyen a su desarrollo son los ambientales o contextuales a partir de las experiencias que se generan por las instituciones sociales en las que el sujeto se encuentra inmerso (Alfuhaiqi, 2015). La inclusión de la creatividad en la educación artística inicial del niño favorece su desarrollo integral y ayuda a la adquisición de otras habilidades cognitivas, debiera ser una herramienta indispensable en todo tipo de educación.

El TIAP se desarrolla como un elemento para potenciar la capacidad creativa a través de múltiples actividades y estrategias planteadas en éste y centra su aplicación en Ciudad de México y su área de influencia, para su implementación cuenta con los recursos y el apoyo de la FAD y para su desarrollo se tiene en consideración diversas investigaciones referentes a la creatividad. Según (Villegas, 2008) “la persona creadora, se nutre del medio, toma información de éste”, si bien la actividad creativa es un potencial humano inherente, y que por ende todos poseen, resulta, de igual manera evidente, la parte subjetiva que involucra este proceso, dado que es la misma persona quien efectúa los cambios, modificaciones y transformaciones, depende de su intelecto, de sus experiencias y de su formación, la forma particular en la que habrá de desarrollar dicha actividad. En el TIAP, se tienen en consideración las necesidades del desarrollo del potencial creativo, para coadyuvar a un adecuado desarrollo integral del niño. Tal como afirma (Read, 1982) la principal misión en el campo de la educación del arte es facilitar el desarrollo creativo del niño, por lo cual el arte es una forma de explotar su “manantial” creativo.

2. Investigación, Artes Visuales y Educación en México.

En el contexto mexicano debemos tener en consideración artistas como Diego Rivera, Alfonso Reyes, Roberto Montenegro o Manuel Rodríguez Lozano, entre otros, que se interesaron por el estudio y rescate de las tradiciones, las artes populares, las costumbres del pueblo y las pinturas infantiles, como demostración de la inquietud creativa del mexicano en general. Desde hace cerca de cien años ha habido interés por la educación artística en México, entre 1921 y 1924 se creó la Secretaría de Educación Pública y dentro de ella el Departamento de Educación Artística a cargo del pintor Adolfo Best Maugard, el cual creó un Método de dibujo denominado *Método de Dibujo de Best Maugard* que fue un verdadero manual de dibujo con fundamentos teóricos, su teoría fundamental era que con base a siete líneas primarias se podía construir cualquier forma de la naturaleza (Fernández, 1965). Estas líneas primarias tenían como parámetros la recta, pasaban por el círculo y concluían en la espiral, su método inspirado en el estudio de las culturas prehispánicas se impartió en las escuelas de la República Mexicana, publicado en forma de manual, hasta que el pintor Manuel Rodríguez Lozano modificó el método Best 1924 y en 1925 es suprimido definitivamente (Fernández, 2001).

En México, la (SEP) la responsable de la organización del sistema educativo y la Secretaría de Educación es quien supervisa los lineamientos planteados tanto en el sector público como el sector privado así como todos los niveles educativos (inicial, básico, medio-superior y superior). En educación primaria se tiene la asignatura educación artística, que contempla el estudio de una forma conjunta la danza, el teatro, la música y las Artes Visuales.

El desarrollo de la capacidad creativa no debiera limitarse únicamente a un área, sino que por el contrario debiera formar parte del marco curricular oficial de las instituciones educativas, para que con ello los alumnos puedan estar preparados y cuenten con las competencias básicas requeridas para afrontar las demandas y situaciones que la sociedad actual requiere. Desde la Secretaría de Educación Pública se intentó dar respuesta a una serie de interrogantes relativos a la enseñanza del Arte y la didáctica de las Artes Plásticas (SEP, 2006) en los diferentes programas de estudio, para ello se dio mayor peso a la educación artística consiguiendo unificar programas curriculares e invitando al profesorado a explorar las artes en un sentido amplio, a partir de sus rasgos característicos, para que los estudiantes se expresen artísticamente en todos los niveles educativos (inicial, básico, medio-superior y superior) en un contexto de “crisis” del arte contemporáneo (Gaillet, 2013).

Con base en los planteamientos de la Secretaría de Educación Pública de México a través de la Subsecretaría de Educación Básica se constata que existen determinadas competencias a desarrollar al respecto, entre las cuales destacan las planteadas para el nivel primaria, como son la *Percepción estética*. Dicha competencia implica la integración de los datos e información percibida del entorno mediante los distintos sentidos, conlleva un proceso de análisis y reflexión acerca de éstas para proveerles de un significado y una propia valoración. La *Abstracción interpretativa*. Hace alusión al proceso metacognitivo y actividades de pensamiento superiores, mismo que posibilitan los procesos de escritura, descripción, comparación, contrastación, categorización entre otros. Se busca que al realizar estos procesos el alumno logre la congruencia entre su discurso y su acción. Por último la *Comunicación creativa*. Busca que se desarrollen estrategias y sistemas diversos de comunicación adicionales al verbal; tales como el gestual, el corporal, el semiótico, el musical y el visual (Hernández, et al., 2011). Estas competencias generan la motivación del alumno, despiertan su creatividad y

promueven habilidades de investigación y su aprendizaje significativo en los alumnos, ya que se espera que desarrollen tres principios básicos: percepción, producción e investigación-reflexión.

Las artes ante todo representan una idea de equidad en cuanto la posibilidad de expresarse, dado que para ello no se requiere mayor conocimiento con respecto a la manipulación de los materiales y técnicas. Las artes en ese sentido, buscan promover la idea de autoexpresión creativa. El arte es una forma inequívoca de rescatar la ciudadanía de las clases menos favorecidas económicamente. El ejemplo del TIAP entre otros lenguajes, fuera de la educación formal, facilita la inserción social de las clases menos favorecidas (Torre, 1997)

Según Evencia Madrid el objetivo del TIAP es que los más jóvenes se acerquen al arte y que “el niño desde pequeño se familiarice con él y lo encuentre placentero, ya que es muy probable que el día de mañana sea un futuro espectador”. El TIAP tuvo como antecedente los talleres para niños que impartían los alumnos de la Academia de San Carlos de México, hasta que en 1983 pasó su sede al Xochimilco, el Taller era una alternativa más para que los estudiantes de Artes Visuales realizaran su servicio social en talleres de modelado, origami, pintura, grabado, serigrafía y fotografía desde donde enseñan a los niños diferentes técnicas y ellos tienen la libertad de hacer la composición que deseen para no limitar su capacidad creativa. En este proceso es importante la realización de una exposición final con la finalidad de exhibir los trabajos que los niños realizan a lo largo del taller, en palabras de Evencia Madrid: “con la exposición se busca que los niños se sientan familiarizados con las galerías y los museos, para que en un futuro les sea agradable asistir a este tipo de espacios”.

El TIAP es un servicio social donde los alumnos de las diferentes licenciaturas de la FAD pueden iniciar su labor docente desde las Artes Visuales con alumnos de educación infantil y primaria, para ello previamente se imparten cursos de formación de asesores a través de los cuales se les dan a los alumnos universitarios los conocimientos necesarios para trabajar con niños, estos cursos son coordinados por la Mtra. Evencia Madrid e impartidos por maestros de la FAD que tienen experiencia en el desarrollo infantil.

Entre los objetivos del TIAP se encuentra cumplir con los fines de la UNAM en lo que se refiere a docencia, investigación y difusión cultural, así como incorporar a los alumnos de la FAD al proyecto de formación de personal docente, por medio de la experimentación como asesores (docentes) en el Taller Infantil de Artes Plásticas, por otra parte, se busca contribuir al desarrollo integral de los niños estableciendo un vínculo con la expresión plástica; Estimular y desarrollar en el niño su gusto estético, sus habilidades y sus capacidades artísticas. Estimular en el niño la imaginación y la creatividad. Propiciar y estimular en el niño la sociabilidad, así como la reafirmación de su autoestima, mediante la expresión plástica. Sensibilizar a los padres en la importancia que tiene la educación estética y artística en los niños como parte de su desarrollo integral.

3. Investigación y fotográficas en el Taller Infantil de Artes Plásticas.

Al mismo tiempo que se desarrollaba la alfabetización artística en el TIAP, se pudo realizar en colaboración con la Mtra. Evencia Madrid un taller de alfabetización digital con niños con edades comprendidas entre 5 y 12 años, el cual se llevó a cabo en el Plantel Taxco de la FAD de la UNAM con buenos resultados. Con el Taller se pretendió iniciar a los alumnos en el manejo y creación de ilustraciones y fotografías con el fin de iniciar su formación digital, con un primer acercamiento a cámaras y herramientas electrónicas que permitieran el reconocimiento de imágenes, su manipulación, análisis y evaluación lo que contribuyó a la creación y comunicación de cada alumno del TIAP de contenidos artísticos implícitos en sus producciones plásticas. Con la alfabetización digital se favoreció la toma de conciencia sobre la alfabetización plástica y sobre sus propias producciones. La instrucción digital encierra tres niveles: I-competencia digital; II-Utilización digital y III-Transformación digital, siendo apenas competentes digitales los sujetos que alcanzan los niveles II y III (Martín, 2008). En el nivel I se trata de aprender a utilizar herramientas digitales y la tecnología de la que disponemos; En el nivel II, se trata de la aplicación de la competencia digital para responder a necesidades personales y profesionales; El nivel III ocurre cuando el uso que es hecho permite la innovación y la creatividad y una percepción de las alteraciones que a nivel profesional ocurren fruto de ese mismo uso de la metodología de los procesos alternativos en la práctica fotográfica (Lynn, 2007).

Los niños actuales que han crecido en el mundo digital, no dividen los recursos y las herramientas que los rodean en digitales o no digitales (Lynn; Rodrigo; Rosales, 2010), tienen nuevas formas de ver. Esta dicotomía la hacen los adultos, especialmente los mayores, que vivieron toda una época pre-digital y las transformaciones que se comprobaron en la sociedad a partir de la utilización generalizada de ordenadores. Pero dada la generalización del mundo digital, no solo la dicotomía anterior se muestra ineficaz, como formas de alfabetismo previas a lo digital acabarán siendo integradas en él. La enseñanza formal vino a promover la alfabetización digital, de una forma menos rápida de lo que ha sucedido en otros contextos de la sociedad. Así, en determinados medios socioeconómicos más favorecidos, los niños contactan desde temprano con las herramientas digitales. Como indica (Erstand, 2008) la competencia digital es frecuentemente adquirida fuera de la escuela, porque los profesores utilizan poco los medios digitales en el contexto de su práctica docente. O, cuando lo hacen, la utilización de los referidos medios acontece de una forma menos amplia de la conseguida por los alumnos en otros contextos. Todavía, el acceso a las herramientas digitales puede ser profundamente desigual en función del origen social y económico de los alumnos. Como destaca (Martín, 2008), vivimos en un mundo profundamente desigual, y el acceso al mundo digital lo único que hace es acentuar las desigualdades existentes en distintos niveles. Así, los profesores tienen que evaluar el uso que

hacen de las tecnologías y herramientas digitales, teniendo en cuenta a los alumnos que enseñan. Y cabe también que las escuelas promuevan las transformaciones necesarias que conduzcan a una democratización de los nuevos medios de la era digital.

El objetivo de este estudio fue que un grupo de niños que trabajaban en el TIAP, con diferentes técnicas artísticas reflexionaran sobre como mediante las fotografías que ellos mismos realizaban de sus trabajos plásticos conseguían ser conscientes de sus debilidades, fortalezas, obstáculos y motivaciones, al tiempo que iban construyendo su visión sobre la importancia de las Artes Visuales, este estudio pretende no solo la identificación del potencial creativo en un grupo de niños mediante la fotografía, sino que de igual manera, permitía la identificación de estrategias y actividades que posibilitan el desarrollo de esta capacidad; sentaba las pautas para investigaciones posteriores que se enfocan en el perfeccionamiento de dicho potencial. Con el uso de la cámara digital se pretendió que el alumnado que se inició en el lenguaje fotográfico fuera capaz de expresarse visualmente y de dar su propio punto de vista sobre la imagen (Sumozas y Lekue, 2016). La necesidad de crear estrategias que fomenten esta capacidad en niños que trabajan en el TIAP, dado que las oportunidades de acceder a programas culturales y artísticos no son frecuentes.

Con el uso de la cámara digital se pretendió que el alumnado se iniciara en el lenguaje fotográfico y consiguiera ser capaz de expresarse visualmente mediante dispositivos móviles y dieran su propio punto de vista sobre las producciones plásticas que ellos mismos realizan previamente, con lo que se busca que el alumnado se acerque a la fotografía de una forma interpretativa, pero sobre todo de una forma creativa. Se desarrolló con los alumnos del TIAP ejercicios fotográficos que permitieron generar diálogos fotográficos, mostrando casos de estudio y modelos educativos basados en la utilización de la cámara digital, que ellos mismos reproducían posteriormente y que les permitió poner en común las posibilidades que ofrece la utilización de la fotografía con propósitos educativos.

Las prácticas que se realizaron con los alumnos del TIAP partían del concepto de sucesión de imágenes mediante el desarrollo visual de series con el uso de cámaras digitales, se buscó que estas imágenes fueran coherentes individualmente y en conjunto para que todas las series tuvieran sentido y unión, el argumento que debían fotografiar era el hecho de crear una obra plástica, su propia obra, desde la generación de la idea a nivel teórico hasta llegar a la realización de la obra, pasando por las diferentes fases hasta su realización, esto les obligó a pensar en un argumento para la serie que llamaron "realización de una obra plástica", en la partes a fotografiar, en los actores para su realización, y al mismo tiempo tener en consideración que lo que se pretendía era proyectar una idea sin utilizar la palabra. Otro ejercicio de producción creativa que se realizó fue el autorretrato fotográfico, en el que los alumnos tuvieron que autorretratarse a sí mismos o mediante objetos o materiales que utilizan en el taller que los representaban por medio de una imagen o conjunto de ellas, el autorretrato permitió el desarrollo de su mirada fotográfica.

Conclusión.

Con este taller se pretendió contrastar algunas potencialidades que la era digital ofrece y que pueden ser investigadas en el ámbito de la educación artística. De hecho, el uso de ilustraciones y fotografías digitales crea nuevas posibilidades para tomar consciencia de las Artes Visuales y su uso puede contribuir a entender la realidad que nos rodea, porque su utilización no se limitó a entender como se trabajan técnicas artísticas como pintura, modelado, grabado u origami, además se buscó demostrar de una manera constructora que el referido uso de la fotografía ayuda a los alumnos del TIAP a desarrollar su forma de entender las Artes Visuales y la influencia que estas tienen en su desarrollo como persona. Los saberes los alumnos adquieren mediante el uso de la cámara digital pueden constituir una plusvalía en su formación y ayudarles a pensar en otras formas de abordar las cuestiones estéticas, desarrollando así su alfabetismo visual para la lectura de ilustraciones e imágenes.

FUENTES REFERENCIALES.

Alfuhaiqi, S. (2015). School environment and creativity development: a *review of literature*. *Journal of educational and instructional studies in the world*, 5(2), pp. 33-39.

Báez, E. (2009): *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*: Espiral: México, p. 312.

Ertstad, O. (2008). Trajectories of Remixing: Digital Literacies, Media Production, and

Schooling. In C. Lankshear & M. Knobel (Eds.). *Digital Literacies. Concepts, Policies and Practices* (pp. 177-202). New York: Peter Lang Publishing, Inc.

Fernández, J. (2001): *Arte moderno y contemporáneo de México. Tomo II: El arte del siglo XX*. México. UNAM, p. 84.

Fernández, J. (1965): "Método de dibujo, de Adolfo Best Maugard". En: *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Volumen IX, número 34. UNAM, p.111.

Gaillot, B.A. (2013): *Elementos de una didáctica-crítica*. Espiral, p.256.

González, M.A. (2002) Análisis de la educación artística no formal en la universidad. UNED: Madrid.

Hernández, A., García, E., Rodríguez, J., Dabdoub, L., Roldán, M., Quiroz, M. Castillo, O., y Torres, R. Morales, S. (2001). Las artes y su enseñanza en la Educación Básica. *Subsecretaría de Educación Básica y Secretaría de Educación Pública. Teoría y práctica curricular de la Educación Básica*. Secretaría de Educación Pública, México.

Lynn, G. (2007): *Fotografía: Manual de procesos alternativos* (coord.) UNAM, México. p.160.

Lynn, G.; Rodrigo C. y Rosales, A. (2010): *Fotografía digital: desarrollo y reflexiones*, UNAM, México. p.63.

Martin, A. (2008). Digital Literacy and the "Digital Society". In C. Lankshear & M. Knobel (Eds.). *Digital Literacies. Concepts, Policies and Practices* (pp. 151-176). New York: Peter Lang Publishing, Inc.

Perdomo, E. (2005). Metodología lúdico-creativa para la educación plástica de los escolares del segundo ciclo de educación primaria.

Read, H. (1982). *Educación por el arte*. Buenos Aires: Paidós.

Secretaría de Educación Pública (2011): *Plan de estudios 2011. Educación Básica*. México.

Secretaría de Educación Pública (2006): *Arte. Artes Visuales*. Educación Básica Secundaria. Programas de Estudio: México.

Sumozas, R. y Lekue, P. (2016): *La fotografía digital en la formación del profesorado en: Rodríguez, M.A., Nieto, E y Sumozas, R. (2016). Las tecnologías en Educación. Hacia la calidad educativa*. Madrid, Editorial Síntesis.

Torre, S. de la (1997): *Creatividad y formación*. México: Trillas

Villegas, B.R. (2008). "Estrategias docente en el desarrollo de la creatividad escolar". En: *Revista electrónica de Humanidades, Educación y Comunicación Social*, Año 3, Nº.5. (pp.65-76).

Tomás Miralles, Ana.

Profesora titular de Universidad. Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes. UPV. Valencia.

Ansio Martínez, Tania

Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes San Carlos. Universidad Politécnica de Valencia. Actualmente cursando Doctorado en Arte: Investigación y producción en UPV, Valencia.

La creación gráfica como estrategia prospectiva de apertura a lo global transitando previamente lo local.

Graphic creation as a prospective strategy for the opening to the global fact previously going through the local one.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Gráfica expandida, motivación extraacadémica, orientación propedéutica, enfoque profesional, investigación artística.

KEY WORDS:

Expanded graphics, extraacademic motivation, propaedeutic orientation, professional approach, artistic research.

RESUMEN.

En torno al libro y la gráfica, iniciamos el año 2012 un proyecto interdisciplinar de investigación de la estimulación temprana mediante la imagen ilustrativa. Con un programa de cooperación educativa bajo el Convenio Marco de Colaboración de la Escuela Príncipe Valiente de Manises con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, se establece la participación de ambas en materia de educación en el programa.

En un principio era una investigación de carácter local, la confluencia entre la escuela y los alumnos de asignaturas de grabado y estampación con Ana Tomás como directora docente. Una práctica de asignatura con el fin de realizar estampas y exhibirlas, y para publicar varios libros.

Como tantas veces sucede con los proyectos de investigación, los códigos cambian, evolucionan, se expanden, abriéndose a lo global.

Aunque los objetivos iniciales permanecen, los contextos evolucionan, ensanchando las actuaciones alrededor del proyecto gráfico.

Los actores divergen y los resultados confluyen en un enfoque holístico e integrador. Para ello trabajamos el seguimiento de metodologías que permiten la elección de opciones estratégicas.

Estas prácticas artísticas pretenden motivar al alumnado y hacerle partícipe de proyectos reales, profesionales, y darles la máxima visibilidad fuera de las aulas. Así el alumno evoluciona desde la vivencia local en la Facultad a una realidad global con la experiencia colectiva gráfica de un desarrollo expositivo extraacadémico, la publicación de libros, intervenciones "in situ", participación en congresos, ferias...

En esta ponencia vamos a desarrollar nuestra necesidad constante de repensar y adaptar los códigos en la experiencia de su quehacer que, al igual que la gráfica, tiene tantas y tan variadas posibilidades de variación y expansión.

ABSTRACT.

Around the book and the graphics, in 2012 we started an interdisciplinary project of investigation about the early stimulation by means of the illustrative image with a programme of educational cooperation under the Framework Agreement of Cooperation between Príncipe Valiente School and the Faculty of Fine Arts belonging to the Polytechnic University of Valencia.

At the beginning it was a local investigation, the convergence between the school and the students of subjects of Engraving and stamping with Ana Tomás as the teaching director. A subject practice in order to make images and show them and publish a book.

As it just happens with the investigation projects, the codes change, evolve, spread, opening to the global fact. Although the starting objectives remain, the contexts change in time expanding the actions around the graphic project.

The local perspective of childhood and adult and professional public interaction with graphic elements, widens the limits. The actors diverge and the results join together in a holistic and unifying point of view. It diverts towards a methodological tool, able to build artistic capabilities, abilities and knowledgments.

We work the tracking of methodologies which allow the choice of strategic options in order to motivate students and make them part of real and professional projects, as well as giving them the maximum visibility outside the classrooms. In this way, the student transmutes from the local experience at the Faculty to a collective one of graphics with a non-university expositional development and the publication of a book, with interventions *in situ*, participations in congresses, exhibitions...

In this presentation we are going to develop our continuous experience of reconsidering and adapting the codes which conduct the projects in the experience of their task and in the evolution and development of an experimentation and investigation which, the same as graphics, has so many and so assorted possibilities of variation and expansion.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN: amplio mosaico generador de perfiles profesionales.

La vivencia constante de repensar y adaptar los códigos que dirige la experimentación desde su misión inherente, es un proceso investigador con múltiples posibilidades de variación. Tan amplio mosaico permite que el alumno pueda reflejar estas actividades artísticas con diversas formas de visibilización y aplicación real.

Entendemos el proyecto interdisciplinar como un potente generador de perfiles profesionales que concurren por el propio proceso hacia la evolución y desarrollo de una experimentación e investigación enriquecedora, tanto para los alumnos como para el profesorado.

La intervención surge en primera instancia en dos ámbitos locales: Escuela y Universidad, lo que permitió fortalecer lazos disciplinares y descubrir estrategias didácticas en varios sentidos y niveles, hasta alcanzar propuestas más globales.

El objetivo de propiciar aprendizajes que se fijen en el conocimiento, mediante prácticas reales con aplicaciones laborales, va adquiriendo relevancia, entroncando mundo laboral y profesional con la realidad del momento actual.

Desde este punto de vista, responde este proyecto a la exigencia recogida en el Plan Bolonia de integrar la docencia en un terreno globalizador de investigación, innovación y desarrollo (I+D+I), que puede ser considerado como la regla de juego que Ibarra Colado denomina *capitalismo académico*, con la *capacidad de imaginar escenarios distintos que nos permitan edificar un sistema de producción de conocimiento que atienda las necesidades de la sociedad y no sólo aquellas de la economía*.¹

Consideramos esta experiencia como un soporte de investigación, potenciador de perfiles profesionales, que propician e incrementan la motivación y el rendimiento académico.

¹ SLAUGHTER, Sheila y Larry L. Leslie (1997) *Academic Capitalism: Politics, Policies, & the Entrepreneurial University*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 276 pp. Citado en Ibarra Collado

También entendemos que estas situaciones nos han permitido descubrir formatos adecuados para canalizar la investigación artística propia y de los alumnos. Sabemos lo difícil que es *mostrar y demostrar* en arte². La producción artística, junto a la exposición, es lo que permite a los alumnos indagar de forma experimental en los procesos gráficos.

En torno a cada nuevo proyecto, se desarrolla una serie de necesidades prácticas que van a ser atendidas por aquellos alumnos que se sienten interesados en el tema. Se trata de que los alumnos se responsabilicen de diferentes tareas, como: localizar los distintos lugares expositivos, diseñar el cartel, redes sociales, maquetación, enmarcar, buscar tipo de instalación, configuración de la difusión, es decir, toda la gestión necesaria desde el momento en que se diseña un proyecto hasta que se ha finalizado con sus particularidades de montaje, aunque la coordinación final siempre se centra en una o dos personas.

Se propicia la investigación en arte y la práctica en el aula, desde las *prácticas-based research*, género metodológico que, como sabemos, se utiliza en disciplinas que cuentan con un componente práctico o de producción, como es el caso de las asignaturas artísticas, y concretamente en las de grabado. Así se articula la teoría y la práctica.³

Y la praxis, potenciada desde esta estrategia, se considera no sólo un objeto de estudio, sino también un sujeto de investigación. Pues permite la visibilización de experiencias que de otra manera permanecerían ocultas al ser minoritarias o no comerciales.

Al enfocarla desde el proyecto interdisciplinar, se generaron sinergias de actuación a través de la relación creada entre la Escuela y la Facultad, como trampolín a otras actuaciones de carácter multiplicador y glocal.

Cooperación proactiva entre instituciones docentes. Inicio del proyecto.

Los primeros trabajos surgen de la intervención conjunta que se generó desde la Escuela Infantil Príncipe Valiente de Manises con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, sumado a nuestro currículo de experiencias renovadoras con los contratos de prácticas en empresa bajo el paraguas del Convenio Marco de Colaboración firmado por el rector de la UPV y la dirección de la Escuela. Un gran apoyo e impulso para nuestros alumnos que consiguieron formarse laboralmente, estableciéndose a partir de entonces la participación de ambas entidades en materia de educación desde el programa de cooperación bilateral.

Esta situación de cooperación proactiva con ambas instituciones permitió avanzar en el proyecto interdisciplinar para la creación de imágenes que pudieran ser utilizadas en la escuela de infantil y a la vez conformar varios *libros didácticos* y de investigación en estas materias.

1.- El arte de ilustrar⁴ fue el primer libro en colaboración con la Escuela Infantil Príncipe Valiente.

Ese curso el proyecto educativo del centro incidía especialmente en el tema del comedor escolar como ámbito para el desarrollo de una adecuada Educación para la Salud. El centro desarrolló un proyecto completo de trabajo, incluyendo a todo el personal de la escuela, todas las horas de la jornada e implicando una planificación y programación detallada con la pretensión de aplicar la experiencia educativa a un acto cotidiano como es el de alimentarse.

Con algunos alumnos de la línea de gráfica dentro de los talleres de Grabado y Estampación, se abordó el libro desde la parte de la imagen y la percepción visual de lo gráfico, generando las ilustraciones adecuadas dentro del tratamiento formal-técnico de carácter ilustrativo y de los parámetros conceptuales que marcaba el centro.

Se trataba de *ilustrar* las estrategias didácticas desarrolladas desde la escuela.

Es una acción bastante local, a pesar de la motivación que despertó en los alumnos el hecho de colaborar en la ilustración de un libro junto a otros profesionales.

2.- Arteatro: estrategias didácticas para la educación infantil⁵. En el proyecto curricular de la escuela, a través de los cuentos, se trabajan valores sociales y culturales. Y todo el equipo educativo tiene como objetivo en su tarea docente, el compromiso hacia el desarrollo del lenguaje y la animación a la lectura. Cuentos, relatos y leyendas lleva a mundos irreales donde la tarea de educar a los alumnos, resulta más fácil. A través del Convenio, algunos alumnos de Bellas Artes, trabajaron en el diseño, ilustración y maquetación de un libro, donde quedaba reflejado el trabajo que se realiza en la Escuela con los cuentos.

² La complejidad de este tema fue tratada en amplitud en el II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV, 2015, en torno al texto de José Díaz Cuyas (2010).

³ CARRILLO QUIROGA, Perla, *La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales*.

⁴ TOMÁS MIRALLES, ANA. *El gusto por ilustrar: estrategias didácticas en la alimentación infantil*. Valencia 2010

⁵ TOMÁS MIRALLES, ANA. *Arteatro: estrategias didácticas para la educación infantil*. Valencia 2010

Previamente, como complemento al proyecto, se realizaron escenografías para adaptarlas a los escenarios de títeres y puesta en marcha de los mismos a nivel plástico, para descubrir el arte más mágico del teatro y la ilustración. Se desarrolló la producción teatral *in situ*, animando personajes, que luego se recrearon mediante ilustración.

3.- Estampas ilustrativas para un Cancionero infantil.⁶ Ilustración de canciones infantiles. Creación de *un libro didáctico* y a la vez *libro de ilustración*.

Trata de aunar los elementos clave de reconocimiento musical con la creatividad y la profesionalización gráfica, en el que concurre el arte de la docencia con el arte de la ilustración y el de la música cantada.

De él podemos destacar sus imágenes, letras y melodías que unidas sugieren y generan sensaciones para el disfrute de los sentidos del oído y la vista, así como motivar la psicomotricidad, la memoria, etc..

El proyecto de realizar este libro surge con la idea de profundizar en los conceptos teóricos desde distintas perspectivas gráficas: dibujar música de canciones infantiles mediante estrategias técnicas, donde el mensaje emitido parte de un lenguaje visual y verbal. Consta de 140 estampas realizadas en calcografía, litografía o xilografía. Con este ejercicio, se pretendió generar recursos expresivos-artísticos y estrategias potenciadoras de la creatividad. Los signos abstractos de la música, quedan traducidos en melodías con sentido para nosotros. Por otro lado, y en paralelo se fue generando una dinámica de trabajo con los padres de la escuela para crear un Cd con las canciones cantadas por un coro. También se organizaron varias exposiciones con las distintas estampas que configuraban el libro.

La experimentación necesaria para la conformación de esta experiencia, va ampliando los parámetros iniciales de la investigación. Junto con la escuela, ampliamos la participación a un mayor grupo de personas. En este libro, colabora el departamento de Grabado y Estampación, tanto alumnos como profesores.

Las artes plásticas, la música, el teatro, la danza o la literatura pueden utilizarse como herramientas de transformación social, donde la posibilidad de expresarse en diferentes disciplinas se hace plausible.

Al respecto, Theodor W. en referencia al cine citaba: "... *La música y la imagen deben coincidir, aunque sea de forma indirecta o antitética.que la naturaleza de la música determine la naturaleza de las imágenes*".⁷

El Cancionero supuso un trabajo multidisciplinar que manifiesta el gran potencial que puede suministrarse si se dirigen bien los esfuerzos y se elijen bien las labores, personal humano, estrategias metodológicas y material necesario para llevarlo a cabo y desarrollarlo, así como una estrategia expansiva de proyectos y participación.

4.- AdivinARTE: Investigación de la estimulación temprana mediante la imagen ilustrativa.⁸

En esta oportunidad presentamos el tema principal de la Adivinanza como mediadora para investigar la estimulación temprana mediante la ilustración y *per sé* el fomento de la salud infantil: *el arte y la salud sensible*.

La investigación gráfica permitía así recrear un escenario expositivo protagonizado por la ilustración trabajada mediante texturas, fruto de la experimentación en el campo de la gráfica, relacionadas con las estrategias de creación para la comunicación del mensaje en el mundo infantil y los recursos para generar nuevas sensaciones en los niños: Son en gran medida las experiencias y aprendizajes en ambos terrenos (universitario-infantil) los que vamos a ir aunando para ir generando respuestas y pequeños movimientos adaptativos del niño en su realidad.

En la exposición que acompañó este proyecto se realizó una performance en la que las estampas estaban tapadas por el texto de la adivinanza, para interactuar con el observador.

Estos primeros proyectos dieron como resultado una serie de libros interesantes tanto para profesorado de educación infantil como para ilustradores, profesionales diversos, o como muestrario de ideas.

⁶ TOMÁS MIRALLES, ANA. *Estampas Ilustrativas para un Cancionero Infantil*. Valencia 2011.

⁷ Theodor W. y Hanns Eisler: *El cine y la música*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1981

⁸ TOMÁS MIRALLES, ANA. *AdivinARTE: Investigación de la estimulación temprana mediante la imagen ilustrativa*". Valencia,2013

Evolución en los códigos desde lo local a lo global: Enfoque holístico e integrador.

4.- Bosquearte. Este proyecto surge también en torno a la colaboración con la Escuela Infantil Príncipe Valiente, tal como veníamos realizando previamente, para generar estampas e investigar en la evolución infantil. En esta fase se ha producido el cambio cualitativo que nos va a permitir traspasar los límites locales, adaptativos a un entorno reducido, que nos habíamos impuesto.

Es actualmente un proyecto interdisciplinar en el que va cambiando el escenario, los artistas, los títulos, las instalaciones y montajes, tratando de buscar la empatía con el medioambiente y sensibilizarlos en ese entorno.

Se ha ampliado globalmente el horizonte de la perspectiva local desde la interacción de la infancia, hasta el público adulto o profesional con los elementos gráficos. Los actores divergen y los resultados confluyen en un enfoque holístico e integrador. Deriva en una herramienta educativa, metodológica y constructiva de capacidades, habilidades y conocimientos artísticos. Es un proyecto de investigación que, desde lo local, desde la idea de colaboración con la escuela y como actividad docente, se ha expandido de una forma exponencial. Cada curso se ha ramificado un poco más, y se ha enfocado a actividades de muy distinta índole.

En torno al tema del Bosque y el Arte buscamos avanzar más allá del aspecto cognitivo. Los resultados confluyen en un enfoque global que se interesa por potenciar su relación con los demás y con el planeta⁹

Así el alumno evoluciona desde la vivencia local en la Facultad, desde un mero ejercicio individual, puntual/anecdótico de asignatura, a una experiencia colectiva de gráfica con un desarrollo expositivo extraacadémico, pisando directamente el terreno laboral con publicaciones, intervenciones *in situ*, salidas a observatorios de paisajes de interior o de costa,... donde cada evento tiene su propia función y cada sujeto participa activamente en sus compromisos.

Consideramos también como *lo local* ese trabajo individual de artista, que suele ser el terreno en que éste se mueve a nivel personal, configurando la obra desde su propia poética: dialogando, analizando, proponiendo y reflexionando en torno al proyecto marcado con premisas mínimas de actuación e intervención. Los distintos posicionamientos confluyen para trabajar en una línea común pero con sus singularidades expresivas, técnicas y conceptuales muy marcadas e independientes. En todos los proyectos trabajamos desde la concepción de la gráfica como un campo en expansión, donde el ideario y los recursos fluyen desde los distintos elementos constitutivos del grabado hacia las múltiples posibilidades de variación.¹⁰

Al articular el desarrollo de las clases hacia cuestiones sociales y medioambientales reales detectamos evidencias en avances académicos y personales. Así, la docencia se convierte en actividad artístico-social global, dinamizadora de campos y profesiones emergentes en pro de una cultura sostenible y ecológica.

La metodología que en un principio se enfocaba a la infancia y el proyecto curricular del centro, ahora permite la elección de opciones estratégicas para motivar al alumnado y hacerle partícipe de proyectos reales, profesionales y darles visibilidad y posibilidad de actuación fuera de las aulas.

La estrategia prospectiva desde la gráfica posibilita esta apertura a lo global cuando estamos asimilando el carácter expansivo y de investigación que tiene, por definición, la gráfica.

Evolución y praxis de lenguajes técnicos y métodos de reproducción múltiple.

Desde un primer momento, este proyecto se plantea como propuesta de carácter profesional para enfocar la actividad educativa universitaria (alumnos de la línea de gráfica dentro de los talleres de Grabado y Estampación) en uno de los terrenos laborales más inminentes para los alumnos de Bellas Artes.

Actualmente mediamos entre la creación gráfica mediante métodos de reproducción múltiple de la imagen para potenciar su visibilización a través de obra adscrita a performances, ferias internacionales, jornadas y congresos, libros, exhibiciones, escenografías, publicidad, diseño, maquetación, ilustración, libro-arte, foto-libro, escaparatismo..., salidas profesionales tradicionalmente adscritas al arte.

Los métodos de trabajo en la praxis plástica se articulan ante técnicas de grabado calcográfico, serigráfico, litográfico y xilográfico, con infinidad de alternativas gráficas y derivaciones técnicas inusuales, sobre soportes y presentaciones alternativos. Para conseguir generar elementos de impacto de futuro próximo, se requiere establecer unos estudios propedéuticos -introdutorios, básicos y previos- ante las técnicas que los alumnos necesitan estudiar y conocer antes de desarrollar y procesar las matrices para preparar

⁹ La educación para los nuevos tiempos es una educación holística adaptada a las nuevas demandas sociales. En Gil, Hector

¹⁰ La idea de este carácter variado y variable del grabado y de la obra múltiple se manifiesta en las ponencias desarrolladas en el I Foro de Arte Múltiple, 2011.

soportes y demás elementos y recursos gráficos para concluir con las estampas finales, ejecución y presentación correcta junto a su instalación Final.

El alumno conjuga así las diversas fases constitutivas del grabado: matriz, estampación e intervención sobre la estampación enfocados hacia la fusión e integración artística. Es en realidad una investigación desde la articulación de la praxis.

Conclusión.

Este proyecto interdisciplinar permite la investigación tanto desde la práctica personal como desde la docente y discente.

Ha sido necesario un plan estratégico, táctico y eficiente, para orientar y dirigir todos los esfuerzos, proyectos de talento artístico, y en general los procesos de gestión institucionales, aplicando un modelo de calidad académica para con el colectivo, trazando metodologías activas que permitieran una solución coherente y provechosa para cada caso y circunstancia demandada.

Como conclusión podemos decir que actualmente las propuestas expositivas van precedidas de análisis conceptuales, formales, técnicos, artísticos, metodológicos, para evolucionar y progresar hacia nuevas competencias artísticas en cada evento.

La experimentación que alimenta los objetivos iniciales permanece, pero los contextos evolucionan, ensanchando las actuaciones alrededor del proyecto gráfico como estrategia prospectiva para encontrar también convenios de colaboración donde el proyecto se dilate y mute en otros escenarios, situaciones y contextos de aplicación y servicio a la sociedad.

La pretensión es configurar códigos que permitan que los trabajos académicos traspasen lo local. Es lo que nos proponemos para llegar a lo global-real de forma extraacadémica. Hemos experimentado distintos proyectos que motivan al alumno más allá de las aulas, estableciendo espacios de reflexión en torno a cuestiones sociales, educativas, de sostenibilidad, de consumo, medioambiental o de biodiversidad.

Esta investigación artística plástica se desarrolla como demanda a que los campos de conocimiento no permanezcan ajenos a las inquietudes sociales en torno a estas taxonomías. Por ello, estamos reestructurando y jerarquizando esos códigos en cada nuevo proyecto. Como ya hemos comentado, hemos sido conscientes de que la investigación que se inició hace ya unos cursos, desde un concepto bastante local, y adaptado al currículo de la Escuela Príncipe Valiente, se ha expandido en múltiples ramificaciones, consiguiendo retos más ambiciosos en cuanto a visibilidad, apoyos, empatías, sensibilidad, conciencia ambiental, ecológica y cultural.

FUENTES REFERENCIALES.

ALLER, CARLOS. "Juegos y actividades del lenguaje oral". Editorial Marfil. Alcoy AAVV. "SujetObjetos-EnterArte: aprender creando, crear aprendiendo". Consejería de Educación, Madrid 2004

CARRILLO QUIROGA, Perla, La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales. Revista Mexicana de Investigación Educativa, vol. 20, núm. 64, enero-marzo, 2015, pp. 219-240. Consejo Mexicano de Investigación Educativa, A.C. Distrito Federal, México. Consulta en red el 10 Febrero 2017 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14032722011>

ESTAMPA ARTE MÚLTIPLE, 19 Feria Internacional de Arte Múltiple Contemporáneo, libro de actas. Primer Foro de Arte Múltiple, Madrid 2011. Consulta: 10 febrero 2017 en http://www.estampa.org/web/wp-content/uploads/downloads/2012/12/Actas_Foro_AM.pdf

Ibarra Colado, E. "Capitalismo académico y globalización. La universidad reinventada (Algunas notas y reacciones a *Academic Capitalism* de Slaughter y Leslie)", en *Revista de la Educación Superior*, Vol. XXXI, Num. 2, abril-junio 2002 Consulta en red 17 febrero 2017 en <http://publicaciones.anuies.mx/revista/122/6/1/es/capitalismo-academico-y-globalizacion-la-universidad-reinventada>

José Díaz Cuyas (2010). "Mostrar y demostrar. Arte e investigación", en *Inter/Multi/Cross/Trans. El territorio de la teoría del arte en la época del capitalismo académico*, Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (170-182). Consulta en red el 10 Febrero 2017 en <http://futuropublico.net/2012/02/15/mostrar-y-demostrar-arte-e-investigacion/>

SABATER, FERNANDO. "Revista CLIJ (Cuadernos de literatura infantil y juvenil) nº1" Barcelona.

TOMÁS MIRALLES, ANA. "AdivinARTE: Investigación de la estimulación temprana mediante la imagen ilustrativa" 2013, con isbn: 978-84-615-7862-7.

Tomás Miralles, Ana.

La creación gráfica como estrategia prospectiva de apertura a lo global transitando previamente lo local.

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5781>

TOMÁS MIRALLES, ANA. *“El gusto por ilustrar: estrategias didácticas en la alimentación infantil”*, Valencia 2010. isbn: 978-84-608-1056-8.

TOMÁS MIRALLES, ANA. *“Arteatro: estrategias didácticas para la educación infantil”*. Valencia 2010. isbn: 978-84-608-1055-1.

TOMÁS MIRALLES, ANA. *“Estampas Ilustrativas para un Cancionero Infantil”*. Valencia 2011. isbn: 978-84-608-1211-1.

REFERENCIAS WEB.

ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES, 2015. Consulta: 10 febrero 2017 en: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1740>

ACTAS. ESTAMPA ARTE MÚLTIPLE, 19 Feria Internacional de Arte Múltiple Contemporáneo, libro de actas. Primer Foro de Arte Múltiple, Madrid 2011. Consulta: 10 febrero 2017 en http://www.estampa.org/web/wp-content/uploads/downloads/2012/12/Actas_Foro_AM.pdf

Carrillo Quiroga, Perla: Consulta 10 febrero 2017 en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14032722011>

Clark, Ed. Designing and Implementing an Integrated Curriculum. Mayo 2005. Consulta 10 febrero 2017 en: <https://great-ideas.org/ClarkPS.pdf>

Gil, Hector: Educación holística: una educación para los nuevos tiempos. Consulta 10 febrero 2017 en: <https://www.revistaesfinge.com/entrevistas/item/899-educacion-holistica-una-educacion-para-los-nuevos-tiempos>

José Díaz Cuyás. Consulta: 10 febrero 2017 en: <http://futuropublico.net/2012/02/15/mostrar-y-demostrar-arte-e-investigacion/>

Tortosa Cuesta, Rubén.

Profesor Universitat Politècnica de València

Sánchez López, Miguel.

Profesor Universitat Politècnica de València.

MeléndeZ Cardona, Ronald.

Alumno Universitat Politècnica de València.

De la pantalla (bits) al acontecimiento (átomos).

From the screen (bits) to the event (atom).

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Pantalla, digital, acontecimiento, arte, mirada.

KEY WORDS:

Screen, Digital, Event, Art, Look.

RESUMEN.

Ahora más que nunca la imagen la vemos en su primer estado: el virtual (pantalla). Además de ser unos devoradores de imágenes compulsivos, tenemos la necesidad de fijar esas imágenes más allá de la virtualidad en el que nuestro hemisferio derecho del cerebro las procesa y el izquierdo las analiza y las conceptualiza. Es por ello que, a lo largo de nuestro recorrido como seres humanos, no nos hemos conformado con la capacidad de la visión latente, esa que es de la retina (percibe por los ojos mediante la acción de la luz) y el pensamiento. Por el contrario nos hemos esforzado en retener y decidir fijar la imagen para entrar en su tiempo (mirar). Vivimos mirando y buscando zonas intermedias de comunicación, motivados por un intento no tanto de identificar, ni hallar, ni descubrir, sino de mirar para poder fijar la imagen, entenderla, traducirla y habitarla a partir de la experiencia de mirar (registrar). La pregunta surge cuando caemos en la cuenta de que esta experiencia está cambiando. Entre la realidad y nosotros se interponen las pantallas. Ya no es solo una superficie rectangular y plana situada a una cierta distancia de nuestros ojos. Es por donde nos comunicamos, por donde trabajamos y donde se construyen las imágenes. Vemos a través de ellas, y ellas están transformando nuestra mirada aportando nuevas formas de representar (visualizar) y de interactuar con el entorno.

La obra "20.000 pies de Altura o la Memoria Ínfima", va a servirnos de ejemplo del paso de los bits a los átomos y de la visualización de datos para generar una obra como acontecimiento. En ella la *exactitud de la luz* se traduce en pigmento, formalizando la huella y descubriéndonos el aspecto más sensible del paso de lo virtual a lo real.

ABSTRACT.

Now more than ever images are watched in its primary state: the virtual one (screen). Besides being compulsive image consumers, we need to set these images beyond the virtual state of our right brain processing for the left brain to analyze and conceptualize them. That is the reason why, along our long journey as humans, we did not settle with our latent capacity of vision, the one provided by our retina (sensed by our eyes due to light) and our thought process. On the contrary, we have focused in retaining and deciding to store that image with the goal of entering into its time (to look). We live looking around and searching for intermediate zones of communication in an attempt not so much of identifying, nor finding out, nor discovering but to watch so we can set the image, understanding it, translating it, and inhabit it from the

experience of just looking at it (to register). The question arises when we realize the experience is changing. Computer screens are a barrier between us and the reality. They are not only a flat square surface that sits a certain distance from our eyes. They are the window we communicate through, where we work and where images are created. We see through them and they are transforming our sight, bringing in new ways of representing things (to display) and of interacting with our environment.

The artwork "20,000 feet or the tiny memory" is an example of turning bits into atoms and the use of data visualization for creating art as an event. In this work, the *accuracy of the light* translates into a pigment that shapes the footprint and discovers us the most sensitive aspect of the transition from the virtual to the real world.

CONTENIDO.

La lente en el siglo XV supuso reconducir la luz desde la escena (realidad) al soporte (fijar la realidad), y con ello uno de los cambios más radicales en la manera de mirar y representar. Siglos más tarde una lente ubicada en un artefacto – la fotografía- supuso una nueva etapa en la mirada del hombre hacia el mundo que le rodeaba, produciéndose un nuevo giro inaudito en la representación que provocó, entre otras cosas, el nacimiento del arte moderno. Se podría pensar en el poder de la tecnología para interceptar la mirada. Empezamos a proyectar la capacidad de nuestra mirada *sobre* su mirada. Si nuestra mirada se proyecta en el cerebro. ¿Dónde se proyecta su mirada?: en la *pantalla*.

Infinidad de dispositivos electrónicos están capacitados para registrar y almacenar miles de imágenes virtuales, en un sistema que Manovich caracterizará como el paso de un modo continuo a discreto. En la mayoría de las veces solo vamos a mirarlas en la pantalla unos segundos. "El ver no es sólo acto o experiencia, ahora es, simultáneamente, registro técnico, fijación en memoria externa"¹. Ello ha provocado una nueva relación con la imagen, en lo que Joan Foncuberta define como *Cambio de Umbral* y el colapso de la imagen. Como ya anunció la multinacional Samsung "La imagen media entre nosotros y el mundo". Registramos imágenes (consideramos que esta acción no es fotografía), sin intención de verlas. No hay tiempo para verlas. Simplemente las almacenamos siendo este acto el que prevalece sobre la imagen. Borges narra las circunstancias en donde la cartografía era una obsesión y los mapas eran perfectamente el territorio. Había que observar y dibujar para poder constatar y dar fe de ese pedazo de tierra. El almacenamiento de ellas se ha convertido en un hecho inconsciente. No hay tiempo de clasificar, nombrar y ordenar. Un *no_lugar* llamado *nube* se ha convertido en el mayor cajón de sastre de las imágenes virtuales. La imagen ha perdido el poder de la memoria. Según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua significa: adj. Físico. Que tiene existencia aparente pero no real. "La "virtualidad" de la imagen virtual consiste en que no está allí donde se percibe, se forma tan sólo sobre la retina y no por fuera del ojo en el sitio donde se ve. La percepción visual de ambos, del objeto real y de la imagen virtual, es idéntica. La imagen retiniana no entra en el proceso de clasificación de realidad o virtualidad de la imagen. El ojo está diseñado para recoger haces divergentes de luz y hacerlos converger sobre la retina."². Para José Luis Brea la máquina de ver y producir técnicamente las imágenes que de ese ver resultan, traerá modificaciones que acabarán por prefigurar un *orden de la visión* radicalmente diferenciado. Los medios lo convierten todo a datos informáticos por lo que son reprogramables. El remix, la recombinación para generar otras imágenes se ha convertido en una práctica habitual de la imagen/pantalla.

La cultura codificada digitalmente habita en el poder de la pantalla que ha colonizado la realidad, presentando una condición que la define como inmaterialmente. Toda la cultura, pasada y presente, se filtra en las pantallas, ya que ésta se encuentra siempre entre en medio de nosotros: *Black Mirror*, "Es lo que usted encontrará en cada pared, en cada escritorio, en la palma de cada mano: la pantalla fría y brillante de un televisor, un monitor, un teléfono inteligente."³ Pantallas que además están interconectadas formando todo un sistema red de conectividad permanente. En palabras de Juan Martín Prada "Todo forma parte ya del mismo sistema, caracterizado por una tendencia a la inclusividad total: todo el mundo debe formar parte de ese sistema de conectividad y debe hacerlo durante todo el tiempo y desde cualquier lugar".⁴ Ahora las imágenes dan más realidad que la realidad misma. No existe analogía, no existe reproducción sino una obsesión por visibilizar la intangibilidad de lo que nos hace ver: la luz expandida en el territorio de la creación digital. La imagen efímera fruto de su virtualización ha invadido todo nuestro imaginario y podríamos preguntarnos si todavía nos caben más imágenes, si no estamos llegando a un *punto ciego* de la imagen.

¹ MARTIN PRADA, Juan Martín. 2010. *La Condición Digital de la Imagen*. Lumen Ex 2010, Universidad de Extremadura 2010. P. 41 ISBN 978-84-7723-918-5

² Nociones básicas de óptica [Consulta 14 de marzo de 2017]. Disponible en: http://www.medic.ula.ve/histologia/anexos/microscopweb/MONOWEB/capitulo2_4.htm. Última visita 14 de marzo de 2017.

³ BROOKER, Charlie. [Consulta 25 de febrero de 2017] Creador de la serie *Black Mirror*. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Black_Mirror_\(serie_de_televisi%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Black_Mirror_(serie_de_televisi%C3%B3n)).

⁴ MARTIN PRADA, Juan Martín. 2012. *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Ed. Sendema, Valencia. P. 69. ISBN 978-84-939084-1-6

“A diferencia del modo en que la imagen se daba bajo las condiciones tradicionales de su producción (establemente “consignada” en un soporte material del que era en todo momento indisoluble) la e-imagen se da en cambio en condiciones de flotación, bajo la prefiguración del puro fantasma. Digamos que su paso por lo real es necesariamente efímero, falto de duración. Ella comparece, pero para inmediatamente desvanecerse, ceder su lugar a algo otro. Su modo de ser es al mismo tiempo un sustraerse, un *estar* pero permanentemente *dejando de hacerlo*.”⁵

Paradójicamente la inflación de la imagen/pantalla, esa por donde nos desplazamos, esta generando nuevas actitudes en el marco de la creación artística, apareciendo situaciones en las que el artista quiere extraer la imagen virtual (bits) de la pantalla para convertirla en un hecho físico (átomos) en lo que consideramos el *Acontecimiento*. Haciendo una analogía con el cine Manovich se expresa: “Los registros de la visión de la cámara se vuelven objetos materiales, compartiendo el espacio con la realidad material que dio origen a dicha visión”.⁶

Fijar la imagen, entenderla y habitarla a partir de la experiencia de mirar (registrar), esta provocando todo un sistema de formas traducidas en donde la *Transferencia* adquiere un lugar importante en los procesos de construcción de la imagen contemporánea. Nicolas Bourriaud la definirá como “Una práctica de desplazamiento, que realza como tal el paso de los signos de un formato a otro”.⁷ Estos pasos se convierten en traducciones que según Walter Benjamin, una traducción permite en principio que sobreviva el original sin dejar de implicar la muerte de este. Mediante esta práctica de transferencia los artistas codifican y fijan datos mediante la impresión de éstos en 2D o 3D, para su visualización en un sistema en el que el proceso adquiere el sentido de la obra de arte. Ya no se trata tanto de generar objetos como proceso.

“La imagen abandona así la pantalla del ordenador, ese territorio donde todo lo demás que forma parte de nuestra cultura también tiene lugar, para ubicarse en una superficie exclusiva, dotándose de especificidad como objeto, pudiendo con ello también funcionar en relación a las lógicas espaciales institucionales y comerciales. Finalmente la imagen se ha situado ya en el mismo espacio que ocupa el espectador (en ese otro lado de la pantalla).”⁸

La creación se centra en el proceso pasando entre diferentes estados de la imagen que puede terminar en una pantalla, un dibujo sobre un papel, una pintura, la impresión mediante tinta pigmentada sobre un soporte físico o una impresión 3D. A principios del siglo XXI se planteaba el *Ser Digital* como una condición hacia la virtualidad de la imagen y su pérdida de fisicidad -lo intangible- se estableció como una de sus características. Más bien pensamos que lo digital nos ha mostrado una gran capacidad de hibridación de lenguajes, técnicas y procesos. Pero sobre todo una nueva forma de mirar a través de las pantallas, provocando un cambio en la representación y un nuevo espectro de formas artísticas realmente diversas. Para Peter Weibel “Toda práctica artística sigue hoy el guión de los medios, los progresos de los medios. Este concepto mediático abarca no sólo los antiguos y nuevos medios técnicos, de la fotografía al ordenador, sino también los antiguos medios analógicos como la pintura y la escultura que han cambiado bajo la influencia y presión de los medios técnicos. Por ello es válida la frase: Toda práctica artística sigue el guión de los medios”.⁹

La característica actual de la creación es la de conseguir trascender la región en la que la computadora determina la obra y por lo tanto “escapar a los determinismos simples del medio utilizado”¹⁰. La imagen se ha fragmentado, multiplicado, diversificado en un medio que se constituye virtual y que es pura imagen/luz. El arte ya no habita en un lugar concreto. Las diferentes disciplinas se condicionan mutuamente, y quizás ya no empleamos tanto tiempo en buscar la imagen, (está por todas partes), sino más bien en fijarla en un aquí y un ahora. Para Joan Foncuberta ya no hay que registrar más imágenes puesto que ya existen todas las posibles en el mundo, por lo que ahora hay que “adoptar” las imágenes. Es por ello que sentimos la necesidad de establecer un nuevo escenario en el que la imagen se fija mediante procesos que le dan fisicidad. Imagen-materia o como proclamó Goethe “detente instante, eres tan bello!”

⁵ BREA, José Luis, 2004. *Estudios Visuales Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image*. CENDEAC. Murcia. P. 153. ISSN 1698-7470

En el texto el término *e-imagen* se refiere para definir una imagen tiempo, pero que además tiene la potencia de darse como imagen-diferencia, como imagen-movimiento. En la *e-imagen* en efecto la diferencia se despliega no solo en la espacialización única de un ahora cortado, sino también en cuanto a la sucesión en el tiempo de la representación.

⁶ MANOVICH, Lev. 2005. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Ed. Paidós. Barcelona. P. 139. ISBN 84-493-1769-X

⁷ BOURRIAUD, Nicolas. 2009. *Radicante*. Ed. Adriana Hidalgo. Córdoba. P. 162. ISBN 978-84-937140-6-2

⁸ PRADA, Juan Martín. *Op. Cit.* P. 51

⁹ WEIBEL, Peter *La Condición Posmedial*. 2006. Ed. Centro Cultural Conde Duque. Área de las Artes. Madrid. P. 13 ISBN 84-96102-21-1

¹⁰ BOURRIAUD, Nicolas. *Ibidem*. P 162



Ilustración 1. Hugo Martínez Tormo.

Los procesos que nos referimos ponen de manifiesto la traducción y traslación de la imagen en entradas y salidas (input/output) de lo concreto (analógico) a lo abstracto (digital) y de nuevo su paso final a lo físico, en un medio que reinterpreta varias de sus condiciones como lenguaje hacia nuevos metalenguajes de transcodificación (traducir a otro formato). Por este motivo el concepto de *gráfica digital* se expande a nuevos territorios. Si bien hasta hace bien poco eran de los sistemas múltiples de reproducción en donde existía físicamente una matriz, , ahora lo entendemos como un sistema de transferencia de información.

“Las imágenes se definen desde ahora por su densidad, por la cantidad de átomos que las componen. ¿Cuántos píxeles (*picture elements*)? Tal es la nueva condición de lectura y transmisión de las imágenes, centradas en las posibilidades del ordenador, que constituye hay la base de una gramática formal desarrollada por una nueva generación de artistas –que no necesariamente se valen de herramientas digitales- puesto que estas ya pertenecen de lleno a nuestra manera de pensar y representar, de tratar y transmitir informaciones”.¹¹

De esta manera un medio se anida en el otro en lo que W. J. T. Mitchell define como un trenzado que no deja costuras en el que “La visión natural es en sí misma un trenzado y un anidamiento de lo óptico y lo táctil.”¹² Desde la pantalla hasta depositar el pigmento sobre la materia última, el soporte definitivo, se establece un cuidadoso tránsito surgido de la investigación de los procesos, y de una visión atenta y desacelerada en contraposición a la velocidad en la que estamos inmersos. En su principio era luz emitida y ahora pasa a recibirla otorgando a esta, según el concepto de Juan Martín Prada, la *piel de la imagen* y que constituye la materia para la mirada.

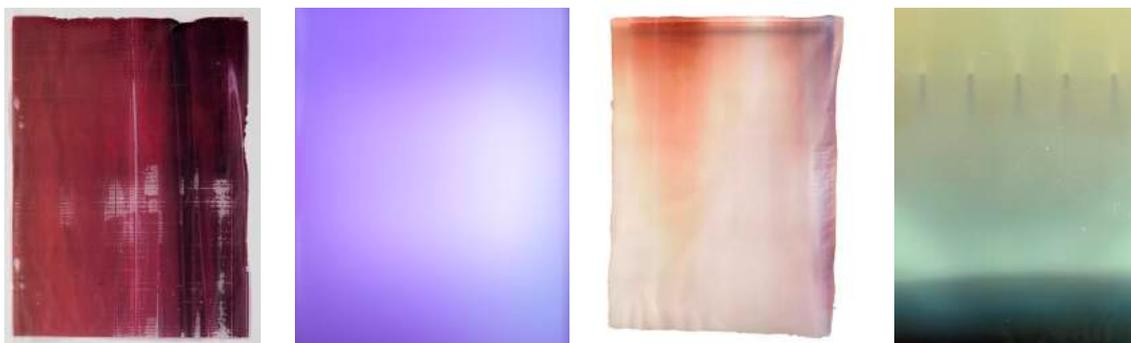


Ilustración 2. Rubén Tortosa, Rita Mass, Inma Femenía, Esther Navarro.

No existe analogía, no existe reproducción sino una obsesión por visibilizar la intangibilidad de lo que nos hace ver: la luz expandida en el territorio de la impresión digital para ser convertida en un tiempo estático, único. Estas series de obras de Rubén Tortosa, Rita Mass, Inma Femenía y Esther Navarro (Ilustración 2), son consecuencia de estos procesos que nos descubren el viaje de la luz de las pantallas al pigmento. En este contexto, José Ramón Alcalá cita como rasgos característicos de la cultura digital: una nueva forma de visibilidad, la levedad de la imagen presidida por la sutileza, la multiplicidad, el ruido, y la fragilidad del soporte liviano y aéreo, que nos revela la exactitud de la luz que hiere la materia, formalizando la huella y descubriéndonos el aspecto más sensible de un instante imprevisible, minúsculo, inevitable, desprovisto de origen y causalidad. Los procesos de producción se establecen a partir de la mediación en la computadora en lo que Lev Manovich define como “extensibilidad permanente”. Cualidad que adquiere por la

¹¹ *Ibidem*. P 156

¹² W. J. T. , Mitchell. 2005. *No existen medios visuales en Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ed. Akal, Madrid. P. 23 ISBN 978-84-460-2323-4

capacidad de agregar nuevas propiedades. Ahora bien, es necesario trascender de la región en que la computadora y sus derivados de procesamiento de datos se utilizan únicamente como un instrumento más.

En esta mezcla de lenguajes, tecnologías y técnicas de los procesos de creación de hoy en día, pretendemos no asociar la creación solo a un medio, en este caso el digital, si no más bien a unas ideas surgidas de la manera que tenemos de mirar hoy en día. Mirada que está totalmente mediatizada por el filtro de la pantalla. Unas pantallas que nos muestran su *inconsciente óptico*, ya que las imágenes las revela el ojo mecánico (primero la cámara fotográfica) y de las tecnologías y estrategias contemporáneas surgidas de los dispositivos de registro digital (hoy en día: tablets, móviles, cámaras digitales etc.), que visibilizan la imagen como apunta Brea aludiendo a Benjamin “de forma no reflexionante, no capaz de autopensarse y por lo tanto, y de alguna forma, *inconsciente*.”

Estas situaciones están generando nuevos estados de la imagen definidas por las traducciones de unos signos a otros (la obra *Celeste* de Solimán López es un claro ejemplo de estas traducciones), y una amplia diversidad en la práctica artística, siendo que todas ellas tienen en común su origen en la imagen digitalizada. Pero ahora para que no se diluyan en la ingente cantidad de imágenes que se producen cada segundo, hay que traducirlas: pasar los datos de un lugar a otro.

“Así podríamos traducir el arte de hoy en función de un criterio de traductibilidad: a saber, según la índole de los contenidos que transcodifica, según la manera como los *viatoriza* y los introduce en una cadena signifiante. la traducción aparece también hoy como el imperativo categórico de una ética de reconocimiento del otro, mucho más que el mero registro de su “diferencia””.¹³



Ilustración 3: Solimán López.

“20.000 pies de Altura o la Memoria Ínfima”.

Visibilizar datos. El espacio aéreo, a veinte mil pies de altura, ejemplifica el discurso que hemos propuesto. La obra bajo el título *20.000 Pies de Altura o la Memoria Ínfima*, en la que ha colaborado el Ingeniero Informático Miguel Sánchez, nos remite al viaje y trayecto representado en una acción/eco en el espacio expositivo. Estos trayectos de idas y vueltas, pasando de un código a otro, se convierten en formas traducidas en metáfora de la visualización del espacio-tiempo, de la tecnología su virtualidad y su fisicidad. Sobre un lienzo azul que actúa de ventana/pantalla, lejos de retener lo inmóvil, nos enseña la memoria ínfima de la representación. Los datos adoptados son eficientes aliados de su volatilidad. El proceso que se forma fruto del viaje, se verifica matéricamente. Se compone de un sistema cartesiano de tres ejes sobre guías de aluminio, RaspberryPi, Arduino, fuentes de alimentación y motores, todo ello oculto detrás de un bastidor. En tiempo real va recogiendo información del trayecto del tráfico aéreo por encima de 20.000 pies de altura de donde se encuentra ubicada la obra en ese momento. Estos datos son traducidos en señales que mueven los ejes y que finalmente crean una estela blanca sobre el pigmento azul que va desapareciendo tras de sí al cabo de unos segundos. Los bits se traducen en átomos. De esta forma el proceso genera la imagen, haciéndose y deshaciéndose continuamente sobre el lienzo azul: es la *imagen acontecimiento*.

¹³ BOURRIAUD, Nicolas. *Ibidem*. P. 154



Ilustración 4: Rubén Tortosa.

Índice de ilustraciones:

Ilustración 1: Hugo Martínez Tormo *3DsoundPrinter_Plastic Bag*. Impresión 3D, Impresión Ink-Jet, Electrónica, Arduino, Motores y bolsas de plástico. Medidas variables. 2017

Ilustración 2: Rubén Tortosa. *Error*. Imagen digital transferida sobre poliuretano. 42x29. 2007; Rita Mass. *Miss/Take Untitled 14.10 8/20/09, 10-21-56 AM*. Impresión Ink-Jet. 2009; Esther Navarro *S/T de la serie Donde nace la luz*. Impresión digital transferida sobre resina epoxi. 18x12. 2015; Inma Femenía, *Interval 09.04.12 9 a.m. hasta 10.45 p.m.* Impresión digital transferida sobre poliuretano. 29x21.2012.

Ilustración 3: Solimán López Celeste. Impresión 3D, RaspberryPi, Arduino, Cámara, Pantalla, Impresión Ink jet. Medidas variables 2017.

Ilustración 4: Rubén Tortosa *20.000 pies de altura o la memoria ínfima*. Lienzo sobre bastidor, RaspberryPi, Arduino, Fuentes alimentación, motores guías aluminio. 140x190. 2016

Tortosa Ibáñez, Laura & Vroom, Maite
(Investigadoras), Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada.

Documentación y producción artística en la cultura Yucateca. *Archivo de experiencias.*

Documentation and artistic production in the Yucatecan *culture. Archive of experiences.*

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Producción artística, local, experimentación, registro, memoria.

KEY WORDS:

Artistic production, Local, Experimentation, Record, Memory.

RESUMEN.

Esta comunicación presenta y analiza un proyecto artístico llevado a cabo por ambas autoras durante una estancia en Yucatán, México en 2016. El proyecto, titulado: *Retrato en 25. Cartografiando memorias entre Tunkás e Izamal* se mueve por la necesidad de conocer y explorar diferentes lugares a través de la experiencia personal, descubrir las raíces de lo micropolítico y analizar la implicación del artista como agente externo en un contexto local 'desconocido'. A través de este trabajo encontramos la posibilidad de participar en un contexto diferente, interpretando los códigos que construyen la memoria, la identidad cultural y los espacios comunes. Se puso en marcha mediante estrategias de las ramas antropológica y etnográfica que, desde una perspectiva diletante y liviana, ofrecen el terreno de juegos adecuado para realizar entrevistas, trabajo de campo y recolección de objetos y documental. Estrategias que a la vez nos permiten desarrollar un trabajo plástico en el que la fotografía, el audiovisual, la acción y la edición son parte esencial para la interpretación y reinterpretación de los individuos y el contexto en el que habitamos. Recorremos el espacio físico y recolectamos objetos que rozan lo insignificante o desapercibido para ponerlos bajo otra óptica. En el transcurso de estas acciones se despierta el reconocimiento de cuestiones micropolíticas como síntoma de posiciones más globales y a la vez el descubrir cómo afectan las realidades globales a un contexto local.

ABSTRACT.

This paper presents and analyzes an artistic project conducted by both authors during a residence in Yucatán, Mexico, 2016. The project, entitled *Portrait in 25. Mapping Memories between Tunkás and Izamal* is driven by the need to know and explore different places through personal experiences, to discover micropolitical sources and analyze the artist's involvement as an external agent in an 'unknown' local context. Through this work we find a chance to participate in a different context and convey the meaning of the set of rules that frame their memory, cultural identity and common spaces. It was launched through anthropological and ethnographic strategies, in a rather light and amateur sense, to offer a suitable playground for interviews, fieldwork and, the gathering of objects and documents. All at once these strategies allow us to develop a plastic work in which photography, audiovisual, performance and editing are an essential part for the interpretation and reinterpretation of the individuals, and the context we inhabit. We go across physical space and collect objects seemingly insignificant or unnoticed to put them under another point of view. In the course of these actions the recognition of micropolitical issues is awakened as a symptom of global positions and, at the same time, we discover how global realities affect the local context.

CONTENIDO.

1. Introducción.

El proyecto *Retrato en 25. Cartografiando memorias entre Tunkás e Izamal* surgió de la necesidad de conocer y experimentar otros lugares de primera mano y de la manera más amplia, es decir, abriéndonos a la red de conexiones entre hechos, personas y cosas que nos pudiera ofrecer el lugar, a su multiplicidad. Recorrer y conocer el lugar tratando de desentrañar ciertas claves, ¿De qué manera describen, interpretan y representan estas comunidades su historia o memoria colectiva? ¿Qué códigos sociales, problemáticas locales y micropolíticas atraviesan en cuerpo de las personas en estos lugares? ¿Qué modos de acción se producen por parte de la población para mediar con diversas polaridades políticas? ¿Qué visiones pueden aportar las narrativas artísticas a los planteamientos locales?

2. Pre. Antes del viaje.

La motivación del proyecto surgió tras advertir del conflicto que generó el desplazamiento de los trabajadores de las zonas rurales y la crisis económica generalizada a partir del cese de las haciendas henequeneras¹. Entendimos el desarrollo de la industria henequenera y su desplome, como una probable fuente de tensión micropolítica. Investigar y analizar la documentación, recoger y catalogar objetos y registrar testimonios sonoros al respecto serían los objetivos a alcanzar.

Esta quizá ambiciosa empresa se llevaría a cabo en 25 días de estancia y con esta intención en mente decidimos comenzar la investigación en España. La razón de esto era, por un lado, comparar el conocimiento adquirido *a priori* con la experiencia a vivir en Yucatán y por otro, definir el espacio geográfico en el que trabajaríamos. Se trataría, por tanto, una vez ahí, de desarrollar nuestras ideas con un trabajo de campo cuya base de operaciones se situaría en una hacienda en la zona limítrofe entre las municipalidades de Izamal y Tunkás.

La manera de formalizar esto iría unida a dos experiencias. La primera un diario de campo / libro de artista que se planteaba como un archivo abierto, en el que plasmar todas las cuestiones tratadas. En él se daría salida a todas las investigaciones previas a nuestra llegada y cuestiones como la geografía del lugar, la historia de las haciendas, su relación con la industria del henequén, la economía local etc. Cuestiones que se incluirán dentro de una estructura taxonómica abierta. Estructura que a su vez permitiría analizar y generar relaciones entre los diferentes agentes activos de la zona, además de formar el cuerpo de un proceso de trabajo visual y conceptual. El archivo incluiría material de registro, fotografías de las zonas visitadas; textos en apoyo a la interpretación y desarrollo del discurso; dibujos, esquemas, objetos encontrados y en general, documentación sobre las intervenciones y recorridos.

La segunda experiencia albergaría los testimonios de las personas que habitan las haciendas de la zona. Buscábamos una visión familiar, no invasiva hacia la problemática local que plantea el cultivo del henequén. Qué significó para el contexto tanto social, como cultural y sus vínculos con el presente. Estos testimonios serían registrados en formato video para su posterior proyección y visionado.

3. En Kankabal, las haciendas.

Las haciendas fueron hasta mediados del siglo XX, los centros neurálgicos de la producción industrial en Yucatán. Con la aparición de la fibra sintética, la Industria Henequenera empezó a decaer y en consecuencia también la mayoría de las haciendas, o al menos aquellas que no optaron por una diversificación de la producción. A pesar de que existen varias iniciativas de remodelación, como las que se llevan a cabo en las que visitamos, muchas de ellas están abandonadas y sujetas a las inclemencias del tiempo.

Kankabal es el nombre de una antigua hacienda ganadera situada en la provincia de Yucatán, entre la municipalidad de Izamal, conocida por un rico patrimonio cultural y pasado histórico precolombino, y Tunkás, un pequeño pueblo obrero de unas pocas casas. La hacienda es ahora una base operativa de nuestros anfitriones, el grupo Noox², que, entre otras cosas, promueven la creación artística mediante su trabajo de gestión en la residencia y en centros de exposiciones repartidos por el país. La estancia transcurre a lo largo de un mes, y una vez en el lugar la propuesta cambia.

Uno de los cambios fue la decisión de centrarnos en tres haciendas, San Diego Azcorra, Ticopó y Kankabal. Situadas entre la ciudad de Mérida y Tunkás, en un rango de 100 km de distancia. San Diego Azcorra se encuentra dentro del casco urbano de Mérida donde a principios del siglo XIX se dedicaba al cultivo y procesado del henequén. En su casa principal actualmente se ubica la galería Noox (Mérida) mientras que el resto de sus tierras han sido urbanizadas. La hacienda Ticopó, ubicada en la población con el mismo nombre también era henequenera. Esta se encuentra en proceso de restauración y todavía conservaba algunos espacios inalterados.

¹ El henequén o sisal, fue durante finales del siglo XIX y principios del XX la base económica de la provincia de Yucatán. Es una especie de agave que se utilizaba entre otras cosas para la producción de fibra. Una visión crítica al respecto de lo que supuso a nivel social la Industria Henequenera en Yucatán léase los artículos de John K. Turner, 2014.

² <http://www.noox.mx/residencia-de-arte-noox-kankabal>

4. La experiencia.

Para hacer un primer reconocimiento de los lugares dedicamos un tiempo a visitar hemerotecas y bibliotecas de la capital, donde encontramos información sobre el pasado de las haciendas. Después establecimos unos ejercicios creativos condicionados que nos permitieran registrar los espacios y conocer a las personas que los habitaban, bajo una misma estructura experimental y documental. Una de las ideas que subyace a esto es también la de encontrar material con el que poder trabajar.

a. Reglas del juego.

La forma en que decidimos enfrentarnos a los espacios se puede asociar con la *deriva* propuesta por las vanguardias si la entendemos como: “La materialización de un modo alternativo de habitar la ciudad...” o el espacio (Careri, 2009). Mediante ejercicios lúdico-creativos propondríamos ver el espacio desde una perspectiva diferente, que no solo lo topografiara, pero también forzara la presencia en el lugar mediante la sistematización de una acción, generando una referencia mnemónica concreta. A su vez, esto dio lugar a que viéramos los lugares desde todos los ángulos, que des-subjetiváramos nuestra visión sobre un edificio o una arquitectura que propone sus propios lugares de tránsito. Nos enseñó la imposibilidad de una perspectiva total, tanto en la imagen como en la experiencia del lugar.

Respondieron a esta reflexión también los ejercicios de recogida de objetos (restringida a tres), la idea de cartografiar y situar los espacios, realizando una serie de fotografías panorámicas desde los cuatro puntos cardinales, la recogida de muestras de tierra de los puntos cardinales, (doce en total) y la acción de nuestros cuerpos en el espacio arquitectónico, (recogida en formato videográfico).



Proceso de experimentación en el espacio. Hacienda Kankabal, Yucatán, 2016. Fotograma del registro videográfico de las autoras.

En el proceso de documentación extrajimos moldes de algunos objetos especialmente destacados de las haciendas, la mano de una figura religiosa perteneciente a una capilla en el interior de la hacienda Kankabal, letras de una inscripción tallada en mármol en la hacienda Azcorra o una etiqueta identificativa en relieve de una de las antiguas bombas de agua de la fábrica de fibras henequenera de Ticopó. El resultado de este proceso se materializó en resina y se sumó al archivo. También se añadieron los objetos encontrados, como una pieza que correspondía a la balastrada de la antigua entrada de Ticopó, una antigua teja de origen francés usada para el techo, una oxidada hamaquera de Kankabal, losetas con diferentes motivos y el cañón de un arma desechado y oxidado. El resultado de la acumulación de estos objetos se asemejaba a una de las vitrinas del Museo de Historia Natural.

Esta primera experiencia de trabajo de campo se plasmó finalmente sobre cuatro libros de artista. En cada uno de ellos se concretó un ejercicio de documentación diferente. El *Libro I* se componía de tres desplegables destinados a cada una de las haciendas. Entre collage, ilustraciones y fotografías, que resaltaban sus diferentes colores por medio de composiciones en ángulos rectos. El *Libro II* era un fotomontaje distribuido de manera circular sobre el papel, que recogía una visión de 360º desde los diferentes puntos cardinales de cada hacienda. El *Libro III* se contempló como un cuaderno de campo que registraba una serie de datos importantes sobre las haciendas, hechos históricos que se narraron en base a fotografías, ilustraciones, impresiones y recortes de periódico. El *Libro IV* se construyó como un único desplegable que mostraba en orden cronológico las cartografías utilizadas para reconocer el lugar, desde los mapas realizados en España a las relaciones geográficas desarrolladas después.

b. Entrevistas.

Utilizamos las visitas y los objetos encontrados como una herramienta para entablar un diálogo con los trabajadores de las haciendas. De una manera orgánica unas personas nos llevaron a otras y acabamos por realizar una serie de entrevistas con personas de origen

maya cuya tradición familiar estaba relacionada con las haciendas en más de dos generaciones. Las preguntas giraban en torno al trabajo que realizaban, a sus costumbres y tradiciones y a su conocimiento histórico del lugar. El desarrollo de las entrevistas pretendía seguir una lógica *emic*, (Harris, 1976) en la que priorizamos cómo explicaban las personas nativas el significado de las costumbres o de los hechos.

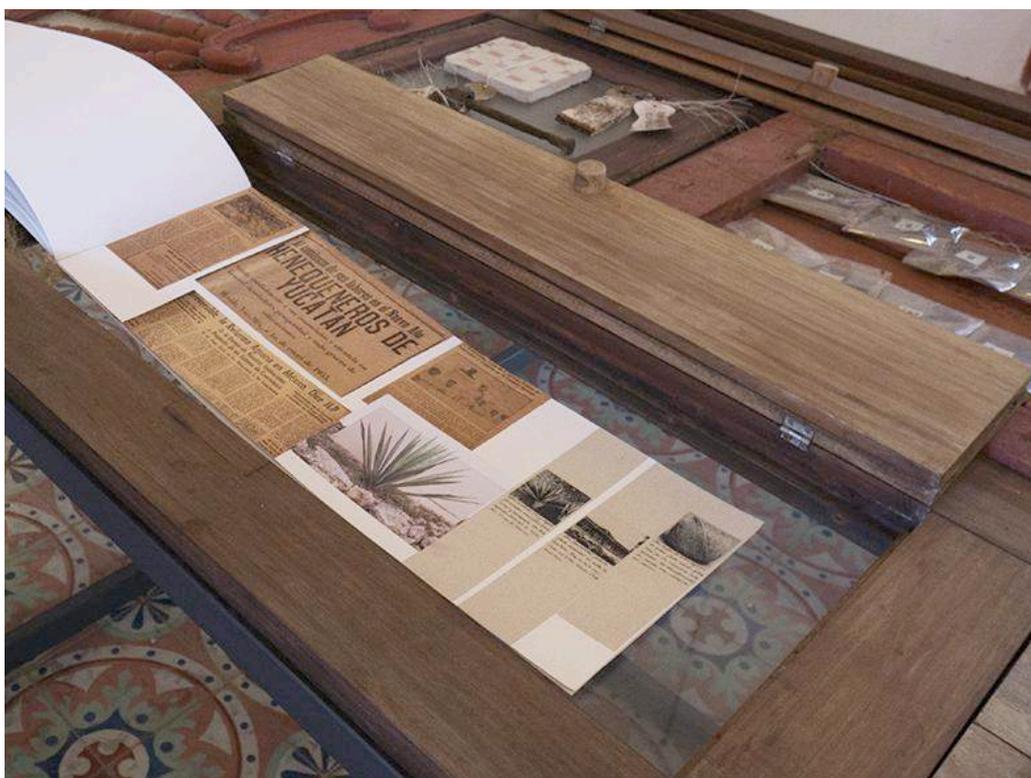
Gracias a su participación fuimos capaces de distinguir algunas costumbres y convenciones sociales. Nos ayudaron a contextualizar temporal y espacialmente algunos de los objetos encontrados. Nos describieron tradiciones y mitos arraigados en su cultura. Al igual que cantaron algunas canciones populares y nos enseñaron palabras y expresiones mayas.

c. Mesa/vitrina.

Debido a las renovaciones que se estaban realizando en las haciendas, muchas piezas pertenecientes al antiguo decorado y carpintería (puertas, ventanas...) se estaban desechando. Estas piezas llamaron nuestro atención y con ellas proyectamos la construcción de una mesa-vitrina en la que desplegar los objetos y trabajos realizados durante la estancia. Tomaba la forma de una de las puertas principales de la propia hacienda.

Dos grandes puertas que conservaban sus contraventanas nos sirvieron para alojar los libros, las muestras de tierra y demás objetos etiquetados. Colocados en un espacio interior que, gracias a las bisagras, se podía abrir y cerrar, llamaba a la interacción. En uno de los bordes, colocamos unos auriculares que reproducían un montaje sonoro con los diferentes testimonios registrados.

La mesa se expuso en la sala central de la casa principal de la hacienda. En cierta medida evocaba una relación de poder. La mesa entendida como alegoría de lo próspero, los grandes hacendados, chocaba con su interpretación como muestrario o repositorio de restos históricos o testimonios archivados. Esta relación nos resultó interesante por el hecho de que la monumentalidad del objeto legitimaba la interpretación de los vestigios como historia viva del lugar, poniendo de manifiesto transversalmente cierta artificiosidad en la construcción de un discurso histórico, no exento, al fin y al cabo, de relaciones de poder.



Detalle del *Libro III* colocado sobre una de las puertas de la mesa/vitrina. Hacienda Kankabal, Yucatán, 2016.
Fotografía de las autoras.

d. Video-Mapping.

En la segunda experiencia, o fase, de nuestro proyecto se desarrolló el proceso de documentación sonora y videográfica. Se realizaron un mínimo de cinco registros sonoros de una duración de veinticinco segundos, ubicados en diversas partes de las haciendas. En cuanto al registro videográfico se siguió el mismo patrón, un mínimo de dos grabaciones en video de la misma duración. Asimismo, se grabaron diversos planos secuencia tomados desde cada uno de los puntos cardinales, tomas referentes a la identidad cultural, sus vestimentas, fiestas, comidas y labores artesanales, como por ejemplo la elaboración del mezcal o el uso de un traje tradicional de gala, el *hipil*, y su simbología. Para su edición utilizamos el montaje, entendido como una técnica narrativa y de interpretación de los códigos. Su uso establece una serie de relaciones asociativas interesantes que interpretan acciones y enunciados bajo una misma óptica.

Se nos brindó la oportunidad de adaptar el montaje en un video-mapping proyectado sobre la fachada de la hacienda Kankabal. De esta técnica se desprende cierta espectacularidad y al proyectarse sobre el mismo objeto de nuestra investigación se estableció una relación metonímica. La arquitectura en sí como representación de las manifestaciones que de ella se desprendían desde el principio.

4. Post. Reflexiones *a posteriori*.

Nos hemos encontrado con una sociedad muy heterogénea, en la que tanto las diferencias sociales, como las costumbres de cada parte de la población o el uso de diferentes lenguas nativas nos da diferentes aproximaciones a muy distintas herencias culturales. Una propuesta que busque descubrir los códigos sociales, las problemáticas y micropolíticas no solo necesita de más tiempo y asimilación, también debe dar fe de la multiplicidad y transculturalidad en la que está inmersa.

Derivado de los ejercicios de registro y las entrevistas nos dimos cuenta de que habíamos construido alrededor de la búsqueda de información, una serie de presuposiciones. Una de ellas fue asumir que había una conciencia individual arraigada de la memoria histórica o colectiva y que sería de fácil acceso. Las experiencias personales y de antepasados sobre el trabajo en las haciendas no fue una cuestión sencilla de desvelar, pues están basadas principalmente en una tradición oral y en el recuerdo, no siempre grato de contar. No se nos escapa que nuestra presencia cambiaba las condiciones habituales de los entrevistados, como tampoco que la suya influye en nuestras presunciones.

Vimos en nuestra actuación ciertas limitaciones causadas por, entre otras cosas, la incapacidad de casar una abstracción de la memoria con los testimonios concretos, el corto tiempo de nuestra estancia, que impedirían una profundización mayor en estos temas, o la existencia de barreras idiomáticas, la lengua materna de estas personas es el maya. Aun así, los registros nos dieron pie a hacer un montaje audiovisual que rescataba ciertos datos de los testimonios encontrados estableciendo asociaciones entre acontecimientos que en principio no se habrían desvelado. En este sentido vemos que el conocimiento generado a partir de asociaciones visuales y sonoras (en una descontextualización y estetización del documento), puede ayudar a generar cierta conexión entre diferentes realidades, que traspasan las barreras de lo local y lo global.

Lo cierto es que los ejercicios de registro permanecen, no solo como una experiencia azarosa, sino como experimento que siguiendo un orden determinado, establece una construcción nítida en la memoria. Aun así y visto desde cierta distancia somos partidarias de la tesis de Sven Spieker que dice que "Los archivos no registran tanto la experiencia como su ausencia; señalan el punto en el que falta una experiencia del lugar que le es propio, y lo que se nos regresa en un archivo puede muy bien ser algo que en primer lugar nunca fue nuestro"³ (Spieker 2008:3) La experiencia en Yucatán y su materialización en un orden archivístico nos desvela así cuestiones que no nos habíamos planteado y que seguimos resolviendo.

FUENTES REFERENCIALES.

CARERI, F. 2009. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 9878425218415.

HARRIS, M. 1976. History and Significance of the Emic/Etic Distinction. *Annual Review of Anthropology*, volumen (5) 329-350. Disponible en : <http://www.jstor.org/stable/2949316>

SPIEKER, S. 2008. *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Londres: The Mit Press. ISBN 9780262195706.

TURNER, K. 2014. *México Bárbaro*. México: Ed. Mexicanos Unidos S.A. ISBN 9786071411525.

³ Traducido por las autoras, la cita original es: "Archives do not record experience so much as its absence; they mark the point where an experience is missing from its proper place, and what is returned to us in an archive may well be something we never possessed in the first place." En Spieker, 2008:3

Valverde Buforn, Francisco Javier.

Investigador, Universidad de Málaga, Línea 2 Historia del Arte: Arte moderno y contemporáneo.

El hipertexto como nexo interdisciplinar en la pintura contemporánea.

Hypertext as an interdisciplinary nexus in contemporary painting.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Hipertexto, interdisciplinar, pintura contemporánea, narrativa.

KEY WORDS:

Hypertext, interdisciplinary, contemporary painting, narrative.

RESUMEN.

Atender a proyectos artísticos que mezclen distintos campos de investigación es cada vez más común y lógico, ya que, como bien explica Kristeva: "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto". A esta dialéctica entre textos (obras) y entre obras de distintas disciplinas, que dan lugar a nuevos proyectos (nuevas obras) se le conoce como hipertexto.

La pintura contemporánea, medio en el que nos vamos a centrar para este estudio, está aportando cada vez más a este cruce entre las distintas disciplinas, viendo, por ejemplo, como en las últimas década los máximos exponentes de este medio trabajan con el concepto de "pintura fotográfica", la cual nace con la obra de Gerhard Richter y es continuada por Luc Tuymans, Chema Cobo, Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost y Johannes Kahrs entre otros muchos. En resumen, artistas que se llevan recursos meramente fotográficos al campo de la investigación pictórica.

Tiene sentido pensar que cada vez más los artistas planteen obras interdisciplinarias o que adopten códigos de otras disciplinas para el desarrollo de su propia investigación, asumiendo estas relaciones para establecer nuevas formas de abordar los proyectos. Sin embargo, no solo vamos a abordar la relación entre distintos campos de investigación, sino concretamente a uno de los principales agentes que la produce y al que ya hemos nombrado antes, el hipertexto. Gérard Genette considera que toda referencia transtextual es en realidad hipertextual, ya que todo texto (obra en este caso) se conecta con otras o más. Es por eso por lo que establece dos tipos de textos: El hipotexto, que sería el primer texto; y el hipertexto, que sería el texto creado a partir del primero texto (a partir del hipotexto).

ABSTRACT.

Attending to artistic projects that mix different fields of research is increasingly common and logical, since, as Kristeva explains: "all text is constructed as a mosaic of citations, all text is absorption and transformation of another text." This dialectic between texts (works) and between works of different disciplines, which give rise to new projects (new works) is known as hypertext.

Contemporary painting, the medium in which we are going to focus for this study, is increasingly contributing to this cross between the different disciplines, seeing, for example, how in the last decade the greatest exponents of this medium work with the concept of "Photographic painting", which was born with the work of Gerhard Richter and is continued by Luc Tuymans, Chema Cobo, Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost and Johannes Kahrs among many others. In short, artists who take merely photographic resources into the field of pictorial research.

It makes sense to think that more and more artists submit interdisciplinary works or adopt codes of other disciplines for the development of their own research, assuming this relationships to establish new ways of approaching projects. However, we will not only address the relationship between different fields of research, but specifically one of the main agents that produces it and which we have already named, hypertext. Gérard Genette considers that all transtextual reference is actually hypertextual, since all text (work in this case) is connected with others or more. That is why it establishes two types of texts: The hypotext, which would be the first text; And hypertext, which would be the text created from the first text (from the hypotext).

CONTENIDO.

La hipertextualidad es un concepto al que muchos artistas recurren para la producción de nuevas obras, por lo tanto, lo que vamos a analizar a continuación son los proyectos pictóricos de artistas que se refieren concretamente a la obra de otro autor para generar así una nueva obra, y además, estudiaremos como han sido capaces de llevar a la pintura códigos pertenecientes a otros campos de investigación.

El primero de ellos es Wilhelm Sasnal (Tarnów, Polonia 1972), uno de los artistas pictóricos más influyentes del panorama artístico actual. En su obra es muy fácil reconocer recursos puramente fotográficos, cinematográficos o del cómic. Además, tiene una gran capacidad para adaptar recursos de estos campos al de la pintura, en la que genera un lenguaje particular que lo hace muy característico. Sasnal combina una aparente "fácil ejecución"¹ con composiciones en las cuales mezcla lo misterioso con lo banal, trabajando con conceptos que reflexionan sobre el pasado, el presente y el futuro, ya sea sobre su propio país o sobre sí mismo, establece, por ejemplo, una clara relación de su obra con el álbum familiar², de las que son ejemplo de ello todos los retratos de su pareja Anka en distintos momentos y lugares.

Además de pintor es cineasta, y es importante este dato para valorar mejor la cualidad cinematográfica que tienen sus lienzos. Las recortadas y gráficas formas con las que le gusta solucionar sus cuadros sugieren una relación con otros medios como el cómic. En cada proyecto que plantea el objeto temático es distinto, y por lo tanto, sus recursos narrativos —una de las grandes preocupaciones en la obra del artista—, también lo son. Uno de sus proyectos más significativos, y que nos va a servir para hablar del hipertexto y del cruce interdisciplinar pintura-comic es *MAUS* (2001), que recibe el mismo nombre de la obra gráfica de Art Spiegelman, la cual toma de punto de partida.

MAUS: A survivor tale's (1991), popularmente conocida como *MAUS*, es quizás la obra más importante de Art Spiegelman (Estocolmo, 1948) y sin duda una de las novelas gráficas más relevantes de la historia. En la novela gráfica, Spiegelman trata la historia de su padre, un judío polaco durante la Segunda Guerra Mundial. Uno de los recursos característicos de esta obra, es que el Spiegelman utiliza la fábula para situar la historia, y por lo tanto, las escenas las protagonizan animales: los ratones son los judíos, los gatos los Nazis, las ranas representan a los franceses y los cerdos a los Polacos.

Y esto es precisamente lo que a Sasnal le interesa, el retrato que se hace hacia el pueblo polaco y la relación del mismo con la obra de Art Spiegelman, la cual se terminó y publicó en 1991 pero no llegó a Polonia hasta diez años después en 2001 debido a que fue tachado de anti polaco y que manchaba el honor nacional. W. Sasnal aprovecha ese mismo año para pintar 4 lienzos de gran tamaño en los que reproduce los fondos de las viñetas de la obra de Spiegelman, sin pintar los personajes; lo que hace que los fondos de las viñetas, que representaban un suelo o un muro, se muestren ahora como formas casi abstractas en lienzos de gran formato, excepto un pequeño lienzo en el que Sasnal pinta el retrato de un polaco de la novela gráfica de Spiegelman. Es decir, retrata a un cerdo con chaqueta.

¹ Kantor, Jordan. The Tuymans Effect. Artforum, Noviembre, 2004. Kantor ahonda en un concepto que llama "estética del fracaso técnico". Lo que Kantor quiere decir es que frente a la problemática técnica de representar aparece el recurso pictórico, haciendo que la pintura aparezca como objeto y se contraponga al objetivo de representar.

² Caro Niederer (Zurich, 1963) es una artista muy interesante que trabaja concretamente con este concepto del álbum familiar en la pintura. Hay que indicar que, por supuesto, es Gerard Richter (Dresde, 1932) el que inicia esta investigación que ahora se llama "pintura fotográfica", y que Luc Tuymans (Antwep, 1958), el cual es referente reconocido de W. Sasnal, continúa y produce una obra de gran relevancia en el panorama artístico internacional.

En 2002 cuelga del muro de la galería BWA Gallery un gran dibujo en el que pinta una de las viñetas del *MAUS* de Spiegelman, quitando los personajes y dejando solo el texto y los bocadillos del cómic. Sasnal no escoge una viñeta cualquiera del cómic, sino una que aparece en la página 157 de la edición polaca y que cuenta una parte de la historia que ocurre en la misma ciudad en la que hace la exposición, en Bielsko-Biala, y es en esta ciudad donde el padre de Art Spiegelman y su mujer fueron denunciados a la Gestapo a manos de un chantajista. El texto del cómic, que ocupa casi todo el muro de la galería, recordaba la historia de los habitantes de la ciudad en la época de la guerra, uno de los fragmentos menos honorables del pasado de los polacos y el cual permanecía enterrado o borrado de la consciencia nacional³. Además, Sasnal recurre al documental del director francés Claude Lanzmann⁴, el cual produce su documental sin una sola imagen de archivo, solamente utiliza entrevistas a los granjeros polacos que vivían cerca de estos campos de la muerte. Esto permite a Sasnal realizar otros cuadros para reforzar su visión de los polacos como testigos frente al holocausto. En esta obra podemos ver cómo el artista pinta al director y su traductor junto a un testigo, que son solucionados plásticamente como tres pequeños puntos rodeados por una gran mancha verde, o un bosque.

En resumen, Wilhelm Sasnal utiliza el recurso de la cita para referirse a la novela gráfica *MAUS: A survivor tale's* de Art Spiegelman y a partir de ahí generar un proyecto pictórico que indague sobre la memoria nacional polaca y sus intencionadas lagunas entorno a su actuación en la Segunda Guerra Mundial. Su proyecto no solo consiste en traspasar viñetas a gran formato, sino que de forma muy deliberada las selecciona y elimina los personajes pintando solo los fondos. Además, para articular de manera certera su proyecto, que complementa su investigación realizando obras en base al documental del director francés Claude Lanzmann, lo que definirá concretamente el proyecto y la visión de Sasnal frente a los polacos.

Si con el pintor polaco hemos hablado de cómo se lleva y asume los códigos del cómic a la pintura, con Ugo Rondinone (Suiza, 1964), vamos a ver la capacidad del artista de referirse al cuento a través del uso de la leyenda en la pintura. Rondinone es un artista que en su larga carrera profesional se mueve entre el campo de la pintura y la escultura, la cual trabaja en numerosos proyectos al mismo tiempo, preocupándose en gran medida por la narración espacial.

El proyecto que nos interesa analizar se expuso en la galería Sadie Coles (Londres) y se titulaba *Pure Sunshine* (2012). Este proyecto recogía una serie de 9 pinturas, o como las define el propio Rondinone: “mandala paintings” (pinturas de mandalas)⁵, las cuales llevaba produciendo desde 1991. Estos eran nueve lienzos redondos en los que había pintado círculos concéntricos amarillos, lo que llevaba a recordar la “constelación del Sol”, que se relaciona claramente con las preocupaciones de Rondinone en toda su carrera: el tiempo, las estrellas y la oposición entre el día y la noche, entre otras. Además, los cuadros están titulados con la fecha en la que los terminó, algo que lo acerca evidentemente al minimalismo de On Kawara (Karaya, 1932 – 2014, New York).

Sin embargo, Rondinone sabe la clara relación que existe entre su trabajo y el expresionismo abstracto, concretamente con la obra de Kenneth Noland y sus formatos “target”, lo que viene a significar formatos “dianas”. Y aunque parezca una nimiedad, Rondinone no presenta su obra como unas meras abstracciones, sino como “unas obras abstractas cuya composición nos lleva a otros fenómenos visuales como las dianas, o los círculos de los faros o los que se producen cuando se fotografía al sol”⁶. Esto último nos lleva al centro de la cuestión: ¿cómo es que estos “mandala paintings” pueden ser entendidos como dianas? Sí, debido al formato circular y a que ha pintado círculos amarillos, de acuerdo, pero ni el color de los cuadros coincide con el de las dianas ni el tamaño o número de círculos, entonces, ¿cuál es la clave? Pues bien, Rondinone, juega con la sutil ironía que caracteriza sus proyectos e introduce un elemento clave para la lectura de la obra. Como ya hemos dicho, el proyecto consta de nueve lienzos circulares en los que frente a ellos sitúa muy estratégicamente manzanas.

Estas manzanas, frente a los “mandalas”, generan un cortocircuito en todo el planteamiento casi zen que había planteado, y utiliza la leyenda para referirse a los relatos del personaje Guillermo Tell (por cierto, de la misma nacionalidad que Rondinone). Hablar de que esos cuadros nos llevan a las dianas simplemente por la forma, puede ser algo anecdótico, pero si utiliza el sutil símbolo de la manzana frente a ellos hace que salga a flote el sentido del humor característico de la obra de Rondinone.

Si bien es cierto que el trabajo que hemos visto de Sasnal y de Rondinone se refieren a obras muy concretas, el proyecto *Were good men* (2015) de Calvin Marcus (San Francisco, 1988), asume códigos meramente cinematográficos sin referirse a ninguna película concreta. Marcus es un joven artista en la que en su corta pero intensa carrera artística podemos observar cómo ha desarrollado el concepto secuencial dentro de su obra. El proyecto en el que nos vamos a centrar, *Were good men*, Marcus plantea la sala de exposiciones como un campo de batalla en el que se encuentran todos los soldados caídos. En cada uno de los cuadros que componen la exposición —treinta y nueve, para ser más exactos—, vemos que van apareciendo estos soldados muertos o simplemente aparece el suelo del campo de batalla. Pese a que podemos relacionar su trabajo a películas como *Slow West* (John Maclean, 2015) —

³ Culture. PL. 2009. *Maus – Wilhelm Sasnal*. [Consulta: 20 de Marzo de 2017] Disponible: <http://culture.pl/en/work/maus-wilhelm-sasnal>

⁴ *Shoah*. 1985. Claude Lanzmann. Francia.

⁵ Sadie Coles HQ. 2012. *Ugo Rondinone: Pure Sunshine*. [Consulta: 19 de Marzo de 2017] Disponible: <http://www.sadiecoles.com/exhibitions-press-release/ugo-rondinone-pure-sunshine-2012#books>

⁶ Se refiere al efecto que se produce cuando se toma una fotografía del Sol, conocido como *Starburst* o *efecto estrella*.

concretamente a esa última secuencia final en la que van apareciendo todos los muertos que han habido a lo largo del film—, no podemos decir que su obra se refiere a ninguna película en concreto. Sin embargo, sí que podemos hablar de cómo utiliza elementos propiamente cinematográficos para configurar y articular su proyecto pictórico.

Y es que, Calvin Marcus, más que plantear una vista panorámica de un campo de batalla, plantea un recorrido por el campo de batalla. Un *travelling*, como la cámara (o la mirada) va barriendo el suelo, entrando y saliendo del plano césped y cadáveres, como cuando Thomas en *Blow up* (1960) va con la lupa mirando detenidamente la fotografía en busca del muerto que cree haber visto⁷. Este planteamiento de la vista cenital sobre el campo de batalla se interrumpe con el plano horizontal de los cuadros, por lo tanto, en su proyecto se contraponen la mirada cenital representada hacia el suelo, frente a la horizontal del espectador, lo que nos lleva a un cortocircuito entre el concepto de *frame* que presentan inicialmente los cuadros, con la obra como ventanas al presentar el montaje como un paisaje.

El acto de traducir, que no de ilustrar, es el que marca toda la trayectoria artística del artista Simon Zabell (Inglaterra, 1970), el cual se mueve en torno al campo de la pintura y la instalación. A lo largo de toda su obra vemos cómo se ha interesado por la narración dentro de sus proyectos, basándose su gran mayoría en obras de artistas anteriores como puede ser el escritor francés Alain Robbe-Grillet (Brest, 1922 – 2008, Caen), a partir del cual elaboró su proyecto pictórico instalativo *La Jalousie* (La celosía), o el que se encuentra produciendo desde 2014 *Our men in Tahiti* basada en la última novela del escritor Robert Louis Stevenson (Edimburgo, 1850 – 1894, Samoa), *Bajamar*.

Para entender bien los planteamientos de Zabell, es importante analizar sus series *N 15* (2000), *Historia de lo mismo* (2003), *Y octubre* (2003). En estas series vemos cómo Zabell toma como objeto de representación el suelo de una casa. En *N15* representa el suelo de la casa donde vivió en Londres. Es interesante ver cómo se apoya en efectos propiamente fotográficos, como la luz fuerte y recortada propia del flash para suscitar la experiencia personal dentro de la casa. En *Historia de lo mismo*, una serie pictórica en la cual el artista sólo pinta el fondo, o más bien el espacio, y deja las siluetas de los personajes sin pintar. Vemos que Zabell está utilizando un claro plano cinematográfico: el plano subjetivo. Lo cual plantea al espectador que esa silueta blanca, ese vacío, es él mismo; y por lo tanto, se convierte en “actor” de los cuadros.

Akibiyori (2009)⁸ es una instalación que Zabell hace expresamente para el CAAC en Sevilla. En ella se basa en una escena de *Otoño tardío* (1960) del cineasta japonés Yasujiro Ozu (Fukagawa, 1903 - Tokio, 1963). En esta instalación Simon Zabell recrea una habitación de dicha película a través de la pintura mural. En una de las paredes coloca un espejo de formato panorámico, a los cuales le añade las franjas negras propias del formato cinematográfico en televisión y en la zona inferior del espejo añade un subtítulo.

Así consigue de nuevo que el espectador, al situarse frente al espejo, se convierta en autor involuntario de una frase que él no ha dicho. De nuevo, el concepto de la narratividad y la teatralidad son el eje del trabajo. En el proyecto *La Jalousie*, Zabell plantea la exposición con una gran instalación compuesta por impresiones de la primera edición de la novela en las cuales recorta las formas que se describen en la página, además de por una serie de cuadros que reflejan las claustrofóbicas atmósferas descritas en la novela. Sin embargo, Zabell no está ilustrando el texto del novelista francés en una serie de cuadros, sino que de nuevo sitúa al espectador como objeto principal de la obra. Es decir, no plantea este proyecto a partir de la novela, sino de la *experiencia*⁹ que tiene el lector al leer la novela. Muy en concordancia con lo que ya había trabajado en su proyecto *N15*, situando al espectador como actor de los cuadros a través de planos subjetivos meramente cinematográficos.

Es evidente la mezcla interdisciplinar está cada vez más arraigada en el panorama artístico actual. Esta mezcla entre campos se puede producir de numerosas formas, pero es la hipertextualidad uno de los principales agentes que la causa. Hemos visto ejemplos de ello en los artistas que hemos nombrado, cómo acuden o recuperan obras anteriores para extraer elementos o recursos para contextualizarlos en sus propios proyectos generando nuevas perspectivas sobre los temas tratados. Concretamente, la pintura contemporánea juega un papel primordial en lo que aquí se ha planteado, ya que, quizás por su larga tradición, ha ido incorporando

⁷ Dubois, P. (1983): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós. “Se puede comparar con un cuadro abstracto mientras que quizás es la foto de un cadáver”. Estas son las palabras de Dubois cuando se refiere al momento en el que Thomas amplía la fotografía en busca del muerto en el parque y se topa con el propio sistema de representación, es decir, con el grano fotográfico. Aquí Marcus nos plantea ese recorrido lineal, ese *travelling*, en el que la pintura se hace presente cuando nos detenemos a mirar cada cuadro que compone la serie, su composición, como está pintado, en ese momento nos topamos nosotros con el sistema de representación, con la pintura en este caso.

⁸ Es muy interesante ver como la formación sobre escenografía que tiene Zabell, el cual hizo el Máster de escenografía en Slade School of Fine Art de Londres, se va haciendo presente en su obra, haciendo principal hincapié en la narrativa espacial.

⁹ Romero, Y. 2007. Simon Zabel: *La Jalousie*. Granada. Sanprint S.L. ISBN: 978-84-7807-445-7. En palabras de Zabell “[...] el espectador pueda sentirse aludido como protagonista de toda la ficción que se desarrolla a su alrededor; aspecto este que viene siendo una constante en mi trabajo.”

nuevos elementos y recursos para solucionar la problemática planteada. Podemos ver la evolución de la narrativa en la pintura partiendo, por ejemplo, desde *La historia de Nastagio degli Onesti* (1483) de Sandro Boticelli (Florencia, 1445 – 1510), pasando por la obra impresionista de por ejemplo Claude Monet (París, 1840 – 1926, Giverny), sus cuadros de *La Catedral de Rouen* (1891), de la que podemos interpretar una representación de los cambios temporales físicos, sin olvidarnos de cómo el nacimiento de la fotografía provocó grandes cambios sustanciales en la disciplina pictórica. Por supuesto, toda la Historia de la pintura más todas las influencias exteriores al propio medio hacen que el medio pictórico contemporáneo sea muy rico y heterogéneo en cuanto a planteamientos narrativos, siendo además estos artistas contemporáneos un ejemplo de la capacidad que tienen para coger perspectiva a través de otras obras y poder plantear nuevos proyectos en función de obras existentes. En definitiva, la pintura actual es capaz de asumir y generar nuevos códigos de otros medios de producción con el fin de llegar a nuevos planteamientos y tratamientos del propio medio, siendo la hipertextualidad uno de los recursos más interesantes utilizados por los artistas, sin embargo, y reafirmando lo que ya propuso Genette¹⁰, el carácter hipertextual de la obra le exige al espectador conocimiento de las referencias dadas por el autor, es decir, conocimiento del hipotexto (que recordemos es al texto al que se refiere el hipertexto), para que no se reduzca a una simple lectura y no se pueda ampliar la significación de la misma.

FUENTES REFERENCIALES.

- ARTFORUM. [online] 1962. Michelle Kuo (ed) [Consulta: 16 de Marzo de 2017]. Pg 164. ISSN: 0004-3532. Disponible: <https://www.artforum.com/inprint/id=7810&pagenum=1>
- BONET PLANES, J.M. 2006. *Caro Niederer. Souvenirs y conversaciones*. Málaga, España. Editorial CAC. ISBN: 978-84-96159-46-4
- FRANCÉS, F. (comisario). 2011. *Luc Tuymans. Retratos y vegetación*. Málaga, España. Editorial CAC Málaga. ISBN: 978-84-96159-98-3
- GENETTE, G. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid. Taurus. ISBN: 843-0-6219-5420-2
- HEISER, J. (ed). 2011. *Wilhelm Sasnal*. Frankfur. Editorial Phaidon. ISBN: 978-0-7148-6079-4
- KRISTEVA, J. 1978, *Semiótica*. Madrid. Fundamentos. ISBN: 842-4-5025-31
- ROMERO, Y. 2007. Simon Zabel: La Jalousie. Granada. Sanprint S.L. ISBN: 978-84-7807-445-7
- VERMEIREN, G. (ed). 2010. *Luc Tuymans: is it safe?* Frankfurt. Editorial Phaidon. ISBN: 978-0-7148-5603-2
- CULTURE. PL. 2009. *Maus – Wilhelm Sasnal*. [Consulta: 20 de Marzo de 2017] Disponible: <http://culture.pl/en/work/maus-wilhelm-sasnal>
- SADIE COLES HQ. 2012. *Ugo Rondinone: Pure Sunshine*. [Consulta: 19 de Marzo de 2017] Disponible: <http://www.sadiecoles.com/exhibitions-press-release/ugo-rondinone-pure-sunshine-2012#books>

¹⁰ GENETTE, G. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid. Taurus. ISBN: 843-0-6219-5420-2.

Vernia Carrasco, Ana Mercedes.

*Universidad Jaime I de Castellón, profesora investigadora Departamento de Educación
Didáctica de la Expresión Musical.*

La producción artística en el ámbito educativo. El proyecto escénico como herramienta de aprendizaje.

Artistic production in the educational field. The scenic project as a tool for learning.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Expresión corporal, Dalcroze, Formación, Maestro de primaria.

KEY WORDS:

Body Expression, Dalcroze, Formation, Primary School Teacher.

RESUMEN.

Podemos entender la producción artística dentro del terreno profesional y como parte del currículum en determinadas formaciones. Nuestra propuesta parte de un proyecto escénico como herramienta de aprendizaje en el grado de maestro de educación primaria y cómo la gestión de dicho proyecto puede repercutir en diferentes competencias transversales, que ayuden a mejorar el rendimiento del alumnado e incrementen sus conocimientos relacionados con la materia de Didáctica de la Expresión Musical, llegando a conectarse con la realidad, para que la formación pueda ser útil no sólo desde las competencias específicas del Currículum.

La visión respecto de la producción artística está muy vinculada a la gestión cultural, en cambio, podemos entender que la gestión no sólo debe pasar por temas económicos, sino que debe incidir en el terreno social, educativo, y de sostenibilidad. Los maestros de educación musical suelen hacer sus propias producciones artísticas, sin haber disfrutado a lo largo de su formación de meros conocimientos que implica la profesión, reduciéndose al final a un simple espectáculo de aula, que en el mejor de los casos ven los familiares y amigos del propio alumnado.

Nuestro primer paso ha sido averiguar, a través del futuro maestro de primaria, si un proyecto escénico podría ayudar a un aprendizaje significativo, fuera y dentro del aula. Nuestro segundo paso sería, cómo este alumnado de tercero en grado de primaria puede ser productor de su propio proyecto y qué competencias puede desarrollar.

ABSTRACT.

We can understand the artistic production within the professional field and as part of the curriculum in certain formations. Our proposal starts from a scenic project as a learning tool in the elementary school teacher's degree and how the management of this project can have repercussions on different transversal competences, that help to improve the student's performance and increase their knowledge related to the subject of Didactics of Musical Expression, coming to connect with reality, so that training can be useful not only from the specific competencies of the Curriculum. The vision regarding artistic production is closely linked to cultural management. Instead, we can understand that management must not only go through economic issues, but must also have an impact on social, educational, and sustainability. Music

education teachers often make their own artistic productions, without having enjoyed along their formation of mere knowledge that involves the profession, reducing in the end to a simple classroom show, which in the best of cases see the family and Friends of the student body.

Our first step has been to find out, through the prospective elementary teacher, whether a stage project could help meaningful learning, outside and within the classroom. Our second step would be, how these third step students in elementary school can be the producer of their own project and what competencies can develop.

CONTENIDO.

1. Introducción.

La educación musical en Primaria tiene el objetivo de introducir al alumnado en el mundo artístico, potenciando además del espíritu crítico y la motivación e incidiendo en competencias básicas a través de la música, pero también atendiendo a contenidos o competencias específicas como la escucha, la interpretación y la creación musical.

Según Prieto (2001) el maestro de primaria especialista en Música, debería tener ciertas características entre las que cabe destacar las capacidades personales tanto las facultades emotivas o imaginativas, incidiendo en las capacidades de comunicación y de socialización. En cuanto a las capacidades musicales, este autor resalta la audición, reconocimiento, reproducción y representación de combinaciones sonoras y estructuras musicales sencillas, destacando el desarrollo del oído como fundamental para la correcta afinación, el canto y también la interpretación musical, sin olvidar la importancia de las habilidades psicomotoras, es decir, el cuerpo como herramienta de aprendizaje.

Respecto al profesorado generalista, en opinión de Serrano et al. (2007), no ha habido un interés por investigar la conveniencia o no del maestro especialista, aunque los posicionamientos está por una parte en que el maestro generalista atiende a que la educación es una sola cosa y el niño un todo único, por otra parte, el maestro especialista responde a que no todos los saberes de las diferentes materias pueden estar en posesión de una sola persona, no obstante la decisión para optar por uno u otro perfil, debiera evaluarse principalmente por su contribución a la educación de los niños. Añaden estos autores que hay diversos estudios que apuntan que los alumnos enseñados por maestros especialistas suelen obtener mejores resultados de aprendizaje. Estos autores afirman que la mayoría de los países europeos no son exclusivamente generalistas o especialista, pudiendo convivir perfectamente, según materias (educación física, música, artes e idiomas).

La Educación Musical siempre ha estado vinculado al desarrollo de la persona, ya desde la Grecia Clásica se consideraba a la Música como un elemento relevante dentro de la Educación. Hoy, en el siglo XXI, la Educación Musical es un derecho del ser Humano, por ello su enseñanza no se debe relegar a una minoría privilegiada, sino que debe incluirse en el Currículum oficial, así como dentro del ámbito de la Educación y Formación de las personas adultas.

Haber adquirido conocimientos no significa ser competente, pues se pueden conocer diferentes técnicas y no necesariamente saberlas aplicar (Parcerisa, 2007). En opinión de este autor, cada etapa educativa debería definir sus competencias, definiendo los objetivos desde cada área o asignatura, en forma de capacidades que permitan avanzar hacia las competencias.

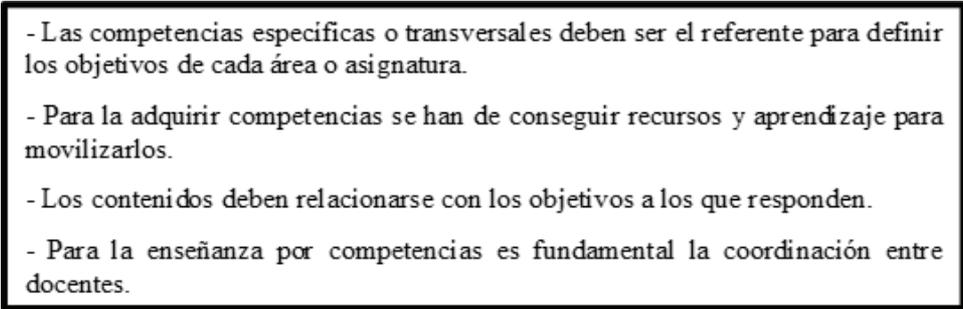
- 
- Las competencias específicas o transversales deben ser el referente para definir los objetivos de cada área o asignatura.
 - Para la adquirir competencias se han de conseguir recursos y aprendizaje para movilizarlos.
 - Los contenidos deben relacionarse con los objetivos a los que responden.
 - Para la enseñanza por competencias es fundamental la coordinación entre docentes.

Ilustración 1: Competencia docente. Fuente: Parcerisa (2007)

Ante la situación respecto al actual perfil del futuro maestro de primaria, era necesario buscar estrategias y herramientas que permitieran un aprendizaje global y significativo para las aulas del siglo XXI y así surgió el “Proyecto Escénico”.

2. Desarrollo.

Este proyecto se basa en la formación musical del futuro. Cambiar el papel del futuro docente de música y situarlo como alumnado que muestra su aprendizaje a quienes serán sus futuros alumnos. El alumnado constató la adquisición de competencias teórico prácticas musicales, herramientas didácticas y pedagógicas, así como el conocimiento y observancia de las normas de comportamiento en audiciones y otras representaciones musicales, además de la confianza en las propias posibilidades de producción musical y valoración de la estética expresiva del movimiento. La Metodología desarrollada se basó en la participación del trabajo en grupo, el consenso, la cooperación y colaboración, dirigidos a potenciar diferentes conceptos didácticos, que deben ser significativos para su aprendizaje, pero sobre todo para su enseñanza, preparándose, para el mundo real, desde la resolución de problemas y cómo esto puede suponer un impacto social. Los beneficiarios de este tipo de proyecto son todos los participantes, tanto desde el público como desde el escenario, convirtiéndose en actores activos de su propio rol. Como emisores y receptores, pueden disfrutar aprendiendo a aprender.

El impacto social que la música y los espectáculos musicales ejerce en la ciudadanía, se constata en diferentes proyectos, tales como:

- Los proyectos que se están llevando a cabo en los diferentes Auditorios de Música, sólo hay que comprobar sus programaciones didácticas, como en el auditorio¹ de Tenerife, el proyecto de la orquesta de Euskadi² o el auditorio de Castellón³, entre otros.

La preparación para el desarrollo de un proyecto musical con impacto social debe adquirirse desde todas las facetas posibles, en la formación que el futuro docente recibe, porque de ellos depende una Educación de Calidad, la cual pasa, indiscutiblemente, por la educación musical.

El proyecto escénico consta de una serie de canciones, escogidas por el estudiantado o creadas por ellos y dirigidas a un determinado nivel de primaria, a través de las cuales se trabajan contenidos teóricos musicales utilizando únicamente la expresión rítmica y corporal. Así, con la elaboración de esta propuesta, el estudiantado ha adquirido herramientas para aplicar a la docencia, mejorando y ampliando su bagaje teórico práctico musical. El espectáculo, dirigido especialmente al alumnado de primaria, se ofreció dentro de la programación didáctica del Auditorio de Castellón. De este modo, se pretende acercar el alumnado a sus futuros maestros para que observe cómo muestra sus conocimientos de una manera lúdica y motivadora. Por otro lado, el futuro profesorado también tiene la oportunidad de acercarse en los espacios artísticos implicándose en el esfuerzo que supone no sólo estar en un escenario sino conseguir un buen funcionamiento de un espectáculo didáctico. Además, se contribuye desde la Universidad a que los auditorios sean un espacio más de la educación integral para todas las edades, potenciando el aprecio por las artes.



Ilustración 2: Alumnado participante en el Proyecto escénico. Fuente: Elaboración propia

¹ <http://auditoriodetenerife.com/proyecto/area-educativa/>

² http://www.euskadikoorkestra.es/es/aula_centros.asp

³ <http://www.culturalcas.com/es/didactica/>

Todo el trabajo corporal se basa en la pedagogía de J. Dalcroze, pedagogo que partía de que las primeras experiencias de aprendizaje son de origen motriz y el ritmo musical solamente puede adquirirse a través de una implicación global. Así, la educación rítmica se podrá desarrollar mediante marchas o movimientos corporales, estableciéndose el cuerpo como el intermediario entre sonido y pensamiento (Conde, Martín y Viciano, 2004). En opinión de Dalcroze, la sensibilidad nerviosa (*sensibilité nerveuse*) permite reconocer y experimentar todos los matices cualitativos de la actividad motriz, estableciendo conexiones entre las ideas artísticas y musculares. Por ello, Dalcroze dice que el objetivo de la plástica animada es conseguir el equilibrio entre las acciones corporales, permitiendo sentir y expresar la música corporalmente. No se trata propiamente de una coreografía sino más bien de expresar o interpretar una música a través del cuerpo (Juntunen, 2004).

Si el aprendizaje musical puede hacer aportaciones al movimiento y a la danza, el referente más claro lo podemos hallar en Dalcroze, quien a través de su método fundamentado en el ritmo y el movimiento se convirtió en uno de los principales innovadores que influyeron en la danza moderna. Sus investigaciones se dirigieron a combatir la arritmia, cuya causa, según él, es debida a la falta de armonía en los factores intelectuales. Su método se fundamenta en la asimilación de los ritmos mediante la repetición, el encadenamiento lógico de causa y efecto, en el que la música es la causa y el efecto sería el movimiento junto con la acción expresiva y la economía corporal en la que el ritmo musical ordena al ritmo interior, siendo sus principales puntos de estudio en la danza la respiración y la orquestación de los movimientos (Markessinis, 1995), elementos estos últimos característicos de la música.

El autor anterior enumera las siguientes reglas de conjunción cuerpo/mente según el método de Dalcroze:

- Establecer una comunicación rápida entre cerebro y cuerpo.
- Crear automatismos que aseguren el funcionamiento muscular. Toma de conciencia de nuestra personalidad.
- Aprender a relajarse para que el cuerpo se disponga a recibir órdenes del cerebro.
- Máximo resultado con el mínimo esfuerzo, creando costumbres motrices y reflejos.
- Canalizar las fuerzas vivas del ser humano para llevar una vida ordenada, inteligente e independiente.

Los recursos materiales, en proyectos audiovisuales, son fundamentales para poder ofrecer calidad, en cambio sólo se dispuso de un ordenador con cortes de canciones, seleccionadas por el alumnado y una cámara digital de uso doméstico, para poder registrar los trabajos.

3. Conclusiones.

Entre las conclusiones a las que hemos llegado, cabe destacar, por una parte, la valoración positiva en cuanto a aprendizaje de la didáctica de la música, sus elementos teóricos desde la práctica e implicación del alumnado en la elaboración de su propio proyecto, así como la dificultad que supone el trabajo en grupo para coordinar y programar las diferentes sesiones. Por otra parte, la necesidad en el aprendizaje de recursos audiovisuales y de producción artística para poder llegar a cabo proyectos-educativos que impliquen la puesta en escena desde elementos audiovisuales, como este caso, entre los que pensamos incluir la gestión y márketing, pues bajo nuestro punto de vista, el maestro debe ser competente en este terreno, ya que actualmente apreciamos una escuela viva, activa y participativa del arte y la cultura y no debemos perder la calidad en los proyectos, sólo por tratarse de un nivel educativo básico.

Entendemos, que el proyecto escénico resulta muy motivador, aunque la primera reacción es de rechazo, pues asocian el movimiento y la expresión corporal al baile puramente, durante el proceso de elaboración se pueden percibir cambios actitudinales en los estudiantes, manifestando tanto el crecimiento del interés en esta actividad como la significatividad de la misma para la adquisición de contenidos teórico musicales como las figuraciones rítmicas, tempo, compás o fraseo.

Por otra parte, debemos señalar, que la escasez de recursos materiales no desmotivó al alumnado, a pesar que hubo alguna pequeña incidencia en la reproducción del sonido desde el ordenador, lo que incitó al alumnado a ser creativo y actuar de manera improvisada hasta poder solucionar la incidencia. Así, debemos señalar las necesidades requeridas para desarrollar el proyecto no sólo con la calidad que muestren los participantes sino también con la necesaria calidad de registro y reproducción del resultado final.

FUENTES REFERENCIALES.

Conde, J., Martín, C., y Viciano, V. (2004). Las canciones motrices: Metodología para el desarrollo de las habilidades motrices en educación infantil y primaria a través de la música. (3ª ed.). Barcelona: Inde.

Juntunen, M.L. (2004). Embodiment in Dalcroze Eurhythmics. Oulu: Oulu University Press.

Markessinis, A. (1995). Historia de la danza desde sus orígenes. Madrid: Librería deportiva ESM.

Parcerisa, A. (2007). Las competencias como referentes para la práctica educativa. Eufonía: Didáctica de la música, 41, 6-16.

Prieto, R. (2001). El Perfil del Maestro de Primaria Especialista en Educación Musical.

Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado.

Serrano, J.A., Lera, A. y Contreras, O. (2007). Maestros generalistas vs especialistas. Claves y discrepancias en la reforma de la formación inicial de los maestros de primaria. Revista de Educación, 344. Septiembre-diciembre 2007, pp. 533-555

Giménez Morell, Roberto V.

Vidal Alamar, M^ª Dolores.

Profesores de la Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Dibujo.

Intuición y perspectiva geométrica en la descripción narrativa.

Intuition and geometrical perspective in the narrative description.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Perspectiva, dibujo, percepción y representación.

KEY WORDS:

Perspective, drawing systems, perception and representation

RESUMEN.

En la presente comunicación nos planteamos analizar la conexión entre dos conceptos perspectivos, intuición y proyección, que a veces van de la mano pero que en distintas épocas de la historia del arte se han desvinculado uno del otro, al menos aparentemente. Las preguntas que nos haríamos serían ¿en qué medida y de qué manera la intuición es el motor que mueve los resortes gráficos para describir una situación concreta en la que entran personajes y entorno?, ¿En qué medida los recursos gráficos y pictóricos con respecto a uno u otro concepto, contribuyen a dicha descripción y al contenido narrativo?

Aunque es cierto que la experiencia visual determina una imagen mental de la realidad, no es menos cierto que la intuición, que hace germinar el proceso creativo, está presente en el proceso de representación de la escena y en el discurso narrativo. En la dualidad existente entre la realidad visual y la imagen creada, vemos también la relación global – local como dos términos que tienen que ver con la diferencia existente entre un conjunto de códigos “objetivos” empleados en la perspectiva geométrica, y otro conjunto de códigos que calificaríamos de “subjetivos” que transmiten un mundo más personal e individualizado.

Así la visión entendida como una proyección de imágenes del mundo exterior expresada por medio de una serie de formas geométricas que participan de ciertas leyes visuales, se opondría a una visión interior en la que las experiencias más íntimas y personales conformarían otros elementos que contribuirían al resultado de la obra artística.

Presentamos una serie de obras del arte moderno y clásico que nos van a dar respuesta a las preguntas planteadas y van a apoyar nuestros planteamientos.

ABSTRACT.

In the present paper we intend to analyze the connection between two perspective-related concepts, intuition and projection. These sometimes go hand in hand, but in different epochs in the history of art they have been disconnected from each other, at least apparently. The questions we would ask ourselves are: To what extent and in what ways is intuition the driving force behind the graphic means that describe concrete situations involving human figures and surroundings? To what extent do the graphic and pictorial means of these two concepts contribute to the description and the narrative content of such situations?

Although it is true that visual experience determines a mental image of reality, it is also true that intuition is the seed of the creative process, and it is present in the process of representation of the scene and in the narrative discourse. In the duality between reality and the image produced, we also see the global-local relationship of the two terms, and the difference between a set of "objective" codes, used in geometric perspective, and another set of "subjective" codes, which convey a more personal and individualized world.

Thus the vision understood as a projection of images of the external world, expressed through a series of geometric forms that involve certain visual laws, would oppose an inner vision in which the more intimate and personal experiences would conform to other elements that would contribute to the result of the artistic work.

We show several paintings of modern and classic art to answer the previous questions and to support our proposals.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

Trataremos dos conceptos perspectivas, intuición y proyección a veces van de la mano pero que en distintas épocas de la historia del arte se han desvinculado, al menos aparentemente. ¿En qué medida y de qué manera la intuición genera recursos gráficos para describir una composición con personajes y entorno?, ¿Qué recursos gráficos y pictóricos con respecto a uno u otro concepto, se ponen en juego?

Aunque la experiencia visual determina una imagen mental de la realidad, la intuición, hace germinar el proceso creativo estando presente en el proceso de representación del discurso narrativo. En la relación existente entre la *realidad visual* y la *imagen creada*, vemos también la relación *global – local* como dos términos que tienen que ver con la diferencia existente entre un conjunto de códigos "objetivos" empleados en la perspectiva geométrica, y otro conjunto de códigos que calificaríamos de "subjetivos" que transmiten un mundo más personal .

La visión entendida como una proyección de imágenes del mundo exterior se expresa por medio de una serie de formas geométricas que participan de ciertas leyes visuales, se diferenciaría de una visión interior en la que las experiencias más íntimas conformarían otros elementos contribuyentes al resultado de la obra artística.

REALIDAD VISUAL "OBJETIVA".

Por realidad visual entendemos la imagen de la realidad que captamos con nuestro sentido de la vista. Esta imagen está sujeta tanto a las leyes físicas que regulan la proyección de los objetos (es decir la perspectiva), como a la experiencia sensorial que el cerebro interpreta, unida al factor emocional que nos hace relacionar imágenes y espacios con vivencias.

Bajo un punto de vista objetivo y científico vamos a analizar un tipo de representación que conforma lo que llamaríamos una realidad "objetiva", que sigue un comportamiento previsible basado en leyes geométricas similares a las de la óptica, la fotografía y la imagen digital y que posee cierto carácter global, pero a pesar de tener este nivel de credibilidad visual, el realismo visual en el arte no deja de seguir un cierto convencionalismo.¹

Si dibujamos una taza, una tetera, o una azucarera, con sus elementos circulares como si fueran elipses, la imagen nos dará una información clara y determinante de su volumen y su forma, aunque no sus medidas exactas (fig. 1).



Fig. 1. Anuncio publicitario de 1984 de la compañía Anglo Pacific Shipping.

¹ Erwin Panofsky trató este tema a principios del siglo XX planteando que tan convencional podía ser la perspectiva renacentista como las soluciones espaciales medievales, viendo el simbolismo que cada sistema de representación tenía asociado a un determinado periodo del arte. Véase Panofsky, 1973)

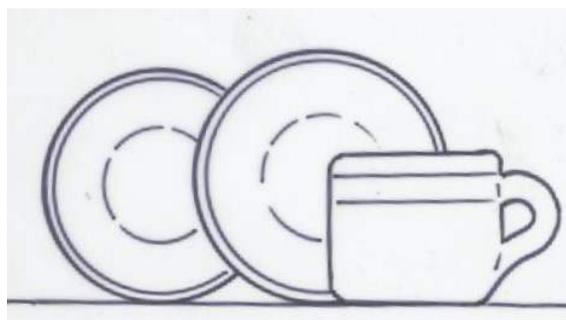


Fig. 2. Platos y taza sin escorzos.

Sin embargo, dibujando la taza de perfil no nos dará la impresión de su redondez, de sus medidas de altura y anchura, aunque no así de su volumen, si será redonda o cuadrada. En el caso del plato, el círculo que define su redondez y nos da su medida de diámetro, pero no así su espesor o altura, tampoco su volumen (fig. 2). Como sabemos, un niño y un artista medieval harían algo similar al dibujo 2, pero rara vez el escorzo de la figura 1.

La perspectiva, introducida en el renacimiento, muestra las cosas como las vemos en la fotografía, como congelando la realidad en su aspecto más superficial o aparente: las líneas que convergen hacia un punto de fuga, los tamaños que se hacen más pequeños con la distancia, los contornos que se disuelven o los colores que se agrisan perdiendo saturación. Todo un conjunto de claves perceptivas que nos hacen desenvolvernos con seguridad en esa realidad tridimensional tan claramente expresada. La pintura del italiano de Carlo Crivelli (1435 - 1495) muestra esas claves (fig.3) con el escorzo del pavimento y de las fachadas del edificio, con la sensación de profundidad que logra transmitir en las figuras del ángel y de la virgen situándolos en distintos planos. Todo ello se traduce en la percepción de un espacio 3-D que virtualmente se podría atravesar, con esos recursos o convenciones que siguen un patrón "objetivo" y reconocible.



Fig. 3. Carlo Crivelli *La anunciación* (1486). National Gallery, Londres.

A diferencia de la pintura, el cine, la animación y el comic nos cuentan historias narradas con la fotografía o con el dibujo en las que interviene un nuevo elemento, el tiempo, necesitando de secuencias de escenas, de viñetas, que desarrollen la acción en el transcurso del espacio y del discurrir de ese tiempo. Desde Winsor Mc Cay (1867 - 1934) con su *Little Nemo in Slumberland* en la primera década del S. XX, hasta los autores actuales como Jean Giraud, Moebius (1938 - 2012) o Jean-Pierre Gibrat (n.1954) emplean el movimiento del punto de vista para traducir la dinámica narrativa en las distintas viñetas (Fig. 4). La perspectiva y las vistas proyectivas resultan

fundamentales para representar ese cambio de posición del observador. Mucho más atrás en el tiempo, encontraríamos artistas como El Bosco (c. 1450-1516) o aún antes los polípticos del arte gótico, donde la narración se despliega en sus paneles y predelas, ejemplos de unidad del binomio espacio-tiempo.



Fig. 4. Gibrat. *El vuelo del cuervo* (2002). Barcelona, Norma Editorial.

En los largometrajes de animación (Fig. 5) es frecuente ver escenas de edificios con escorzos impresionantes, salas enormes que utilizan los mismos recursos que en el renacimiento, aunque estemos en la era digital, de hecho, los ordenadores recrean fielmente las imágenes perspectivas, no hay más que pensar en los videojuegos de acción.



Fig. 5. *La bella y la bestia* (1991), film de animación. Walt Disney Feature Animation.

Alterando la asociación racional de objetos, el surrealismo y sus influencias nos presentan una visión verídica de la realidad, contradictoria, angustiada, onírica, no exenta de un contenido sarcástico o absurdo en algunas ocasiones. Las soluciones espaciales alcanzan el zénit de la imaginación como vemos en obras como *El Cristo de San Juan* (1951), de Salvador Dalí (1904 - 1989), *Relativity* (1953) de M.C. Escher (1898 - 1972), *Misterio y melancolía de una calle* (1914) de Giorgio De Chirico (1888 - 1978) con sus esquemas alterados y

distorsionados. Otras obras muestran la trasgresión del sentido común visual como *La condición humana* (1933) de René Magritte (1898 - 1967), *Amanecer en la ciudad* (1940) de Paul Delvaux (1897 - 1994).

Por otra parte, aún dentro del ámbito realista, el entorno puede no estar representado mediante la perspectiva geométrica. Ocurre cuando las reglas de la perspectiva son secundarias, se obvian o se desconocen. Se introducen factores conceptuales de carácter subjetivo, como son la intuición, la tendencia al primitivismo, al simbolismo, la poesía, referencias al surrealismo, e incluso la ruptura, anulación, fragmentación, o deformación del espacio geométrico.

LA VISIÓN INTUITIVA "SUBJETIVA".

La importancia de la intuición como factor para encontrar nuevos enfoques es vital en la creatividad que domina los campos artísticos. El arte infantil es intuitivo y crea un mundo propio de formas y de relaciones espaciales en su modo de entender el mundo y sus vínculos afectivos con el entorno. Abundan soluciones en las que lo racionalista y las leyes geométricas quedan lejos, aunque no totalmente ausentes. ¿Estamos hablando por tanto de una visión subjetiva ligada al concepto de localidad, de mi yo?

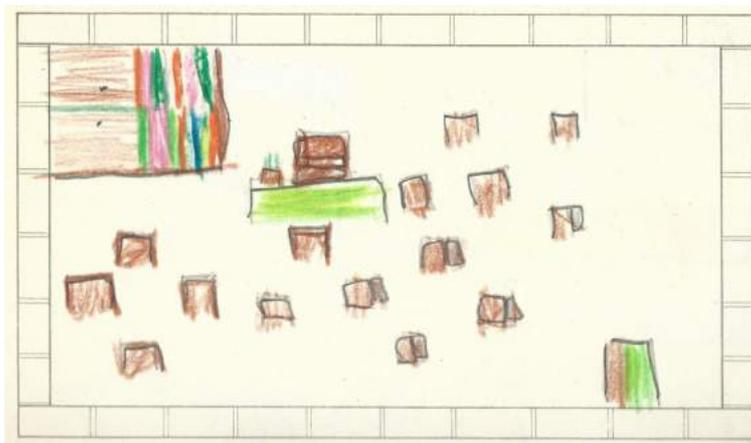


Fig. 6. Mi clase. Dibujo infantil.

En el dibujo de una niña de seis años (fig. 6) que representa su clase, la forma, solución muy conocida en las pinturas del antiguo Egipto. Obviamente la intuición de la niña tiene una base diferente a la del artista formado académicamente, puesto que a éste le sustentan los conocimientos técnicos que conscientemente traduce en formas y colores.

El arte infantil constituye un claro referente de la expansión de la personalidad, está exento de toda tradición historicista y surge de modo natural en un contexto individualizado. Para el artista actual, y con un gran bagaje de memoria artística, entraña la dificultad de olvidar lo aprendido, de reorganizar y priorizar el pensamiento de las formas por encima de la observación del natural y de la transcripción naturalista. Parafraseando a Picasso diríamos que aprender a pintar como los artistas del renacimiento puede llevar años, pero pintar como un niño puede llevar toda una vida. Lo cierto es que muchos pintores han encontrado en los dibujos de los niños la inspiración para trasgredir las reglas académicas.



Fig. 7. Enric Alfons. Pintura (2009)

En este ámbito encontraríamos a artistas de las vanguardias históricas como Marc Chagall (1887 – 1985), Paul Klee (1887-1940), Jean Dubuffet (1901 – 1985), y entre algunos pintores españoles contemporáneos, Pepe Morera “El Hortelano” (1954 – 2016), Willy Ramos (n.1954) o Enric Alfons (1949 – 2016) quienes en mayor o menor medida reflejan estas influencias que engloban además del arte infantil, un conjunto de estilos como el arte primitivo, el arte medieval, el arte oriental y también el arte negro o africano (fig. 7).

Algunas claves para representar la forma serían: evitar el escorzo perspectivo tratando de dar importancia a las vistas de tipo ortogonal (como las vistas desde arriba y de frente), el empleo de perspectivas de tipo cilíndrico (como la axonometría o la caballera) en sustitución de la perspectiva cónica renacentista, las formas descajadas, la minimización del referente espacial con una descripción meramente conceptual o minimalista, y la introducción de la movilidad del ojo como carácter conceptual. Aquí se ubicaría el cubismo y su influencia, buscando también en los sistemas de representación técnicos. En este sentido podemos considerar pinturas de Juan Gris (1887 -1927), Amadée Ozenfan (1986 - 1966) y de Le Corbusier.

Son conocidas numerosas obras de artistas como Jean Dubuffet, inspiradas por el arte de los niños y de los discapacitados, en las que se representa el suelo de una casa o unos campos vistos en planta, así como caminos que atraviesan el lienzo en sentido horizontal o vertical sin atender a las leyes de concurrencia de la perspectiva, mientras que los personajes y las casas se representan en alzado. “En lugar de las deformaciones mecánicas de la perspectiva lineal o clásica –la mesa en forma de trapecio, el plato-óvalo – prefiero unas deformaciones procedentes de intenciones en las que la ingeniosidad, la inventiva, y el capricho juegan como es debido” (Dubuffet, 1975, pp. 62-63). En cuanto a la percepción visual se trata de la ley de la buena forma, que significa la elección de la mejor vista del referente, la más descriptiva, o como diría Rudolf Arnheim, la que capta rasgos estructurales básicos que caracterizan las cosas y las distinguen de otras (Arnheim, 1975). Ciertos cubistas y en especial los puristas siguieron este recurso como principio². Pero aunque no es el caso de los grandes maestros, una influencia muy evidente puede suscitar la duda de llegar a ser una copia, si bien la influencia inspiradora nada tiene que ver con la copia mecánica. De hecho, el arte de Paul Klee no siempre fue bien comprendido: “La leyenda que habla de mi infantilismo debe tener su origen en esas combinaciones lineales donde he intentado representar un objeto, un hombre, sin dejar de mantener la pureza de la línea.” (Muller, 1971, p.3).

Otros artistas retoman la solución de organizar el espacio atendiendo al cambio indicado en las diferentes etapas de crecimiento de los niños, nos referimos a la evolución de la línea base que representa el suelo, como apoyo de figuras y objetos, un concepto que en la geometría descriptiva se conoce como línea de tierra. Al evolucionar el desarrollo del niño hacia una representación más naturalista, va añadiendo varias líneas base a sus dibujos. Como resultado de esta conciencia visual, el niño crea un espacio entre líneas y descubre así el plano topográfico y también el cielo. Gradualmente este cambio le llevará a asimilar el significado del horizonte y a tomar conciencia de la profundidad y la superposición o traslape de objetos.

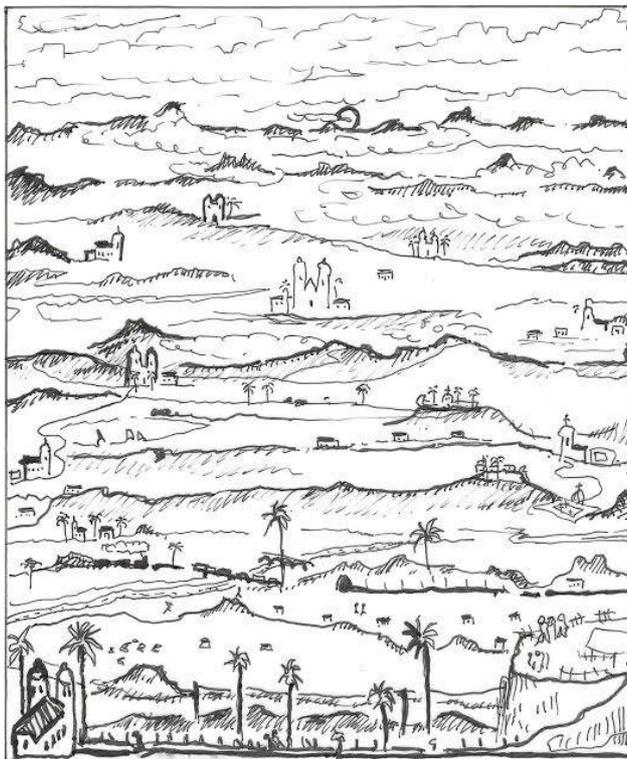


Fig.8. Esquema lineal sobre la obra *Paisaje imaginario* (1955) de Guignard.

² La pureza de las formas es un concepto establecido por los teóricos y pintores del cubismo Albert Gleizes y Jean Metzinger a principios del S.XX (véase Gleizes, A. et Metzinger, 1986)

Las líneas base se relacionan en términos de perspectiva con las líneas de término que representan la distinta profundidad del plano del suelo. Gráficamente el resultado es similar al del niño. Los objetos al alejarse se ven más pequeños y además sobre la superficie del dibujo o del cuadro van ocupando una posición más alta. El pintor brasileño Alberto Da Veiga Guignard (1896 —1962) muestra en pinturas como *San Juan* (1961) o *Paisaje imaginario* (1955) líricos paisajes con una estructura espacial de líneas base o de término. El esquema lineal que hemos efectuado de una de sus obras (fig.8) muestra este orden en donde montañas y planicies se suceden en orden ascendente, muchas de las veces sin llegar a definir claramente el horizonte.

CONCLUSIÓN.

“Toda pintura, por su naturaleza misma, será siempre una llamada a la imaginación visual: hay que complementarla para poder comprenderla. Esto no es más que otro modo de decir que ninguna imagen puede representar más que ciertos aspectos de su prototipo” (Gombrich, 1982, p. 214). Estas palabras centran nuestras conclusiones: oponer una visión “perspectivista” a otra “primitivista” no tiene mucho sentido; tanto una como la otra proceden de la misma fuente (el objeto referente), están visualizadas con el mismo órgano perceptivo (el hecho físico) y aderezadas de un mundo de conceptos y de sentimientos que la vida, el tiempo y el lugar determinan (la mente individual y colectiva). En tal sentido, entendemos igualmente que los conceptos global y local son relativos, en los términos en los que hemos pretendido relacionarlos aquí con las dos visiones citadas. Al menos hoy en día en que los medios de comunicación son capaces de “globalizar” inmediatamente cualquier hallazgo local. Un cambio que comenzó con la televisión (antes con la radio) y siguió con la popularización de la cibernética y de la era digital de las pantallas de ordenador, de los móviles, de las tabletas y demás artilugios.

Quizás el pintor británico David Hockney (n.1937) sea uno de los artistas aún vivos que mejor representa esta fusión de conceptos en vez de su distanciamiento. En su obra encontramos un interés especial por la perspectiva, interés que nace desde la fotografía, tanto en sus collages fotográficos en su afán de ampliar el espacio representado, como en algunas pinturas en las que abre la escena con un despliegue panorámico en el que lejos de seguir a pies juntillas las normas geométricas, emplea un lenguaje formal muy intuitivo. El resultado es una representación poco normativa, muy libre y expresiva de pintar los objetos y el espacio. En la pintura española artistas como Guillermo Pérez Villalta (n. 1948) mantienen un espíritu similar al recurrir a todos los tipos de sistemas perspectivos y soluciones, tanto intuitivas como proyectivas, para jugar con los objetos, las figuras y el espacio.

Ya sea con un concepto proyectivo o con otro intuitivo, el resultado es la descripción de la forma con mayor o menor grado de objetividad (proporción, medidas y parecido visual) y a la vez con un grado variable de subjetividad (expresión, deformación y distanciamiento de la imagen proyectiva).

Podemos concluir pues que ambas maneras no son artísticamente incompatibles, ni se dan de modo completamente aislado. Por tanto, son dos caminos que se solapan unas veces y divergen aparentemente en otras ocasiones.

FUENTES REFERENCIALES.

Arnheim, Rudolph. *Arte y Percepción Visual*. Alianza Forma, Madrid, 1979 (*Art and Visual Perception*, Berkeley, 1957) ISBN: 84-206-7874-0

Dubuffet, Jean. *Escritos sobre arte*. Barral Editores, Barcelona.1975, pp. 62-63 (*Prospectus et tous écrits suivants*. Paris, Gallimard, 1967) ISBN : 84-211-7418-5

Gleizes,A. et Metzinger, J. *Sobre el Cubismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, Valencia,1986 (*Du Cubisme*, Paris, 1912) ISBN:84-505-4392-4

Gombrich, E.H. *Arte e ilusión . Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Gustavo Gili, Barcelona. 2ª ed.1982, p.214 (*Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford, 1959) ISBN:84-252-0942-0

Muller, Joseph-Émile. *Klee*, Gustavo Gili, Barcelona. 1971. ISBN:84-252-0513-1

Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets, Barcelona. 1973 (*Die Perspektive als “Symbolische Form”*. Leipzig-Berlín, 1927) ISBN:84-7223-031-7

Macías Lara, Tamara.

Graduada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la UPV.

Técnica Superior en desarrollo y aplicación de proyectos de construcción por la UPV.

Zalbidea Muñoz, María Antonia.

Profesora de la UPV. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Puesta en valor del muralismo contemporáneo de Blu en la ciudad de Valencia.

The assessment the contemporary muralism of Blu in the city of Valencia.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Muralismo contemporáneo, Conservación, Blu, Valencia, Street Art.

KEY WORDS:

Contemporary muralism, Conservation, Blu, Valencia, Street Art.

RESUMEN.

El trabajo que se desarrolla emerge con la finalidad de estudiar la posibilidad de conservación del mural realizado en 2011 por el artista italiano Blu, uno de los mayores exponentes internacionales de arte urbano. Dicha obra se sitúa en la medianera de la plaza del Tossal, lindando con el número 5 de la Calle Quart en Valencia.

El tema de estudio genera controversia en la distinción de su reconocimiento como arte, los conservadores se hallan en complejas tesituras condicionadas por cuestiones legales, por arduas tomas de decisiones e incluso por otros componentes ajenos a la conservación.

He ahí, tal vez, la polémica sobre el reconocimiento, la legitimidad y la propiedad de las intervenciones. Simultáneamente, el uso de materiales modernos, su ejecución y la inexistente y/o inadecuada preparación del soporte acelera el deterioro de su estado. Resaltando la dificultad que supone tanto la intervención, como la conservación; y la importancia que tiene la documentación fotográfica en estas intervenciones artísticas.

En vista de ello, ha sido necesario un estudio profundo de la obra mediante examen científico de la materia constitutiva y la técnica de ejecución, así como el análisis formal y conceptual de la misma, antecedido por su contexto histórico-artístico. Mediante examen organoléptico se ha determinado las patologías que presenta el mural trazando un estudio de su estado de conservación de la obra.

En resumen y por estas razones, nace la necesidad de estudiar y analizar la obra del ya consagrado muralista contemporáneo y referente para el *Street Art*, Blu.

ABSTRACT.

This work that emerges with the purpose of studying the possibility of conservation of the mural realized in 2011 by the Italian artist Blu, one of the greatest international exponents of urban art. This mural painting is located in the middle of the Plaza del Tossal, bordering 5 Quart Street in Valencia.

The subject of study generates controversy in the distinction of its recognition like art, the conservatives are in complex position conditioned by legal questions, by arduous decision-making and even by other non-conservation components. There is, perhaps, the controversy over the recognition, legitimacy and ownership of interventions.

Simultaneously, the use of modern materials, their execution and the ineffective or inadequate preparation of the support accelerates the deterioration of their state. Highlighting the difficulty of intervention and conservation; And the importance of photographic documentation in these artistic interventions.

In view of this, an in-depth study of the work has been necessary through scientific examination of the constitutive material and the technique of execution, as well as the formal and conceptual analysis of the work, preceded by its historical-artistic context; Through organoleptic examination has determined the pathologies presented by the mural drawing a study of its current state. Finally, we conclude with the elaboration of a proposal for intervention, and in the same way, we propose some guidelines for conservation of the artwork.

In summary and for these reasons, the need arises to study and analyze the work of the already consecrated contemporary muralist and great influence for the Street Art, Blu.

CONTENIDO.

BLU, ARTISTA URBANO.

Bajo el pseudónimo de Blu, este artista italiano ha contribuido a dar forma al arte urbano, decide permanecer en el anonimato y empieza a ser conocido en la escena del arte urbano a partir del 1999 con motivo de la realización de unos *graffitis* en el centro histórico y suburbios de Bolonia. Sus obras reflejan y representan las características de dicho movimiento evidenciando algunos de sus signos distintivos: la reivindicación del espacio público, el efecto sorpresa y finalmente, la voluntad de comunicar mensajes. Su labrada reputación mundial, le presenta como uno de los mejores artistas urbanos en circulación, con gran impacto mediático como acredita el diario británico *The Guardian*¹, que en agosto del 2011, clasifica al muralista entre los diez mejores artistas urbanos del mundo, entre ellos, el diario incluye también a Jenny Holzer, Keith Haring, Steve Powers, JR, Os Gêmeos, Vhils, Banksy, y Sam Swoon.

Son muy diferentes los contextos en los que Blu realiza sus murales, puesto que aparecen en lugares anónimos o lugares emblemáticos (dado su consagrada fama mundial), y siempre dentro de los términos legales. Siendo contratado por instituciones, festivales culturales², museos (como el MOCA -The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles) o exposiciones relacionadas con el arte urbano donde sus enormes figuras de humanoides y sarcásticas o dramáticas escenas dibujadas e inspiradas en el mundo de los cómics y juegos de Arcade, mezclan además el sentido de aventura con la rutina urbana, la invención personal y las grandes cuestiones colectivas. En sus primeros murales, al tiempo que expresaba y desarrollaba elementos de gran originalidad estilística, estaban creados con spray (pintura en aerosol). Desde el año 2001 las obras de Blu comienzan a verse como pinturas plásticas ya que pronto incorpora el uso de la brocha y de rodillos montados en postes telescópicos. Esta técnica le permite realizar murales a gran escala a la vez que reducir costes. Blu traza las figuras perfiladas en sólidos contornos negros y dos colores como máximo, no firma, pero no hace falta sus obras ya que su obra tiene un singular sello de identidad.

En la entrevista que otorgó en 2004 para la Web *Fatbombers* recoge muchas de sus opiniones e impresiones, de hecho, en ellas se afirma que: "...nunca pensé en hacer..." obras de arte "...difíciles de vender en el mercado del arte...", "Cada dibujo que pinto expresa un pensamiento, así sucede que, mis personajes apuntan a temas sociales; causa muy a menudo de lo que pienso de nuestra loca sociedad...", "En cuanto a la expresión de un pensamiento político, creo que eso es algo que naturalmente ocurre cada vez que pinto una pared. El hecho en sí de que tu estés pintando es la expresión de un pensamiento." "No confundir un pensamiento político con una

¹ MANCO, Tristán. *The 10 best street art Works*. En: *The Guardian*. [Consulta 27/02/2017] Publicado: 6 agosto 2011. Disponible en: <https://www.theguardian.com/culture/gallery/2011/aug/07/art>

² Fue premiado en 2009 en el Festival Internacional de cortometraje de Clermont-Ferrand.

ideología preconcebida, no estoy interesado en hacer propaganda a favor de un partido político, no estoy dibujando guadañas y martillos, ni cruces celtas. No confío en los políticos títeres que gobiernan nuestros países”³.

Su obra ha sido premiada en diversos festivales y aunque su intención no es la de buscar la visibilidad mediática, Blu, fue uno de los protagonistas de una clamorosa acción en las navidades del 2007 conocida como el “ataque simbólico”, que tuvo lugar en el muro que el gobierno israelí construyó (en Belén) para aislar los territorios palestinos. No exento de polémica volvió a ser noticia en 2014 por cubrir dos de sus míticas obras en el distrito de Kreuzberg de Berlín con la intención de evitar que una inmobiliaria mercantilizase y se lucrase intencionadamente de sus intervenciones; siguiendo el mismo modus operandi, Blu, en 2016 funde en negro todas sus piezas de las calles de la ciudad de Bolonia como protesta a los arranques que habían sufrido algunas de sus obras y que posteriormente fueron trasladadas al museo de la ciudad para la exposición *Street Art Banksy & Co. L’arte allo stato urbano*, descontextualizándolas de sus emplazamientos originales para ser embutidas en un entorno ajeno para el cual no fue creada. Como sostiene Doerner, la pintura mural “*Es una pintura que no depende sólo de ella exclusivamente, sino de la arquitectura que la rodea y del color y forma de los espacios inmediatos*”⁴

MOISÉS, EL MURAL DE LA PLAZA DEL TOSSAL.

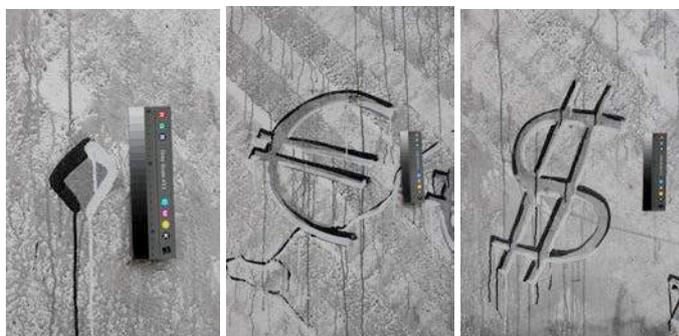


ILUSTRACIÓN 1. Vista general del mural de Blu en 2015.

³ Fatbombers. *Entrevista Blu*. [Consulta 28/02/2017] Publicado: 1 diciembre 2004. Disponible en: <http://www.fatbombers.com/graffiti-vandalism/bl/>

⁴ DOERNER, M. *Los materiales de Pintura y su empleo en el arte*. 1998; p. 176



ILUSTRACIÓN. 2. Mural de Blu. Detalles. 2015.



ILUSTRACIÓN. 3. Vista actual de mural de Blu en 2017.



ILUSTRACIÓN. 4. Mural de Blu. Detalles. 2017.

El mural de Moisés, realizado en Julio de 2011, por el artista, nace de la iniciativa de intervenir el espacio público y generar lugares creativos mediante la realización de diversos murales artísticos en las medianeras más visibles de determinadas fincas del barrio del Carmen de Valencia; brota de las jornadas "Comboi a la fresca" organizadas por la asociación AACC -Arquitecturas Colectivas- cuyo propósito radica en la construcción participativa del entorno urbano y donde se aprovecha la oportunidad para construir y/o reciclar un espacio en desuso combinando múltiples enfoques disciplinares.

El artista creó este mural de carácter figurativo en la medianera de la edificación de la Calle Quart, número 5 colindante con la Plaza del Tossal, en el distrito de *Ciutat Vella* de Valencia (39°28'34.4"N 0°22'49.7"W). Nos encontramos ante un mural ejecutado in situ mediante el uso de materiales propios de un pintor decorador, como: rodillos y pinceles o paletinas anchas, entonado con amarillo, blanco, negro y gris sobre un revestimiento enlucido, tratándose de un mural adaptado a la forma perimetral de la pared y desempeñando su básico principio como es el de ser experimentado en la calle: sus pinturas reinterpretan el lenguaje arquitectónico de los espacios públicos para generar formas nuevas.

En este espacio, plasma la figura de Moisés, personaje perteneciente a las Sagradas Escrituras de religiones monoteístas que destaca por ser considerado profeta y libertador del pueblo israelita. Blu recurre a los atributos iconográficos del personaje estableciendo un paralelismo metafórico con algunos de sus episodios más representativos dotando a la obra de una carga conceptual concerniente a la economía actual donde recalca y critica el capitalismo: la política y su gestión, así como, la falta de interés de conservación de este barrio proliferando su destrucción y/o el deterioro de los espacios públicos donde se reflejan y se pone de manifiesto la desaprobación sobre la especulación inmobiliaria. Indudablemente, con los años el mural se ha convertido en icono del barrio desempeñando su papel de diálogo con el espectador y con su entorno social y espacial.

Las condiciones de la estructura del edificio sobre el cual asienta la obra es un factor que va a influir decisivamente sobre su estado de conservación. Además, de sufrir los propios agentes de deterioro (intrínsecos de la obra), hay que añadirle los del propio edificio, que afectan directamente a la pintura mural⁴; como en este caso, la pérdida de soporte causado por falta de adherencia, bien por exceso o escasez de succión del material base sumado a los movimientos de dilatación y contracción del cemento. La obra se ha visto afectada y deteriorada no solo por patologías sino también por reiterados actos de vandalismo. Estos producen los efectos más perjudiciales aumentando el riesgo de su pérdida e imposibilitando así su recuperación dando como resultado la obstaculización en su lectura. Dichas acciones se concentran en el tercio inferior de la obra, estos actos incluyen no solo la irrupción con pinturas o sprays sino perforaciones o adhesiones de materiales externos como de carteles publicitarios.

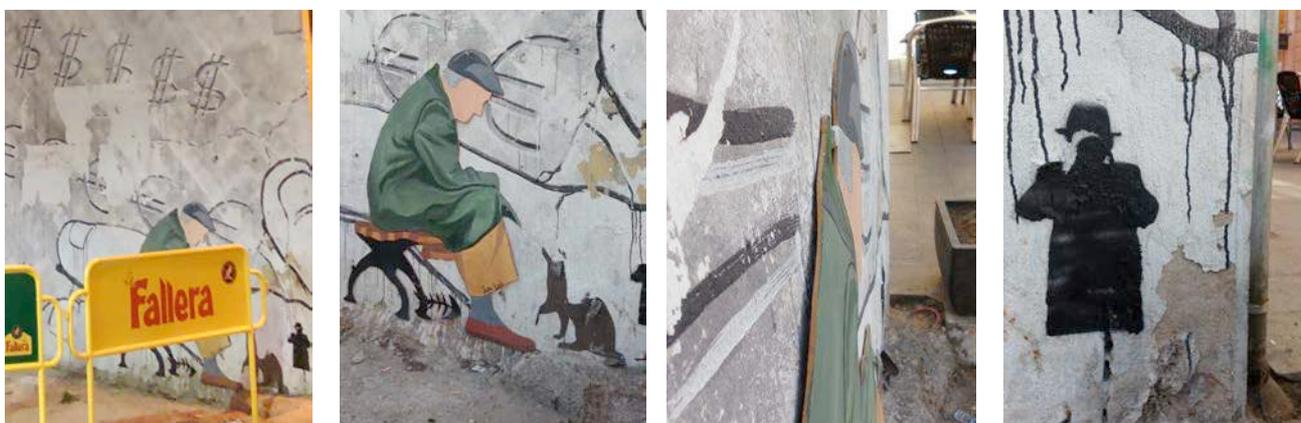


ILUSTRACIÓN. 5. Añadidos ajenos al mural en 2016.



ILUSTRACIÓN. 6. Daños. Desahdesión en 2015 y 2017.



ILUSTRACIÓN. 7. Daños. Tag y graffiti en 2015 y 2017.

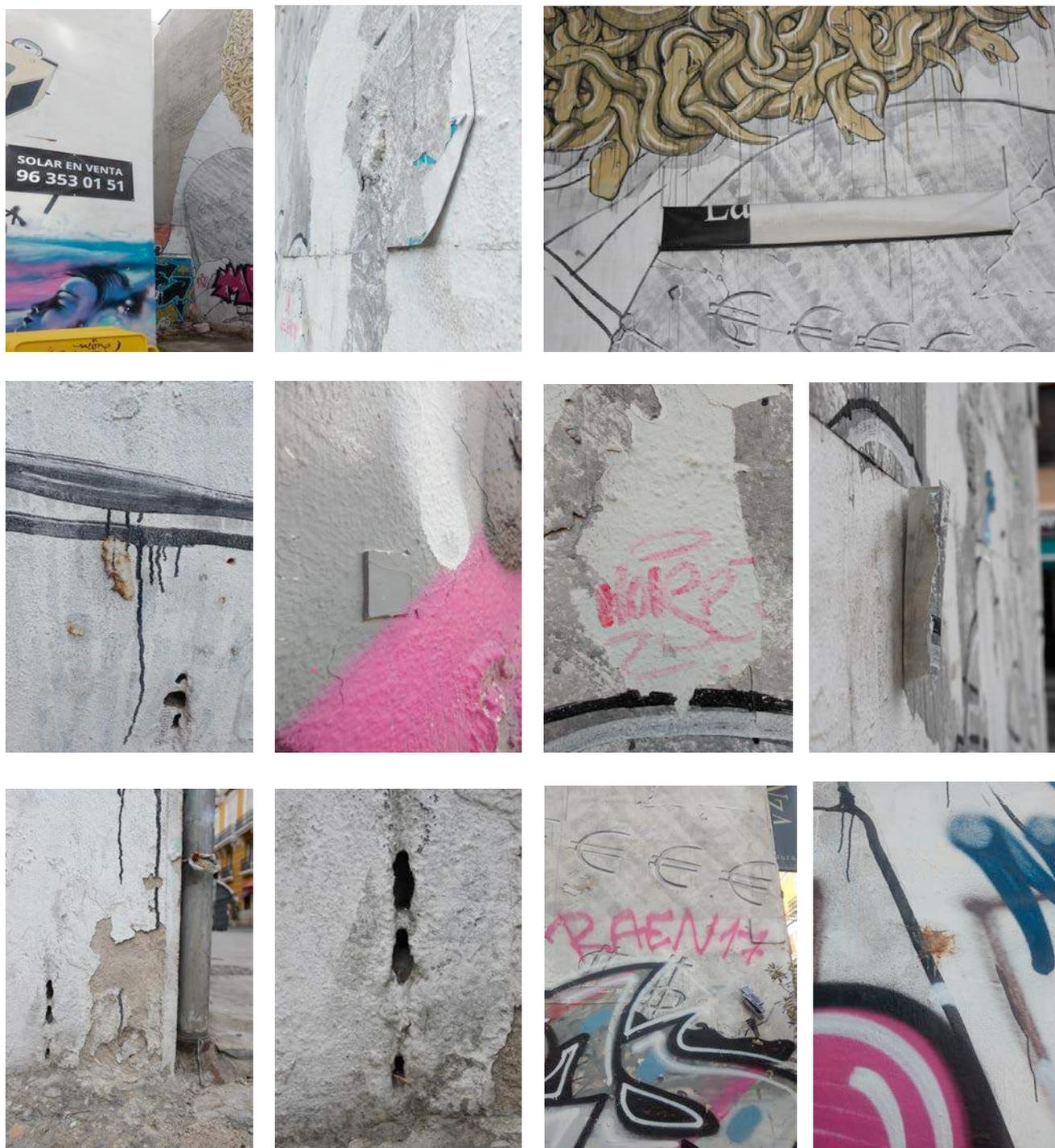


ILUSTRACIÓN. 8. Daños y patologías generales.

Probablemente, un factor de deterioro inminente es el efecto de la intemperie sobre los materiales que se ven afectados por la luz, la humedad, la contaminación, factores biológicos y fenómenos meteorológicos, así mismo por el entorno donde éste se ubica. Patente por ser zona de ocio nocturno, aparcamiento de vehículos y zona de acopio de material, e incluso depósito de escombros y vertedero provocando acumulaciones de suciedad derivadas de orines y heces tanto de animales como de personas. Además la ineludible emisión de humos de vehículos y la extracción de humo de la cocina del puesto ambulante que allí se estaciona, en la semana fallera, a los que hay que sumar el humo expulsado por la falla cercana en su quema. La quema de una falla, es un momento traumático para los edificios colindantes a ésta, las altas temperaturas afectan a los morteros y los materiales arquitectónicos, además en el momento de la combustión, se desprende gran cantidad de anhídrido sulfuroso procedente al igual que los óxidos de nitrógeno de la

combustión de materiales como el carbón o los hidrocarburos y que tras diferentes procesos y en presencia de humedad forma ácido sulfúrico, que a largo plazo pueden provocar deterioros severos en el mural dando lugar a la alteración heterogénea del color así como desprendimientos pictóricos.



ILUSTRACIÓN. 9. Ubicación de falla y de puesto de comida ambulante durante la semana fallera en 2015, 2016 y 2017.

Otro factor de deterioro, son los causados por daños externos o extrínsecos a la pintura⁵; un *graffiti* en la mureta contigua donde se sitúa el brazo derecho de la figura de Moisés quedando cubierto casi por completo. La parte frontal derecha se visualizan *tags*, graffiti, estarcidos, restos de carteles fijados (celo, adhesivo) y perforaciones de tornillos de anclaje. Respecto a la cohesión de los estratos pictóricos, encontramos diferentes niveles de detrimento desde pérdidas de película pictórica, decoloración, pérdida de adhesión hasta desprendimientos del propio muro acompañados de craqueladuras.



⁵ Para más información ver: ZALBIDEA, M^a A. Principales causas de alteración de las pinturas murales. Recurso electrónico, 2007.



ILUSTRACIÓN. 10. Graffiti en mureta y mural en 2015 y 2017 .

Durante el periodo en el que se ha desarrollado el estudio, se realizaron dos tomas termo-higrométricas⁶ al mural para el seguimiento y conocimiento de las condiciones de la obra y su entorno. Donde se concluye que las zonas que presentan mayor rango de humedad son las que se encuentran más próximas y en contacto con la línea propia de un soporte que ha sufrido la acción de la humedad por capilaridad, en este caso causada por la presencia de agua en el terreno y también por la capilaridad de los materiales que permite la subida de agua y que aumenta más, dado la sales disueltas que presenta el terreno, así como las aportadas por los excrementos de animales y orín de personas además de alto nivel freático.

Mediante la extracción de una muestra del mortero se han practicado análisis químicos para determinar tanto el pH⁷, como la composición cualitativa y cuantitativa de los distintos materiales que conforman el soporte mural. El mortero presente en la obra está formado por la mezcla de un aglomerante y un árido, compuesto por:

- > Aglomerante: Carbonato cálcico, Sulfato cálcico y principalmente, arcillas: silicatos de aluminio y óxido de hierro.
- > Áridos: Principalmente partículas de sílice y cuarzo, con gravas y puzolanas añadidas (Silicatos y óxidos de hierro).

El estado de conservación de la pintura mural es mayoritariamente bueno. Si bien es cierto que las patologías se concentran en la parte inferior de la obra. La obra se encuentra afectada por la desadhesión del estrato subyacente conformado por carteles dando lugar a la desaparición de película pictórica causados por los daños intrínsecos como los desprendimientos de soporte y estratos pictóricos ocasionados por la escasez o exceso de succión del material base, así como por los efectos de la humedad y la temperatura.

La descohesión y por ende, la pérdida de capa pictórica que presenta la parte inferior y esquina derecha del mural es causada por la humedad filtrada por capilaridad debida a la presencia de agua en el terreno y de sales disueltas en él, además de las aportadas por las deyecciones de animales y personas, así como, por los materiales constitutivos. A su vez, los factores externos de deterioro de la obra son los cometidos por actos vandálicos y deposiciones animales; sin olvidar, el factor contaminación resultado de la combustión de carburantes y la proximidad de fumaradas de extractores y la quema de la falla, que junto a la humedad, producen gases sulfurosos que afectan directamente a la obra.

⁶ Higrometro de contacto, marca: HumidCheck ,6-44 %

⁷ Resultados obtenidos de la valoración del pH: Superficie pictórica pH. 8, del Mortero pH. 7,5



ILUSTRACIÓN. 11. Evolución del mural de Blu Año 2015.



ILUSTRACIÓN. 12. Evolución del mural de Blu Año 2016.



ILUSTRACIÓN. 13. Evolución del mural de Blu. Año 2016.



ILUSTRACIÓN. 14. Evolución del mural de Blu. Año 2017.

Conclusiones.

El mural de Blu en la ciudad de Valencia está dotado de valores de tipo histórico-artístico, social y cultural, llevando consigo implícito, los rasgos que le hacen merecedor de su conservación. Por tanto, se debe preservar la autenticidad y significación de la obra, teniendo en cuenta el inexorable paso del tiempo siendo éste atributo esencial y la disyuntiva principal del arte urbano. Su continuidad en el tiempo la ha transformado en imagen identitaria, pero también vulnerable por una ciudad que se transforma por sus intereses.

Dicho lo cual y tras una evaluación del estado actual y gestión de riesgos mediante la realización de exámenes técnicos y químicos de soporte y materiales constituyentes realizados con el propósito de asegurar su salvaguarda, con el fin de conseguir su estabilidad y detectar futuras patologías e impedir la degradación e incluso pérdida total de la obra.

Por otra parte, el papel de la sociedad es concluyente para su trascendencia ya que se convierte en la beneficiaria y se considera como principal vía la salvaguarda documental, puesto que la obra no nace con la finalidad de ser inmortal y puede desaparecer en cualquier momento; dicho lo anterior y gracias a los recursos tecnológicos que disponemos el registro de documentación fotográfica es crucial y necesaria para su conservación y difusión.

El carácter efímero que se le ha adjudicado arbitrariamente a estos murales urbanos no es más que un arraigo social generalizado y forjado para reforzar la disyuntiva en la parcelación de arte-museo y arte-calle; o de manera análoga, la autonomía del museo.

Al estar la obra emplazada en la calle es latente la finalidad de interactuar con su entorno, su contexto y con el espectador, así pues, salvo en condiciones de pérdidas matéricas desmesuradas nunca deberá ser extraída de su lugar de origen para su venta o exposición museística sin previa autorización del artista.

FUENTES REFERENCIALES.

AAVV. Mural Street Art Conservation nº 3. En: Revista electrónica de conservación de Street Art. GE-ICC. Grupo Español del IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works) Publicado en Abril de 2016. ISSN2444-9423. Disponible en: https://issuu.com/observatoriodearteurbano/docs/mural__3

DEL PINO DÍAZ, C. Pintura mural conservación y restauración. Madrid. Ed: Dossat-2000 S.L., 2011. ISBN: 9788489656888

DOERNER, M. Los materiales de Pintura y su empleo en el arte. Madrid. Ed: Reverte, 1998. ISBN: 9788429114232

MANCO, T; "The 10 best street art Works". En: The Guardian [27/02/2017] Publicado: 6 agosto 2011. Disponible en: <https://www.theguardian.com/culture/gallery/2011/aug/07/art>

Fatbombers. Entrevista Blu. [28/02/2017] Publicado: 1/12/2004. Disponible en: <http://www.fatbombers.com/graffiti-vandalism/bl/>

MÖSKEN, A; "Wandbild an Cuvrybrache übermalt Schwarz ist das neue Blu" Berliner zeitung.de [02/02/2017]. Publicado 12/12/2014. Disponible en: <http://www.berliner-zeitung.de/berlin/wandbild-an-cuvrybrache-uebermalt-schwarz-ist-das-neue-blu-504004>

SMARGIASSI, M; "Blu cancella tutti i suoi murali; "No alla street art privatizzata" Repubblica.it. Bolonia [02/02/2017] Publicado 12/03/2016. Disponible en: http://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/03/12/news/bologna_graffiti-135303806/#13;

ZALBIDEA, M^a A. Principales causas de alteración de las pinturas murales. Universitat Politècnica de València, 2007. ISSN 9788483631164.

Mifsud, Aurora Rubio.

Conservadora-Restauradora, Doctora en Bellas Artes. Grupo de investigación Magistri Mediterranei, Departament d'Art i Musicologia, UAB.

M^a Antonia Zalbidea Muñoz.

Profesor Titular del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Grupo de investigación Magistri Mediterranei, Departament d'Art i Musicologia, UAB.

Estudio comparativo de la pintura mural gótica valenciana a partir de elementos de estilo y materiales representativos.

Comparative study of Valencian gothic mural painting using style elements and representative materials.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Pintura gótica valenciana, materiales pictóricos.

KEY WORDS:

Valencian Gothic painting, pictorial materials.

RESUMEN.

Se presenta en esta comunicación parte del trabajo de investigación realizado en la tesis doctoral "*La pintura mural gòtica lineal a territori valencià. Statu quo del corpus conegut. Estudi i anàlisi per a la seua conservació*" (2015), en la que se ha catalogado el corpus de pinturas murales góticas lineales conservadas en territorio valenciano.

En éste trabajo se han identificado 34 edificaciones, que contienen total o parcialmente restos de 71 conjuntos decorativos (figurativos, decorativos y arquitectónicos) con características góticas, y sigue abierto debido a nuevas investigaciones en curso y continuos descubrimientos de pinturas que se continúan produciendo.

En la investigación, se han analizado individualmente los conjuntos pictóricos murales góticos, identificando circunstancias históricas y geográficas, antecedentes y referencias en otras artes, además del estudio del estado de conservación, el modo de factura y la analítica de componentes, con el fin de encontrar trazos comunes que definen el corpus existente.

Se ha encontrado una amplia variedad de temas representados, de recursos decorativos y estilísticos, determinando que existen temáticas diversas, elementos ornamentales, estructuras de distribución, y modelos que conforman un rico panorama artístico. Se presenta en este trabajo el análisis comparativo a nivel estilístico y matérico a partir de los rasgos comunes detectados a en los distintos conjuntos pictóricos.

En el ámbito estilístico (presentado en este artículo), se estudian la totalidad de los conjuntos identificados, independientemente de que se ubiquen en el periodo gótico inicial o más evolucionado, o de que conformen decoraciones de tipo arquitectónico.

ABSTRACT.

We present in this communication part of the research work carried out in the doctoral thesis "La mural mural gòtica lineal a territori valencià. Status quo of the corpus conegut. Study for its conservation"(2015), which has cataloged the corpus of linear Gothic paintings conserved in Valencian territory.

In this work, 34 buildings have been identified, which contain totally or partially remains of 71 decorative sets (figurative, decorative and architectural) with Gothic characteristics, and is still open due to new researches in progress and continuous discoveries of paintings that continue to be produced.

In the investigation, the Gothic mural paintings were analyzed individually, identifying historical and geographical circumstances, background and references in other arts, as well as the study of conservation status, invoice mode and component analysis, in order to find Common features that define the existing corpus.

It has been found a wide variety of themes represented, of decorative and stylistic resources, determining that there are diverse themes, ornamental elements, distribution structures, and models that make up a rich artistic panorama. We present in this work the comparative analysis at the stylistic and material level based on the common traits detected a in the different pictorial sets.

In the stylistic area (presented in this article), all of the identified sets are studied, regardless of whether they are located in the initial Gothic period or more evolved, or that conform architectural decorations.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

Este trabajo presenta el estudio del corpus de pinturas murales del periodo gótico inicial, existentes en el actual territorio de la Comunidad Valenciana, desde una óptica técnica, tanto a nivel estilístico como matérico. En este artículo se presentan los resultados obtenidos del estudio partir de elementos de estilo y materiales representativos.

En el estudio, se han identificado un total de 34 edificaciones, que contienen total o parcialmente restos de 71 conjuntos decorativos (figurativos, decorativos y arquitectónicos) con características góticas. De este total, 24 construcciones contienen 40 conjuntos donde aparece figuración gótica, 24 con trazos lineales y 16 de factura tardía. A menudo, el lamentable estado de conservación o los pocos restos que nos han reunido, han imposibilitado la identificación de aquello que representaban.

Se relacionan a continuación los elementos identificados, según tipologías y modelos, a los varios conjuntos pictóricos. Se así que se localizan estos cuantificando y calificando su número, y determinando su profusión. Se separan según contengan pinturas figurativas o elementos decorativos.

En las pinturas figurativas se corrobora la tipología de la representación, si es en forma de retablo y si se presenta enmarcado. Se identifican las dimensiones de las figuras humanas, y su variación dentro de tres tipos de tamaño: grandes, más de 50 cm, medias entre 50 y 35 cm y pequeñas, de menos de 35 cm. Además se identifica cuáles presentan representaciones de animales, de vegetación, y con textos al interno de las representaciones. Se localizan además la existencia añadida de dibujos hechos con carboncillo o con otros materiales.

Los conjuntos góticos lineales en territorio valenciano presentan una amplia variedad de temas, de recursos decorativos y estilísticos. Existen temáticas diversas, profana y religiosa; elementos decorativos, estructuras de distribución, y modelos que conforman un rico panorama artístico. Estos modelos que se encuentran seriados en un mismo conjunto pictórico e incluso repetidos a lo largo de la geografía, se podrían denominar característicos, aunque no son originales e inéditos del territorio estudiado. Se encuentran semejantes en otros lugares, y además en otras artes distintas a la pintura mural.

Con este hecho se pone de manifiesto que, con total probabilidad, existiría un movimiento de artistas dentro de la misma Corona de Aragón, o provenientes del resto de la península y otros países europeos, además del resto de la mediterránea, y con ellos se produciría un intercambio intelectual, y puede ser que incluso físico, de modelos. Los ejemplos que han llegado hasta hoy, son una pequeña muestra de las pinturas murales fruto de los artistas y artesanos autóctonos, y otros que conforman esta ósmosis europea.

También se realiza un elenco de la temática general de las escenas figurativas, los tipos de personajes que representan, y aspectos particulares sobre algunos de ellos.

Hacia los elementos decorativos, se relaciona: si son de construcción arquitectónica y de qué se trata; la temática representada y si presentan un fondo característico. De elementos de construcción arquitectónica se relacionan los fingidos de artesonados y de sillares, además de las líneas constructivas de nivel. Para la temática que representan los elementos que contienen se han visto: elementos heráldicos, cortinajes y representaciones edilicias. Y para los tipos de fondos especiales, los vallados y fondos estrellados.

Una vez presentada toda esta información, se sintetiza en dos cuadros resumen, el primero sobre representaciones figurativas y el otro sobre elementos decorativos. En los cuadros se visualiza con claridad todos los datos expuestos, y se pueden hacer estudios comparativos sobre el número de elementos coincidentes, estableciendo así conexiones entre todos los conjuntos identificados. Se expone a continuación a relatar la información extraída durante la catalogación previa de los conjuntos pictóricos góticos valencianos.

Se han encontrado representaciones figurativas, de personas y también representaciones animales como parte de escenas. Escenas que forman parte de retablos; enmarcados por cenefas, o como imágenes individuales enmarcadas por cintas o arquitecturas. Además se encuentran que forman parte de conjuntos pictóricos más complejos, dentro de bandas horizontales que recorren la totalidad de los menajes de una sala a modo de friso; o incluso restos que se encuentran inconexos por la descontextualización de los fragmentos conservados.

Se han identificado **representaciones figurativas en forma de retablo** (que en la mayor parte de los casos no conservan la totalidad de las escenas), que narran las vidas de Santos, de Cristo o de la Virgen María. Además se han encontrado cenefas de tipo dentado o cintas enlazadas, como marcos en estas representaciones tipos retablo. Se han reconocido: en Castellfabib el retablo de la Pasión enmarcado por cenefas de frisos dentados en tricromía; en Vilafamés el retablo de la Virgen María de escenas también enmarcadas por cenefas de frisos dentados, y además inscritas en arquitecturas fingidas góticas; en Alcuablas el retablo de la vida de San Antonio; en Lliria en la iglesia de la Sangre, el retablo San Pere de Verona y el retablo de la vida de Santa Bárbara, -enmarcados por dos líneas igual que los fingidos de sillares-; en Valencia en la Catedral, en el reconditorio las escenas de la pasión; también en Valencia en la iglesia de San Juan del Hospital, en la Capilla de Santo Miquel el retablo del mismo nombre y la escena alegórica de la Iglesia, donde la cenefa tipo dentado remata toda la capilla perfilando el arco toral; en Carcaixent a la ermita de Ternils, todavía ocultas, que pero por la bibliografía se sabe que correspondería con una Santa Cena; en Xàtiva en la iglesia de *Sant Feliu* tres retablos distintos, el de Santo Nicolau, el del Salvador y el de la Virgen María. También en Xàtiva al claustro del Convento de San *Domènech*, cintas enlazadas enmarcando el que podría ser el retablo de Santo Miquel; al Palacio Viejo de Llutxent a las pinturas de la sala noble, como remado superior al friso decorativo se han encontrado frisos dentados, y en Gandía en el Palacio Ducal, en la sala de la Cinta.

Marcos representados **con cenefas vegetales** enmarcadas dentro de una banda de color plano se han detectado en: la Poble de Vallbona en los dos retablos el de la Vida de la Virgen María, y el retablo de los Santos Gil, Abdón y Senén enmarcados por arcos poli lobulados; en Lliria en la zona antigua del lado del evangelio; en Sagunto, en la pintura del hostal de la Castellona, y en Llutxent en las goteras del cortinaje y en la cenefa inmediata superior (ver Ilustración 1).

Marcos de retablo con forma de arcos poli lobulados con la función de enmarcar escenas pictóricas se encuentran en: Vilafamés en la iglesia de la Sangre; en Además a la ermita de la Virgen de la Huerta; en Alcuablas al retablo de San Antonio; en la Poble de Vallbona, en las pinturas de los dos retablos representados de la iglesia de San Jaume; en Lliria en la iglesia de la Sangre, a las capillas de San Esteban -la imagen del mismo santo- y la capilla de San Juan Baptista, -la imagen de un santo no identificado-; en Valencia se encuentran, en el reconditorio de la Catedral, y a San Juan del Hospital -los restos existentes- bajo el retablo de Santo Miquel de la misma capilla; en Xàtiva al retablo de Santo Nicolau y en el de la Virgen María de la ermita de *Sant Feliu*, y en el Calvario de la iglesia de San Pedro de la misma ciudad (ver Ilustración 2).

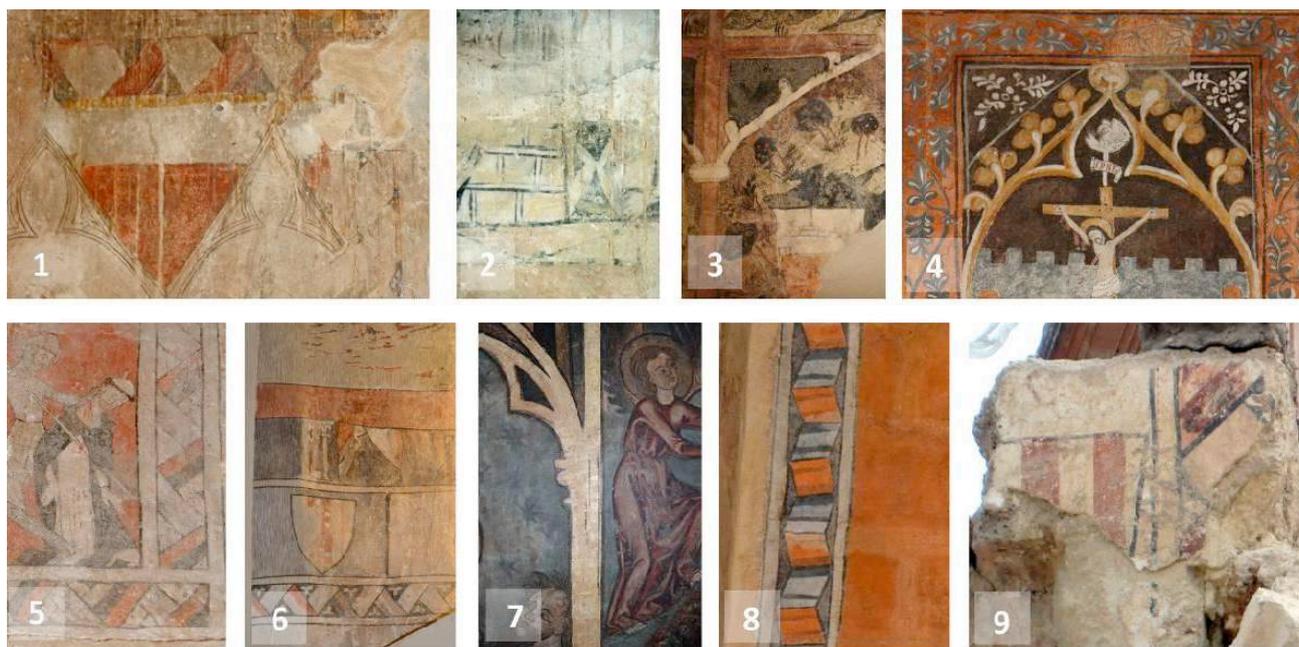


Ilustración 1



Ilustración 2

Escenas de Santos representados de forma individualizada se han localizado en Ademuz, a la ermita de la Virgen de la Huerta, donde hay una María Magdalena; en Castellfabib, un Santo Cristóbal con donante; en Xàtiva a la ermita de *Sant Feliu*, y en la iglesia de San Pedro, otras dos imágenes de Santo Cristóbal. En Lliria en la iglesia de la Sangre, a pesar de que muy mutilados, hay las representaciones de San Esteban y un Santo no identificado.

Temática propia de las órdenes mendicantes se han identificado: en Morella al Convento de San Francisco, la Danza de la Muerte y un *Lignum Vitae*; en Valencia en la iglesia de San Juan del Hospital Cruces propias de la orden hospitalaria.

En edificaciones civiles se han identificado escenas donde aparecen figuras humanas **en escenas profanas** que muestran la actividad cotidiana de la época, como es el caso del Palacio Castell de Llutxent donde se representan escenas de luchas entre caballeros; y al

Palacio de En Bou en Valencia donde hay la escena de un alquimista y otros donde personajes individuales, entre ellos caballeros, personajes religiosos mitrados, reyes, etc.

Por último, se han identificado fragmentos de policromías donde aparecen figuras humanas, que por su descontextualización se desconoce aquello que podrían representar, están en Valencia en el Convento de Carmen los restos donde hay un par de personajes no identificados, que podrían ser campesinos; y en Gandía al Palacio Ducal, en la sala de la Cinta donde se conserva una franja con escenas figurativas muy mutiladas. Por otro lado sí son claras las representaciones de demonios que hay asociados en algunos santos, como están en Valencia en San Juan del Hospital, en la capilla de San Miguel en el retablo del mismo nombre; y en Xàtiva, en la ermita de *Sant Feliu*, en el retablo del Santo Nicolás.

De las pinturas a las cuales se ha tenido acceso o hay documentación al respecto, se ha podido tomar medidas de las representaciones figurativas humanas. Se han clasificado según las dimensiones de las mismas, para facilitar el posible estudio de transposición de modelos. Así se han distribuido en: menos de 35 centímetros de altura, entre 35 y 50 cm, y más de 50 cm.

- Menos de 35 cm están las pinturas de los personajes de las habitaciones del Convento de Carme en Valencia; las del Palacio Viejo de Llutxent y las del Palacio Ducal de Gandía.
- Entre 35 y 50 cm se encuentran las figuras en Morella de la Danza de la Muerte y del *Lignum Vitae*; en Castellfabib las del retablo de la Pasión, y el donante del Santo Cristóbal; en las de Vilafamés; en Alcublas las del retablo del San Antoni; en Llíria, en la iglesia de la Sangre las escenas del martirio de San Pedro de Verona; en la Poble de Vallbona las del retablo de la Virgen María y el Calvario del retablo de los santos Abdón y Senén; En Valencia, las figuras del Reconditorio de la Catedral; y las de la Capilla de Santo Miquel a la iglesia de San Juan del Hospital; en Xàtiva, en la ermita de *Sant Feliu*, las figuras de las calles centrales de los retablos de Santo Nicolás, el Calvario del retablo del Salvador, y las de los laterales del retablo de la Virgen María.
- Más de 50 cm de altura: en Ademuz, la imagen de María Magdalena; en Castellfabib, el Santo Cristòbal; en Alcublas las figuras del Calvario; en Llíria las de la iglesia del Buen Pastor; también en Llíria las de San Esteban en la capilla del mismo nombre, y el santo no identificado a la capilla de San Juan Baptista; en la Poble de Vallbona, las figuras titulares del retablo de los Santos Gil, Abdón y Senén; en Valencia las figuras del Reconditorio de la Catedral; también en Valencia las de la Capilla de Santo Miquel en la iglesia de San Juan del Hospital; en Carcaixent, las figuras –todavía ocultas- del retablo al presbiterio en el muro del lado del evangelio; en Xàtiva en la iglesia de San Pedro, el San Cristóbal, y el calvario; también en la capital de la costa, en la Ermita de Sant Feliu, las figuras centrales de los retablos de San Nicolás, El Salvador, y la Virgen María, y además el San Cristóbal; en Ontinyent las pinturas donde se representa el San Sebastián.

De este análisis se concluye que las figuras más grandes, corresponden a aquellas titulares de retablos o aquellas que representan imágenes de santos de forma individual, o forman parte de un calvario como escena única. Todos los personajes de las escenas no titulares de retablos tienen unas dimensiones entre 35 y 50 centímetros. Los personajes de menos de 35 cm se encuentran en decoraciones civiles, dentro de conjuntos seriados que decoran la casi totalidad de los menajes de una sala, como son las del Palacio-Castell de Llutxent y las del Palacio de Borja de Gandía, y únicamente al edificio religioso al convento de Carme, en las habitaciones, se encuentra la figuración de la cual no se identifica el programa iconográfico que representa.

Grafitos (Dibujos) que han sido realizados sin color, por incisiones o sólo empleando carboncillo. Se han localizado en Llíria en la iglesia de la Sangre, en el interior del muro de la fachada; y en Catí en la Lonja, -a pesar de que parecen posteriores-, y se tienen noticias de los de la ermita de San Blas en Ayora.

Pinturas caligráficas identificativas de los personajes o de la escena donde se ubican, existe un buen número de ejemplos, como es el caso de la Anunciations de María, o incluso hay un identificativo de la autoría de la obra. Están escritos en latín o en catalán medieval y presentan dos tipos de caligrafía, una más redondeada y otra de caracteres más angulosos. En la mayor parte de los casos son monocromos, pero también hay dicromos. En ambas se emplean los puntos para separar las palabras -dos o tres puntos en vertical- o para señalar el final de frase, además de las abreviaturas a los casos escritos en latín, y las florituras.

Se han encontrado textos en Morella en los dos conjuntos originales de la sala capitular del convento de San Francisco. En la Danza de la Muerte conservada in situ los textos en latín y en catalán medieval, son muy extensos y de tetragramas que escriben parte de la danza “Ad mortem festinamus”, recogida al Libro Rojo de Montserrat. En el *Lignum Vitae*, expuesto en el Museo de Castellón, hay restos de las inscripciones originales de las cuales no se puede leer el que dicen, sí se ha podido distinguir la palabra “...mortem...”. En Ademuz el texto identifica el personaje, así a la parte superior derecha de la escena hay la inscripción de Magdalena. En Castellfabib bajo el San Cristóbal, a sus pies bajo los pescados, se puede leer parte del texto original “: ... s: det peia :...”. En Alcublas se conservan al retablo de San Antonio restas de textos ilegibles a la escena de la Anunciación, además hay exenta la inscripción “en l'any de 1411 (1406) en lo present retable folumbrero [do]mingo Sebastián”. En la Poble de Vallbona, en el retablo de los santos de la piedra los

textos identifican los personajes San Abdón y San Senén, este segundo como “Sennen”. En Llíria en la iglesia del Buen Pastor, hay la inscripción de la Anunciación de María. En Valencia a las escenas del reconditorio de la Catedral, con grafía parecida a la de la Magdalena de Ademuz, se identifican personajes y expresiones definitorias de la escena, con las inscripciones correspondientes a cada cual “IHS”; “Caifas”; “Axa Rex Iudeorum”; “IHS:XPS” y “Pilatos”. En la iglesia de San Pedro de Xàtiva se aprecia la mitad de una inscripción que no se distingue con claridad y se desconoce que citan, mientras que en los restos no legibles de la Sala de la Cinta del Palacio Ducal de Gandía, sí se sabe que es el que relatan gracias a la bibliografía disponible (ver Ilustración 3-4).



Ilustración 3

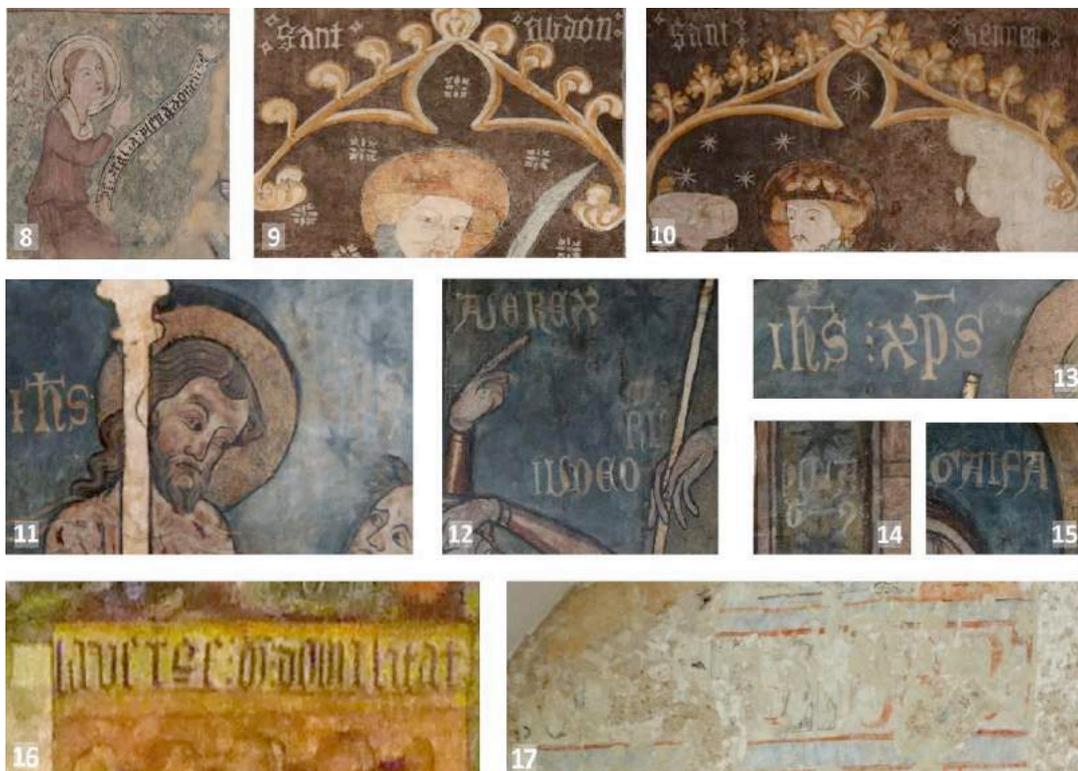


Ilustración 4

Representaciones de animales se han identificado en escenas asociadas a las figuras humanas, o aisladas formando parte de un conjunto lúdico decorativo. Se identifican: en Morella, al Convento de Santo Francisco a la escena de la Danza de la muerte, ratas; en Catí animales diversos como aves y reptiles; en Castellfort en las escenas de la Epifanía y el Nacimiento de Cristo, el asno y el buey propios; en Castellfabib, en el retablo de la pasión, un asno, y a los pies del San Cristóbal peces; en Valencia en el convento de Carmen, en las habitaciones un ciervo, un asno y varios pájaros no identificados; también en Valencia al Palacio de en Bou, en la parte de la escena figurativa caballos, pájaros y el que parecen simios, en la parte del zócalo decorativo toda una serie de representaciones de animales reales y ficticios, donde hay aves de varias tipologías no identificadas, dragones, caballos, cerdos jabalíes, dromedarios, cabritos, leones, ciervos, bueyes, mamíferos alados, etcétera; en Lutxent al Palacio Viejo hay un friso figurativo con representaciones de caballos.

Los elementos decorativos identificados han sido de varios tipos, y se agrupan según el motivo general que se representa, así se clasifican segundos: decoraciones arquitectónicas, azulejerías, y sillares perfilados y/o fingidos imitando mármoles; frisos de influencia mudéjar con lacerias, cintas perladas, o cenefas vegetales o tipo dentado; zócalos donde hay un módulo repetitivo, cortinajes, elementos heráldicos, o tan sólo elementos de color o grafitos empleados para el proceso constructivo, como son líneas de nivel.

Por otro lado se han identificado decoraciones meramente arquitectónicas, como método para abaratar los costes que supondría el emplear los materiales originales que se imitan. Así se han simulado elementos constructivos cómo son azulejerías, perfilados de sillares y sillares imitando mármoles, o de ornamentación de muros y molduras de portadas con bandas de color, lacerias, formas vegetales, cortinajes o elementos heráldicos, o elementos residuales del proceso constructivo cómo son las líneas de nivel, en cuanto a las decoraciones a la arquitectura se separa entre azulejerías y perfilados de sillar.

De azulejerías hay ejemplos en Lliria, en la iglesia de la Sangre, en las bóvedas de varias capillas; y en Valencia, en el convento del Carmen en las bóvedas del claustro, y en los laterales del refectorio y aula capitular.

En los muros que rodean las pinturas son comunes las decoraciones arquitectónicas de las juntas o **perfilados de sillares** (ilustración 5), de las cuales se conservarán con seguridad más de las que aquí se citan, pues muchas veces no son fáciles de identificar entre los lucidos que las esconden, y por la pérdida de la policromía negra de los perfilados. En ocasiones dentro de las juntas de sillares se representan elementos heráldicos o decorativos como elementos florales. Se han encontrado: en la catedral de Valencia, en el interior de la puerta gótica y en los muros de la cámara secreta; en la iglesia de San Juan del Hospital localizadas en varios lugares, en los muros interiores a los pies de la nave central, en la capilla derecha del presbiterio y en la capilla de santo Miquel; en Carcaixent hay restos en el exterior, en los muros exteriores, localizados.

Además se han identificado **decoraciones arquitectónicas**, en otros edificios donde no se encuentra ninguna figuración, sólo se ha detectado este tipo de decoración. Estos edificios no mencionados anteriormente son: en Burriana la iglesia del Salvador, en las bóvedas del presbiterio se aprecia la imitación de azulejería; en Valencia hay restos de perfilados de sillares en varios edificios, en el claustro del convento de *Sant Domenech*, en la capilla lateral del lado del evangelio de la iglesia de San Martí, y a la iglesia de San Nicolás y San Pedro, en los laterales y en las bóvedas, bajo las pinturas murales barrocas de Dionís Vidal y a las capillas laterales de la nave central; en Alfahuir, en el convento de Santo Jerónimo dentro de la iglesia.

Se han identificado imitaciones de sillares tipos marmoleados en las habitaciones del convento del Carmen, y a la iglesia de San Juan del Hospital en Valencia, en el exterior del arco toral de la capilla de San Miguel.

También se han identificado líneas que responden al proceso constructivo del edificio, como son las líneas de nivel para marcar los niveles en las construcciones. De esta tipología se han identificado ejemplos en Valencia en las habitaciones del convento de Carmen; en Xàtiva en la ermita de Sant Feliu, sobre el retablo de Santo Nicolau, y en el de la Virgen María.

Elementos pétreos decorados con franjas de colores planos sólo o combinados con motivos vegetales se localizan en: Castellfabib en la iglesia de Ntra. Sra. De Ángeles; en la capilla de San Juan Bautista de la iglesia de la sangre de Lliria; en los arcos entre capillas del lado de la epístola a la catedral de Valencia, y en Carcaixent en la ermita de San Roque de Ternils.



Ilustración 5

Elementos heráldicos, se han identificado en numerosos conjuntos donde están estos elementos, son identificativos de los señores, promotores de las obras, bien de los conjuntos pictóricos o benefactores de los edificios donde se ubican. Estos elementos decoran a menudo las capillas donde eran sepultadas las familias, los linajes de las cuales se representaban. Se han identificado de varias medidas y formatos, inscritos dentro de otros elementos o presentados de forma individual.

Como elementos únicos se han identificado escudos, de una medida mayor de 30 cm de altura (e inscritos en el interior de una orla, fruto de la evolución de una estrella de ocho puntas) a: Llíria en la iglesia de la Sangre, a la capilla de San Juan Baptista (en este caso se encuentran inmersos en perfiles de sillares policromados); en Valencia al convento de Carme, en el claustro y en las habitaciones; en la Catedral de Valencia a la Capilla de San Pedro; y en Xàtiva en la iglesia del convento de *Sant Domenech*.

Las **representaciones heráldicas** de menos de 30 cm que se han identificado, se localizan dentro de las decoraciones tipos friso, formando parte de las cenefas, o como en el caso de las pinturas de Santo Nicolau a la ermita de *Sant Feliu* de Xàtiva, formando parte del marco de las escenas. Se han encontrado este tipo de escudos de menos de 30 cm en: Albocàsser, en la ermita de los Santos Juanes; en Llíria en la capilla de San Juan Baptista, en Valencia, en la Catedral de Valencia al muro interno de la portada gótica, en el refectorio del convento de Carme en Valencia; en Xàtiva en el claustro del convento de *Sant Domènech*; en Llutxent en la sala noble del Palacio Viejo, y en Gandía en la Sala de la Cinta del Palacio Ducal (ilustración 6).

Representaciones edilicias, donde aparecen construcciones propias de la época, donde hay diversidad policroma se han detectado en: Castellfabib al retablo de la Pasión, en Llíria en el presbiterio de la iglesia de la Sangre; en Valencia en el Palacio de En Bou y en el Reconditorio de la Catedral; en Xàtiva en la iglesia de Sant Feliu en el retablo de San Nicolau y en el de la Virgen María. De tipo grafito ejecutadas con mono o bicromía, se encuentran en: la Lonja de Catí; y en Valencia en las habitaciones del Convento del Carmen, y en el Palacio de la Villa de Ontinyent.



Ilustración 6

Frisos de influencia mudéjar (que muchas veces rematan por la parte superior de los cortinajes): en Valencia al refectorio del convento de Carme; en Llíria en la iglesia de la Sangre, a la capilla de San Juan Baptista; en Llutxent al Palacio Viejo, y en Gandía en la Sala de la Cinta.

Cortinajes. Otros elementos que se comparan, presentados en forma de mesa, son las decoraciones comunes de las escenas rematadas a la parte inferior con cortinajes. Estas teles pintadas se podrían interpretar a las obras religiosas como mesas de altar, mientras que a los edificios civiles servirían para cubrir los muros desnudos con una decoración coloreada. El hecho de poderlas comparar nos ayuda a identificar trazas de colores y formas poco definidas en algunos conjuntos, que de otra manera quedarían ignoradas. Cortinajes se representan y localizan como remado inferior de escenas figurativas, se encuentran restos de su existencia primigenia (de la cual sólo se conservan trazas) a: Llíria, en la capilla de San Juan Baptista; en Valencia, en la capilla de Santo Miquel de la iglesia de San Juan del Hospital y en el refectorio del Convento del Carmen; en Xàtiva, en el claustro del convento de *San Domènec* conservado parcialmente en una de las capillas; en Llutxent al Palacio Viejo que todavía se encuentra oculto bajo capas de morteros y pinturas; y en Valencia en la cámara secreta de la Catedral, donde se conserva el cortinaje completo (ilustración 7).



Ilustración 7



Ilustración 8

Por último, se han identificado anchas zonas de menajes totalmente decorados con un motivo único, elementos repetitivos cómo son las bandas de color o estrellas. Fundes con bandas de color que se han denominado fondos vallados se han visto a: Albocàsser, en la iglesia de los Santos Juanes; en Valencia al presbiterio de San Juan del Hospital; en Carcaixent en los menajes frontales de las capillas cuarta y quinta del lado del evangelio, y al arco tercero junto a la epístola de la ermita de San Roque; y en Xàtiva en la ermita de *Sant Feliu* se han identificado, arriba del retablo de la Virgen María, en la tercera capilla del lado de la epístola.

Otro motivo de fondos encontrados, son los de las **zonas decoradas con estrellas** (figura 8) sobre una tonalidad azul oscura, estos tipos de fondos estrellados se han identificado en la ciudad de Valencia a tres lugares: en el Palacio de En Bou, en la iglesia de San Juan del Hospital a la capilla de Santo Miquel, y en las pinturas de la Cámara secreta de la Catedral; que además presentan entre ellos dimensiones parecidas, las estrellas varían entre 8 y 10 cm de estatura.

CONCLUSIONES.

A partir de la información presentada, se extrae que hay un gran número de conjuntos que presentan escenas figurativas de tipo religioso, más de un tercio del total; aproximadamente una quinta parte son elementos decorativos, y otra parte similar de elementos de imitación de materiales constructivos o propios de este proceso, una octava parte serían las escenas de temática civil, y casi una décima parte corresponden a conjuntos todavía para conocer.

Estudiando los elementos por localidades, se observa un gran predominio de obras conservadas en las capitales y ciudades más pobladas e importados de la época, como son Valencia y Xàtiva. Se supone que aquellas que se han conservado y se han descubierto hasta el momento son mucho menos de aquellas ejecutadas, dado que muchas han desaparecido y otras que se espera, todavía estén por

descubrir. Esta es la razón por la cual éste es un estudio vivo, que se ve ampliado y cambia con las continuas intervenciones en los edificios y nuevos descubrimientos de pinturas.

Por el momento se han estudiado los elementos de todos los conjuntos de forma individual, analizándolos de forma comparativa entre ellos. Se ha proseguido con la investigación sobre la transposición de modelos de rostros y vestiduras dentro de una misma obra, a la que en este caso se ha tenido acceso físico, la de la Cámara secreta de la Catedral de Valencia. Para encontrar paralelismos en cuanto a la ejecución todavía resta comparar estos modelos con otras obras de dimensiones y características parecidas, y completar así el estudio.

Los elementos decorativos por un lado y estos modelos de rostros y vestiduras, corroboran la existencia de material comunitario de taller, "libros de muestras", hecho ya aceptado por toda la crítica.

FUENTES REFERENCIALES.

RUBIO MIFSUD, A, ZALBIDEA MUÑOZ, M. A. (2014) La pintura mural gòtica lineal a territori valencià. Estudi i anàlisi per a la seua conservació. I Encuentro de Estudiantes de Doctorado de la Universitat Politècnica de València.

RUBIO MIFSUD, A, ZALBIDEA MUÑOZ, M. A. (2014). Estudio comparativo de materiales y técnicas en tres conjuntos de pintura mural del periodo gótico lineal en territorio valenciano. Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio, Emerge, Universitat Politècnica de València. ISBN: 978-84-9048-317-6.

RUBIO MIFSUD, A (2015): «*La pintura mural gòtica lineal a territori valencià. Statu Quo del corpus conegut. Estudi i anàlisi per a la seua conservació*», Tesis doctoral, Departament de Conservació i Resturació de Béns Culturals. Universitat Politècnica de València. Disponible on line; <https://riunet.upv.es/handle/10251/59466>

RUBIO MIFSUD, A, ZALBIDEA MUÑOZ, M. A (2016): Posada en valor de la pintura mural gòtica lineal a territori valencià. Un cas a descobrir: el Palau-Castell de Llutxent, EN: Archivo de Arte Valenciano, N^o 97, pp. 37-52. ISSN: 0211-5808.

ILUSTRACIONES.

Ilustración 1. Cuadro comparativo de cenefas y marcos identificados: 1.Vilafamés. 2. Castellfabib. 3. Alcubles. 4. La Pobla de Vallbona. 5 i 6 Lliria. 7-15. Valencia.

Ilustración 2. Cuadro comparativo de cenefas y marcos identificados: Valencia. 9 i 10-15. Xàtiva. 16 i 17 Llutxent. 18 i 19 Gandía.

Ilustración 3. Cuadro comparativo de los textos identificados: 1 y 2. Morella. 3. Castellfabib. 4. Ademuz. 5-7. Alcublas. 8. Lliria.

Ilustración 4. Cuadro comparativo de los textos identificados: 9 y 10. La Pobla de Vallbona. 11-15, Catedral de Valencia. 16. Xàtiva. 17. Gandía.

Ilustración 5. Cuadro comparativo de los juntas de sillar identificadas. 1 y 2. Catedral de Valencia. 3-8. Valencia. 9. Alfahuir.

Ilustración 6. Cuadro comparativo de los elementos heráldicos identificados. 1-6. Lliria. 7-11. Valencia. 12. Castellfabib. 13-17. Valencia. 18-21. Xàtiva. 22 y 23 Llutxent. 24. Gandía.

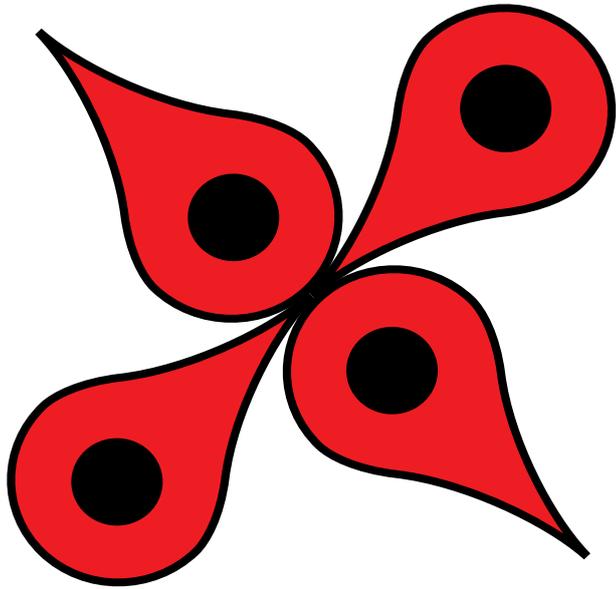
Ilustración 7. Cuadro comparativo de los cortinajes identificados. 1. Lliria. 2-5. Valencia.

Ilustración 7. Cuadro comparativo de las juntas de sillar identificadas. 4. Valencia. 6. Llutxent. 7. Xàtiva.

Ilustración 8. Cuadro comparativo de los fondos estrellados identificados. 1-3. Valencia.

AGRADECIMIENTOS

Al grupo de investigación MAGISTRI MEDITERRANEI: MOVILIDAD Y TRANSFERENCIA ARTÍSTICA EN EL MEDITERRÁNEO MEDIEVAL (1187-1388): ARTISTAS, OBJETOS Y MODELOS grupo de investigación (GdR) de la UAB (Departament d'Art i Musicologia), del cual formamos parte. Y a través del cual se estudian las técnicas de análisis de laboratorio el trabajo, la formación, el aprendizaje y la organización de los pintores, escultores y arquitectos. PROYECTO I D I. UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA (UAB). Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento, en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2016-2019. Redes de Excelencia.



Glocal

[codificar, mediar,
transformar, vivir]

III Congreso Internacional de
Investigación en Artes Visuales

COMUNICACIONES
VIRTUALES

*Amor García, Rita Lucía; Fuentes Durán, Eva Mariana; Soriano Sancho, M^a Pilar.
Universitat Politècnica de València.*

Nuevos horizontes tras una Colaboración entre Artistas y Restauradores.

New boundaries in Art after a collaboration between artists and restorers.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE

conservación, artista contemporáneo, restaurador, colaboración, interdisciplinar

KEY WORDS

conservation, contemporary artist, art restorer, collaboration, interdisciplinary

RESUMEN

Las artistas Patricia Gómez y M^a Jesús González son un colectivo artístico que mantiene una experimentación constante en su obra, no solo a nivel plástico, sino también a nivel conceptual. Como muchos otros artistas contemporáneos, han sucumbido a la experimentación de materiales y a ampliar los límites que la práctica artística tradicional establece, alcanzando con ello nuevos horizontes. La restauración ha sido el nuevo campo introducido en su obra. Desde una primera colaboración en 2014, han estado en constante contacto con especialistas en conservación y restauración con el objetivo de aumentar sus posibilidades técnicas y con ello, la imagen y el concepto final de su obra.

Este artículo expone los resultados y conclusiones obtenidos de las colaboraciones realizadas con las artistas entre 2014 y 2016 desde la perspectiva de las restauradoras implicadas, pero contando con la opinión de las artistas respecto a los cambios producidos en su concepción y obra como consecuencia de tal unión.

ABSTRACT

The artists Patricia Gomez and Maria Jesus Gonzalez are an artistic collective whose artwork is a mixture of experimentation techniques, both plastically and conceptually. As many contemporary artists, they have succumbed to the temptation of experimenting with new materials, exceeding the limits traditional art practice establishes and so, reaching new boundaries. Restoration has been the new field introduced in their artwork. Since a first collaboration in 2014, Patricia and Maria Jesus have kept themselves in a constant contact with art conservation and restoration specialists. Their main purpose has been to increase their technical possibilities, in addition to the final appearance and concept of their artwork.

This paper will try to present the results and conclusions obtained from those collaborations made between artists and restorers from 2014 to 2016. All the information will be presented from the restorers' perspective, taking account of the opinions of the artists, in order to determinate the changes in their artwork conception as consequence of the collaboration.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

Podría decirse que la interdisciplinariedad en la producción artística contemporánea es un fenómeno cotidiano. Los artistas, en su continua búsqueda de nuevas formas de expresión, indagan más allá de los límites que se les presentan, aventurándose en territorios desconocidos para el Arte. La Restauración aparece en el horizonte como uno de estos destinos que empiezan a ser explorados, como demuestra la obra del artista –también arquitecto y restaurador– Jorge Otero Pailos, modelo en sí mismo de la fusión de disciplinas en el mundo del Arte con su serie *The Ethics of Dust* (Zyman, 2010; Otero-Pailos, 2017).

Otro ejemplo de esa interdisciplinariedad es el colectivo del que se ocupa este artículo, el formado por las artistas valencianas Patricia Gómez y M^a Jesús González. Estas artistas trabajan desde 2002 el concepto de la memoria abandonada que reside en la piel de ciertos edificios. Con la intención de preservar, extraen las vivencias que sus paredes transmiten y que, de otro modo, caerían en el olvido.

La técnica artística que utilizan se acerca mucho a la concepción de los arranques murales empleados en restauración, aunque difiere en los materiales, ya que su objetivo prioritario no es la conservación fiel de los estratos arrancados sino la permanencia conceptual del recuerdo de los individuos que habitaron esos lugares. A esa técnica tan propia, las artistas la denominan “estampación por arranque”.

Debido a su método de trabajo y a su apertura de miras hacia nuevas soluciones técnicas, frecuentemente han consultado a especialistas en el uso de materiales específicos o han experimentado procesos con ellos. De esta manera, en 2014, para el proyecto artístico sobre las rutas migratorias que estaban iniciando en ese momento en el centro de internamiento de extranjeros de Fuerteventura, *À tous les Clandestins*¹, decidieron contar con la ayuda de una restauradora dentro de su equipo de trabajo. Aunque, inicialmente, la presencia de la especialista se planteó solo como apoyo, los problemas surgidos durante el proceso creativo dieron lugar a una colaboración más amplia. En esta, se propuso la sustitución de su técnica habitual por la propia del campo de la restauración denominada *strappo*, como solución para las zonas que presentaban problemas (Fuentes Durán, 2016:47-49).

Las artistas, de la mano del equipo de especialistas en restauración, aprendieron la técnica del arranque a *strappo* desde un planteamiento práctico, pudiendo experimentar en conjunto con todos los procedimientos de preparación, aplicación y recuperación de los arranques, tanto en Fuerteventura, como en los procedimientos posteriores, ejecutadas en su taller en Valencia.



Ilustración 1. Proceso de arranque a *strappo* en CIE Fuerteventura. R.L. Amor[®]

¹ *À tous les Clandestins* es un proyecto premiado con la Beca Endesa para Artes Plásticas, centrado en la recuperación de la memoria de los inmigrantes que estuvieron retenidos en dos centros de internamiento de extranjeros (CIEs de Fuerteventura y Nuadibú) a través del rescate de los escritos y dibujos que quedaron en sus paredes (Gómez, 2017).

La utilización del arranque a *strappo* permitió resolver los problemas puntuales que obstaculizaban el progreso de su trabajo, pero, además, las características de las piezas resultantes han abierto una nueva vía en la experimentación de estas creadoras, que han continuado utilizando la técnica como recurso artístico.

DESARROLLO Y AMPLIACIÓN DE LA COLABORACIÓN.

Esa primera colaboración supuso un cambio en sus planteamientos artísticos siguientes, un enriquecimiento para su obra que les abrió camino hacia nuevas soluciones en su característica forma de trasladar mensajes desde lugares remotos o en vías de extinción, al público. Su particular “estampación por arranque” se alternaba con técnicas de arranque de restauración y, consecuentemente, aportaba nuevas ideas y formas para la obra final.

Así fue como, justo después de completar su estancia en Fuerteventura, Patricia y M^a Jesús continuaron su proyecto sobre la inmigración en un segundo emplazamiento. Como complemento al trabajo realizado en el centro de internamiento de extranjeros de la isla, se trasladaron a Nuadibú, Mauritania, fijando su base de investigación en el centro de internamiento de la ciudad. Este fue, para muchas personas, el lugar donde su sueño de encontrar una nueva vida en Europa quedaba truncado, antes siquiera de atravesar los lindes dentro de África.

Al tratarse del mismo proyecto, las artistas mantuvieron un nexo de unión entre lo realizado en Fuerteventura y el trabajo en Nuadibú. En cambio, el planteamiento de creación en esta segunda ubicación no contó con un restaurador in situ. Las artistas se sentían seguras de poder aplicar por sí solas el sistema aprendido durante su colaboración en Fuerteventura, habiendo entendido el consecuente trabajo que suponía el arranque a *strappo*, en comparación con el uso de su técnica. Además de emplear el procedimiento de restauración para la obtención de los fragmentos murales en esta fase del proceso creativo, las artistas plantearon y obtuvieron piezas de mayores dimensiones a aquellas recogidas en Fuerteventura mediante el mismo sistema.

Este proyecto resultaba interesante desde diferentes perspectivas: a nivel artístico, por la continuidad conceptual y material en su trabajo con la nueva técnica; y a nivel de restauración, por la inclusión de una técnica conservativa dentro del repertorio de posibilidades artísticas del colectivo.

Por otro lado, la dificultad que entrañaba el proceso de arranque, y, sobre todo, los trabajos posteriores en el taller, incrementaba el periodo de colaboración entre artistas y restauradores, lo cual se presentaba beneficioso para todos los intervinientes. Para las artistas, que la colaboración continuara resultaba enriquecedor según las nuevas posibilidades que se les ofrecía, y mayor seguridad de cara a la conservación de sus obras. Para los restauradores era una manera de seguir observando y recogiendo datos sobre los procedimientos y aspectos creativos de la producción plástica de Patricia y María Jesús.

En el último proyecto en el que han participado, *La casa Ena*², en Huesca, trabajaron en el edificio donde el artista y pedagogo anarcosindicalista Ramón Acín Aquilué vivió, junto a su familia, hasta su fusilamiento el 6 de agosto de 1936 por los militares sublevados a la República. La casa pasó después por otras vicisitudes, siendo incluso, durante un tiempo, almacén de juguetes.

En este proyecto, el uso del arranque a *strappo* no se debió a una necesidad formal o de continuidad, sino que las artistas decidieron combinar su técnica y la de restauración con una intención únicamente artística y conceptual. En concreto, utilizaron una combinación de ambas técnicas en las diferentes superficies de la casa como medio de obtención de una estratigrafía de la pared en varios momentos de la vida del edificio, como alusión a las diferentes etapas de la nutrida historia de ese lugar.

La técnica de las artistas, la estampación por arranque, se aplicaba a los estratos más superficiales de las paredes, la cual recogía los recuerdos más inmediatos de la casa. Al mismo tiempo, en espacios próximos, las artistas aplicaban el arranque a *strappo*, extrayendo fragmentos más profundos de los soportes, y con ello, de la historia de la casa y sus habitantes.

² *La Casa Ena* es un proyecto colectivo bajo la propuesta de Sara Álvarez Sarrat, premiado con la Beca Ramón Acín 2016 desarrollado entorno a la casa y vida de Ramón Acín Aquilué (DP Huesca, 2016).



Ilustración 2. Resultado de las técnicas utilizadas en La Casa Ena. M.J. González/P. Gómez[®]

En Huesca, al igual que en Nuadibú, las artistas, experimentadas ya en la ejecución y dificultades que el arranque a *strappo* entraña, realizaron los arranques dirigidas por sí mismas, prescindiendo nuevamente de un restaurador *in situ*. A pesar de ello, el apoyo presentado por los especialistas y su implicación durante las diferentes etapas del proceso creativo es una de las cuestiones que más gustan a las artistas, por lo que este proyecto se planteó como una colaboración puntual entre las artistas y estudiantes de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Huesca. En este caso, los estudiantes realizaron tareas de asistencia más focalizadas hacia soluciones que las artistas ya conocían y esperaban de antemano, como una performance colaborativa entre dos disciplinas diferenciadas.

Por tanto, como hemos visto, tanto en Nuadibú como en Huesca, las artistas han utilizado el *strappo* sin ayuda de un restaurador *in situ*, siguiendo las recomendaciones formales y técnicas aprendidas en el primer proyecto de colaboración. A pesar de que hayan asimilado la técnica, la colaboración no ha cesado, ya que los procesos posteriores al arranque –como la eliminación del cemento del reverso, el refuerzo del estrato y la retirada de los materiales del encolado sobre el anverso– se han llevado a cabo junto a las restauradoras. Estas últimas también han intervenido aplicando medidas de emergencia ante problemas presentados en algunas obras una vez arrancadas –como descohesión puntual o presencia de microorganismos por cambio de temperatura y humedad– difíciles de solucionar por las propias artistas.

COMPLEMENTO A LA COLABORACIÓN: ENTREVISTAS.

Además de toda la información y datos relevantes (acerca de materiales, procesos, tiempos, criterios, etc.) que aporta un contacto tan directo y constante con las artistas durante la creación de su obra, hemos querido dejar testimonio de cómo han percibido ellas esta experiencia a través de varias entrevistas a lo largo y al final de la colaboración llevada a cabo entre 2014 y 2016.

Pese a que la mayoría de cuestiones tratadas en las entrevistas eran ya conocidas por los restauradores gracias a ese contacto con las artistas, siguiendo lo propuesto por autores especializados en este campo de investigación como Lydia Berkens (2012), no se quiso obviar la realización de estas, por su importancia de cara a organizar y reforzar algunas ideas y como testimonio documental de las ideas de las artistas.



Ilustración 3. Entrevista con las artistas en su estudio. R.Fuentes[®]

De forma general las entrevistas tenían como objetivo conocer dos áreas diferentes: las ideas de Patricia y M^a Jesús sobre su arte en general, así como las relativas a los aspectos específicos de cada proyecto.

Dentro del primer objetivo, resultaba básico preguntarles acerca de los materiales que usan frecuentemente para identificarlos y saber qué características valoran en ellos; o, lo que es lo mismo, por qué los usan. La utilidad de esta información reside en conocer la importancia y prioridad de cada elemento en su obra. En las colaboraciones, en concreto, nos ha servido para proponer el empleo de materiales alternativos que, aportando unas mejores características de cara a la conservación y el envejecimiento, ofrecieran las cualidades estéticas y plásticas semejantes a las de los materiales empleados habitualmente por las artistas. Documentar estos aspectos también resulta útil a la hora de plantear la conservación preventiva o una posible restauración de su obra si no se pudiera contar con la opinión de las artistas.

En relación con la conservación, también se han querido conocer sus ideas respecto al envejecimiento y deterioro o degradación de sus piezas artísticas. Si bien las artistas se mueven en un campo conceptual asociado a la memoria y, por tanto, el paso del tiempo es algo muy ligado a su obra, no buscan el deterioro, sino poder con ellas recuperar los testimonios parietales que van a desaparecer. Sus opiniones respecto a la obra que ellas crean fluctúan entre la aceptación del envejecimiento y la voluntad de pervivencia. Estas vacilaciones se deben a que, según sus propias palabras, desconocen “cómo podría ser la degradación de su obra” aunque sí tienen claro su rechazo a “la reconstrucción completa y artificial” de una pieza en caso de un gran deterioro.

Ligado a esto y como se habrá podido comprender con el apartado anterior, su posición respecto a la restauración y los restauradores es de máximo respeto además de una completa apertura tanto a compartir sus técnicas como a aprender de este campo.

El último aspecto que queremos destacar respecto a lo obtenido con las entrevistas hace referencia a sus consideraciones acerca del empleo del arranque a *strappo*. Durante el primer proyecto consideran que es algo puntual marcado por la necesidad (dificultad para realizar los arranques con su propia técnica); en cambio, en su siguiente proyecto *La casa Ena* lo vuelven a utilizar ya de forma voluntaria, no llevadas por la necesidad, combinándolo con su propia técnica de “estampación por arranque” como una forma de seguir avanzando en su camino creativo.

En la actualidad se encuentran en el proceso de estudio teórico de sus próximos proyectos, para el que ya han manifestado su voluntad de contar, de nuevo, con la colaboración de las restauradoras. En estos, Patricia y M^a Jesús plantean nuevas metas que alcanzar y nuevos aspectos que pulir en la colaboración con especialistas en restauración.

RESULTADOS.

La utilización del arranque a *strappo* permitió resolver los problemas puntuales que obstaculizaban el progreso de su trabajo, pero, además, las características de las piezas resultantes han abierto una nueva vía en la experimentación de estas artistas, y consecuentemente, en las obras expuestas a posteriori.

Hasta el momento, los resultados de esta colaboración continua y activa se han visto representados y accesibles al público por primera vez, en tres exposiciones organizadas entre 2016 y 2017, y también, en la feria de arte contemporáneo ARCO 2017.

La primera en celebrarse fue *La casa Ena*, exposición colectiva en la Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca (17 de septiembre al 23 de octubre de 2016) que aunaba proyectos relacionados de diferentes artistas, los cuales exploraban diversos aspectos del último periodo de vida de Ramón Acín Aquilué. La obra presentada por Patricia y M^a Jesús, se centraba en la memoria retenida en la casa de Ramón Acín y su familia.

La segunda exposición, titulada *À tous les clandestins*, estaba vinculada directamente al proyecto con el mismo nombre. Esta exposición fue inaugurada en el Museo de Teruel el 17 de noviembre de 2016 hasta el 19 de febrero del 2017, como parte final de la Beca Endesa para Artes Plásticas que habían recibido las artistas para subvencionar el proyecto.



Ilustración 4. Exposición en la Diputación Provincial de Huesca. M.J. González/P. Gómez[©]



Ilustración 5. Exposición en el Museo de Teruel. M.J. González/P. Gómez[©]

En estas dos exposiciones, las artistas han creado montajes en los que el contraste entre las dos técnicas (la originalmente suya y la aprendida) son vehículos discretos y efectivos para transmitir la memoria de las personas que habitaron esos espacios, tan diferentes entre sí, pero, en cualquier caso, intensamente vividos.

Por último, la tercera exposición realizada contaba con la exhibición de una obra en particular extraída del proyecto *À tous les Clandestins* realizada a partir de esa colaboración. En esta ocasión, se trató de una exposición conjunta titulada *El borde de una Herida. Migración, exilio y colonialidad en el estrecho*, en el centro cultural CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía de Madrid, expuesta del 17 de febrero al 4 de junio de 2017 (CentroCentro, 2017).

Al mismo tiempo, su objetivo es poner de manifiesto la importancia de la obra artística y el proceso de su obtención, por lo que, ahora, como obras de arte no solo se presentan las piezas arrancadas, también las filmaciones del proceso artístico. Así se le da importancia al procedimiento del arranque a *strappo* como la manera de desnudar esas paredes donde quedaba esa memoria. La idea de conservación del concepto y de la materia es el centro de atención en estas grabaciones, que, como arranques de restauración, siguen un procedimiento correcto con: la obra, en el mantenimiento de la misma y el aumento de vida; el autor, en la difusión de su memoria; y, el público, el cual estaba limitado en la apreciación de esas formas.

CONCLUSIONES.

Las colaboraciones entre artistas y especialistas de otras disciplinas no son un hecho aislado en el arte, pero todavía se requiere un aumento en su exploración. Acercamientos como este suponen un nuevo cambio de entendimiento de los papeles de conservadores y artistas en el arte contemporáneo, donde los límites tradicionales se transforman y se abre paso a nuevos horizontes. Además, estas colaboraciones son, para los artistas, una apertura de posibilidades en la producción artística; y para los restauradores, un mecanismo de obtención de información, que, de otro modo, sería inalcanzable.

En este punto, el proceso creativo y la colaboración ligada a él han terminado: los proyectos están expuestos, de modo que las obras ya han comenzado su andadura. Y, con esta andadura, comienza otro periodo de trabajo conjunto en el que artistas y conservadores-restauradores seguirán colaborando.

FUENTES REFERENCIALES.

BERKENS, L. et al. (2012). *The Artist Interview for Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*. Amsterdam: Jap Sam Books.

FUENTES DURÁN, E; AMOR GARCÍA, R.L. y SORIANO SANCHO, M.P. (2016). "La colaboración artista-restaurador durante el proceso creativo: À tous les Clandestins de Patricia Gómez y María Jesús González". En *Conservación de Arte Contemporáneo, 17ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

ZYMAN, D.; BIRNBAUM, D.; VON HABSURG, F. (2010). *Jorge Otero-Pailos: The Ethics of Dust*. Colonia: Thyssen Bornemisza Art Contemporary.

CENTROCENTRO. (2017). "EL BORDE DE UNA HERIDA. Migración, exilio y colonialidad en el Estrecho". En *CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía*. <http://www.centrocentro.org/centro/exposicion_ficha/222> [Consulta: 5 de marzo de 2017]

GÓMEZ, P; GONZÁLEZ, M.J. (2017). "À tous les Clandestins". En *Patricia Gómez y María Jesús González*. <<http://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/A-tous-les-clandestins>> [Consulta: 5 de marzo de 2017]

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE HUESCA. (2016). "Sara Álvarez Sarrat. La Casa Ena. Beca Ramón Acín 2016". En *Diputación de Huesca, Sala de Exposiciones*. <http://www.dphuesca.es/oferta-cultural/exposicion-sala-dph/-/publicador/exposicion-sara-alvarez-beca-ramon-acin-2016/WI2Bry594pBV?p_p_auth=f3eEgpLb&p_p_state=maximized> [Consulta: 5 de marzo de 2017]

STUDIO OTERO-PAILOS. (2017). "The Ethics of Dust Series". En *JORGE OTERO-PAILOS Artist. Architect. Preservationist*. <<http://www.oteropailos.com/the-ethics-of-dust-series/>> [Consulta: 5 de marzo de 2017]

Anaszkievicz Graczykowski, Pawel Franciszek.

Profesor Investigador, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, Facultad de Artes.

*Tiempo solar y videoarte.*¹

Solar Time and Video art.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Tiempo solar, videoarte, tiempo global.

KEY WORDS:

Solar time, video art, global time.

RESUMEN.

El tiempo solar es el protagonista de algunas obras de videoarte. En el presente trabajo analizamos vídeos y videoinstalaciones de David Claerbout, Anri Sala, Francis Alÿs y el nuestro, donde las sombras y reflejos del sol en movimiento crean un diálogo con los espacios del entorno local. Estos trabajos evidencian las constelaciones del tiempo solar que en la era pre-moderna fueron determinantes para las actividades del hombre y lo sintonizaban con su ambiente natural. Muestran las intuiciones comunes de algunos artistas de desafiar los ritmos del reloj digital del tiempo global que marca el paso de la vida contemporánea.

ABSTRACT.

Solar time is the protagonist in some works of video art. In this presentation we analyze the videos and video-installations of David Claerbout, Anri Sala, Francis Alÿs and our own, where the shadows and reflexions of the sun in motion create a dialog with the surrounding local spaces. These works provide evidence of the constellations of the solar time that were decisive in the pre-modern activities of man and were placing him in tune with his natural environment. They show the common intuition of some artists to challenge the rhythms of the digital clock of the global time, which marks the pace of contemporary life.

CONTENIDO.

De manera general, se acepta que la invención del reloj mecánico reemplazó reloj el solar y, lo que es más importante, el tiempo natural relacionado con la duración de la luz del día en un lugar de la tierra. Esta transformación fue decisiva en el surgimiento de la nueva consciencia del tiempo. Hasta que las mediciones obtenidas por el reloj mecánico y su sucesor, el reloj electrónico, uniformizaron la percepción del tiempo en diferentes partes del mundo, el tiempo siempre se pensaba en relación a una localidad. En la era pre-moderna el tiempo fue definido siempre por una secuencia de eventos vividos por una sociedad en un sitio específico. El tiempo y el espacio eran concebidos socialmente. En contraste, la modernidad ha definido espacio y tiempo como dimensiones abstractas, separadas de la vida social. El tiempo ya no estaba representado por un evento natural sino por la hora universal. David Claerbout es un artista belga que de manera ingeniosa nos hace reflexionar sobre estos dos tipos de tiempo: el artificial y el natural, incrustando en sus obras el uno en el otro. En muchas de sus proyecciones, combina el tiempo técnico, de los dispositivos de edición de los vídeos, con el tiempo solar. Tal es el caso del vídeo *The Stack* [Ilustración 1] y de *Long Goodbye* [Ilustración 2] donde registra y

¹ Este artículo se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México a través del Programa del Sistema Nacional de Creadores de Arte 2015.

manipula las progresivas variaciones de la luz solar. Estas variaciones de la luz transforman los paisajes y eventos narrados. La luz natural crea una envoltura atmosférica de los espacios presentados en sus vídeos.

The Stack muestra una puesta del sol a través de los pilares de una carretera en Texas, Estados Unidos. Un indigente dormido se esconde en la sombra del primer plano de la toma cuando, detrás de él, los últimos rayos del sol se filtran a través de un conjunto de pilares de concreto de pasos elevados de un paso elevado de una autopista. El hombre que duerme en el monumental paisaje industrial está incrustado en la narrativa del sol que se pone. El autor en una entrevista describe el vídeo de siguiente manera:

No fue fácil encontrar la composición que tenía en mente antes de empezar. Necesitaba a una constelación de pasos elevados, iluminados suavemente por el sol en el fondo. Sin embargo, el sol necesitaba también alcanzar de frente la lente de la cámara. El vídeo de 36 minutos muestra el final de la puesta del sol. Pero lo que nos es visible, excepto durante un minuto y medio, es el tema verdadero de la imagen: un hombre acostado en el primer plano. Durante este glorioso minuto y medio el sol toca al hombre, que duerme en la tierra, y después desaparece detrás de los pilares. Intentaba aplicar este tema problemático, de la pintura, el hombre sin techo, el hombre rechazado por la sociedad, confrontado con la neutralidad del tiempo que pasa. Aun así, el momento en que el sol lo toca nos parece lo suficientemente glorioso para hacerlo el sujeto real. Mi pregunta es la siguiente: ¿Cómo el paso del tiempo y la lectura de la historia trabajan en conjunto?²



Ilustración 1. Foto fija del vídeo monocanal *The Stack*, 36 min., David Claerbout, 2002.

En el vídeo *The Stack* de David Claerbout, el sol es el protagonista luminoso del paisaje industrial hasta que revela a un indigente dormido en la sombra. Aquí se encuentran transitoriamente el plano inhumano del paisaje de las monumentales formas industriales con el plano de la fragilidad de una vida humana.

La primera parte del vídeo *Long Goodbye* (2007) [Fig. 2] es un estudio del movimiento de una mujer durante puesta del sol, registrada por una cámara con un movimiento de retracción muy lento. La mujer sale de la puerta abierta de un palacete de dos pisos, entra en la terraza, mira a la cámara, sonríe y se despide con la mano.

² VV AA, catálogo de la exposición *David Claerbout The Shape of Time*, Centre Georges Pompidou, Paris, Zurich, JPR/Ringler, 2007, p. 14 (trad. nuestra)



Ilustración 2. Cuatro fotos fijas del vídeo monocanal *Long Goodbye*, 45 min., David Claerbout, 2007.

El vídeo empieza con un encuadre mediano, revelando solamente una pequeña parte de la casa. Cuando la cámara retrocede revela más y más del edificio esplendoroso y de sus alrededores, unos árboles enormes. La mujer saliendo de la casa está filmada en modo de ralentización extrema hasta el momento de despedida. En este instante la filmación acelera casi imperceptible de manera que ocho horas de filmación se reduce a 45 minutos y muestra los movimientos acelerados del follaje de árboles, sus sombras y los cambios de la iluminación hasta que cae la noche. Sin embargo, estos indicios del tiempo acelerado son también los indicios del tiempo natural que pasaron por un filtro tecnológico y son periféricos a la imagen estática de la casona.

La contraposición de la narrativa del paso del tiempo natural con el tiempo mecánico de la cámara y de los procesos de ralentización y aceleración del material registrado se puede interpretar como una alegoría del tiempo memorizado y de su olvido; como si los tiempos y ritmos de la naturaleza actualizaran en nuestra memoria el tránsito de tiempo de las historias pasadas.

En dos proyecciones simultáneas colocadas lado al lado, se ven vallas publicitarias vacías, una en cada proyección, con superficies metálicas que reflejan los rayos del sol. Es una videoinstalación del artista albanés Anri Sala titulada *Blindfold (Con los ojos tapados)* [Ilustración 3]. Como el título sugiere es incómodo verlo por mucho tiempo. Los reflejos del sol funcionan como fuentes de luz que temporalmente ciegan a los observadores, impidiéndolos ver el paisaje. Al cambiar el ángulo de incidencia de los rayos del sol, se revelan detalles de arquitectura aledaña de una de las proyecciones, son unas pobres habitaciones urbanas. Los márgenes de la otra proyección nos muestran un camino con el paso peatonal desgastado y sin pavimento con unas borrosas figuras de transeúntes.



Ilustración 3. Foto fija de la videoinstalación de dos canales *Blindfold (Con los ojos tapados)*, Anri Sala, 2002.

La pista sonora no emana de las imágenes, sólo acompaña las proyecciones. Aunque tiene alguna relación con las imágenes, no es ilustrativa. Es imposible ubicar visualmente los orígenes de los sonidos en coches y personas que pasan. Es evidente que las proyecciones muestran espacios de bajo desarrollo industrial. Sin embargo, como dice Jessica Morgan: “La valla publicitaria vacante es un augurio de cambio – aunque no está claro si su vacío es un indicador de la posibilidad fallida en el pasado o del futuro.”³ Los vídeos para las dos proyecciones fueron grabados en dos locaciones en Albania. Tiempo solar, los pasos de sus rayos son comunes en toda Europa, en todo el mundo. Sin embargo, los lugares que son iluminados por ella se diferencian por su desarrollo local. La obra de Sala nos dice que la especificidad del sitio está en su tiempo natural local que se refleja en su presente y no tanto en su historia. Las vidas en los espacios locales se actualizan en función del movimiento del sol donde el tiempo de paso de su reflejo por las vallas publicitarias vacías puede ser interpretada como una metáfora de las posibilidades económicas futuras. Sin embargo, los tiempos locales todavía esperan ser incluidos en el tiempo globalizado, como las vallas que esperan a las imágenes de los productos por publicitar. Esta espera para ser actualizadas en la economía capitalista Anri Sala presenta de manera irónica, como si sus compatriotas, o de hecho todos los ciudadanos de países en vías de desarrollo, fueran cegados por la luz de la economía global.

La plaza central de la Ciudad de México con su enorme asta de la bandera nacional fue filmada por Francis Alÿs todo el día 22 de mayo del 1999 desde la terraza del último piso de un hotel. El mástil de la bandera funciona como un poste de reloj solar cuya sombra marca el paso del tiempo solar del centro de la Ciudad de México. Sin embargo, esta sombra también sirve como refugio de los transeúntes, que visitan la plaza. Lo que hace que esta larga proyección de 12 horas [Ilustración 4] se vuelva un registro de una performance que se realiza cada día, cuando la plaza esta iluminada por el sol, donde las personas crean lugares efímeros de refugio de sus rayos.

La coreografía creada en la plaza de la Ciudad de México por los ciudadanos y los turistas que siguen la progresión de la sombra a lo largo del día cambia la lógica funcional del lugar; de celebraciones y manifestaciones políticas a la de un espacio de operación cosmológica de un fenómeno astronómico y como dice texto de uno de los catálogos de exposición de la obra de Francis, a una de: “un homenaje inconsciente a la divinidad solar en el sitio donde cinco siglos atrás se le hacían sacrificios humanos. La obra ilustra el principio de Alÿs de atender el modo en que *los encuentros sociales provocan situaciones escultóricas.*”⁴ Los protagonistas de este vídeo habitan de manera literal su tiempo local, que como en la videoinstalación de Anri Sala, se vincula con su presente y no tanto con la especificidad de la historia local. Se percibe un tono irónico al igual que en la instalación de Sala, esta vez sin embargo, en el apego de la población local a sus ritos nacionales.

³ Jessica Morgan, “Time after Time” en: catálogo de la exposición *Time Zones*, London, Tate Publishing, 2004, pag.18, (trad. nuestra)

⁴ VV AA, catálogo de la exposición de Francis Alÿs, *Diez cuadros alrededor del estudio*, Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México, 2006, p. 81



Ilustración 4. Foto fija del vídeo monocanal *Zocalo*. May 20, 1999, duración aprox. 12 hrs. Francis Alÿs, 1999.

Si las sombras cambiantes y los reflejos cegadores del sol se puede considerar marcas del tiempo, nuestro vídeo *Ave solar* [Ilustr. 5] se inscribe en esta constelación de obras que dialogan con el tiempo solar. En el vídeo se muestra una secuencia de las tres tomas de la cámara, donde se presentan los reflejos provocados por el sol que rebota en las olas del mar y que se proyectan en la superficie del casco de un bote pesquero que yace en la playa. Aunque los encuadres son fijos, muestran una riqueza de reflejos plateados en movimiento sincronizado con los vaivén de las olas del mar. Estos reflejos y rebotes crean unos flujos rítmicos dentro del túnel de sombras formado por los cascos de los barcos. No obstante que el bucle parece interminable es solo una apariencia creada por un truco digital: la naturaleza de las olas, los botes pesqueros y los reflejos del sol en la superficie del mar forman una constelación espacio-temporal que difícilmente se repite. Es un ave pasajera, un objeto temporal frágil que desaparece de un momento a otro, en un parpadeo, es un instante de tiempo solar formado por sus circunstancias locales.

Puede ser que la intuición común de los artistas que se interesan en el tiempo solar es la necesidad de exponer los tiempos locales para enfatizar su diferencia, su humanidad en contraste con el tiempo universal: el de los relojes digitales, el de las frecuencias industrializadas fijas que marcan los pasos del supuesto desarrollo global.

FUENTES REFERENCIALES.

Jessica Morgan, "Time after Time" en: catálogo de la exposición *Time Zones*, London, Tate Publishing, 2004.

VV AA, catálogo de la exposición *David Claerbout. The Shape of Time*, Centre Georges Pompidou, Paris, Zurich, JPR/Ringler, 2007.

VV AA, catálogo de la exposición de Francis Alÿs, *Diez cuadros alrededor del estudio*, Ciudad de México, Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.



Ilustración 5. Foto fija del vídeo *Ave solar*, Pawel Anasziewicz, 2016.

Arrebola Parras, Simón.

Profesor asociado, Universidad de Sevilla, Departamento de Dibujo.

El archivo: entre la memoria individual y la memoria social.

The archive: between individual memory and collective memory.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Memoria individual, memoria social, archivo, fotografía, imagen.

KEY WORDS:

Individual memory, collective memory, archive, photography, image.

RESUMEN.

Existe una confrontación entre la memoria y la historia que denota el afán del ser humano por no asumir su carácter perecedero. En torno a la capacidad por recordar, diversos autores expresan sus diferentes puntos de vista, ya que no todos consideran a la memoria como una construcción social que se conforma a partir de una parte individual. Esta confrontación entre lo colectivo y lo individual de la memoria surge del grado de objetividad que pueda llegar a acontecer en cada uno de los puntos de vista que se derivan de un determinado acontecimiento.

De esta manera encontramos que por una parte, la historia se ha venido asociando a la memoria objetivada por encargarse de recuperar un pasado a partir de una serie de vestigios conservados y pertenecientes a un colectivo. Y por otro lado, la memoria autobiográfica participa de la subjetividad porque los acontecimientos se diseccionan y se vuelven a recomponer debido a intereses personales.

Entre estos dos extremos, encontramos como muchas representaciones artísticas han tratado de preservar y registrar la memoria, ayudándose de la escritura y del registro, y que se dan tanto en modalidades analógicas como digitales. Para ello se han valido de uno de los paradigmas del arte del siglo XX y XXI considerados por el historiador del arte Benjamin Buchloh: el archivo.

Diversos autores van a trabajar desde esta práctica para realizar reconstrucciones artísticas cuyo campo de acción van a abarcar tanto lo social como lo individual, sin llegar a enfrentar estos dos ámbitos. Para ello recurriremos a los trabajos realizados por Hans-Peter Feldman, Zoe Leonard o Christian Boltanski que se mueven entre estos dos niveles.

ABSTRACT.

There is a confrontation between memory and history that denotes the eagerness of the human being for not assuming its perishable character. Regarding the capacity to remember, different authors express their different points of view, since not all consider memory as a social construction that is shaped by an individual part. This confrontation between the collective and the individual of memory arises from the degree of objectivity that may occur in each of the points of view that derive from a particular event.

In this way, we find that on the one hand, history has been associating with the memory objectified by taking charge of recovering a past from a series of vestiges preserved and belonging to a collective. And on the other hand, autobiographical memory participates in subjectivity because events are dissected and recomposed because of personal interests.

Between these two extremes, we find how many artistic representations have tried to preserve and record memory, aided by writing and recording, and which occur in both analog and digital modalities. For this they have used one of the paradigms of 20th and 21st century art considered by the art historian Benjamin Buchloh: the archive.

Various authors will work from this practice to perform artistic reconstructions whose field of action will cover both the social and the individual, without getting to face these two areas. To do this we will use the work done by Hans-Peter Feldman, Zoe Leonard or Christian Boltanski who move between these two levels.

CONTENIDO.

I. Introducción.

Los ámbitos que abarcan la memoria y la historia han llevado a una reflexión y en cierta forma a un debate por conocer la existencia de los límites a los que llegan cada una. Las tareas desarrolladas en el campo de la historia no se limitan a realizar reconstrucciones de lo que sucedió sino que sus quehaceres son mucho más complejos ya que como indica la socióloga Elisabeth Jelin en *Los Trabajos de la Memoria* hay que tener en cuenta además: “dimensiones subjetivas de los agentes sociales, e incluye procesos interpretativos, construcción y selección de datos y elección de estrategias narrativas por partes de los/las investigadores/as”[1]. La memoria, por su parte, puede intervenir en el proceso de obtención y construcción de datos, llegando a poder verse afectada por la corrección de dichos datos por la influencia de la historia.

Esta afectación de la historia por la memoria individual viene determinada por el cuestionamiento de la fiabilidad de los datos aportados por metodologías de recolección de datos primarios como entrevistas, encuestas, autobiografías, ... Esta recopilación de narrativas procedentes de la memoria individual puede tergiversar su transmisión, a veces de manera voluntaria y otras, involuntariamente. Lo que lleva a los estudiosos a realizar diversos procedimientos para tratar de alcanzar la verdad de los acontecimientos que sucedieron a partir de la contrastación de la información recopilada. Esto ha llevado a este posicionamiento enfrentado entre la memoria y la historia.

II. Entre la memoria y la historia.

Existe un cultivo o una predilección por la memoria y la historia que denota el afán del ser humano por no asumir su carácter perecedero. El hombre trata de recordar y ser recordado. Por lo que podríamos decir que se vive para pervivir en una memoria futura a través del descubrimiento que hagan de nuestra existencia otras personas.

Si es dentro de un ámbito colectivo, entrará dentro de lo que es historia y en el confluyen narraciones pasadas, mitos y leyendas. Es una memoria objetivada y que quiere constituirse como ciencia. Lo subjetivo no es importante y puede llegar a convertirse en un inconveniente. La historia trata de recuperar el pasado tal y como fue, y para ello debe manejar datos contrastados y que no cambien dependiendo del momento ya que los acontecimientos expresados en los documentos conservados pueden obedecer a intereses políticos y socioeconómicos.

En cambio, si es algo personal e individual, será considerado como memoria. En él hace mella el olvido, se modifican los acontecimientos, se dividen y se seleccionan los fragmentos debido a unos determinados intereses personales. Se narra la historia desde la perspectiva del testigo. Se nutre de los recuerdos almacenados en el preconsciente por lo que está sujeto a la distorsión. Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y tiempo subjetivo* nos habla de la existencia actual de una “cultura de la memoria” o incluso de la “posmemoria”, refiriéndose a los recuerdos revividos por los descendientes que sufrieron alguna clase de injusticia. [2]

Sobre los recuerdos almacenados existe cierta discrepancia entre autores como el psicoanalista Néstor A. Braunstein y el sociólogo Maurice Halbwachs. Este último afirma que la memoria, así como el espacio y el tiempo, son construcciones sociales, poseen su correspondiente parte individual, pero a la hora de recordar interviene el contexto social donde aconteció determinados hechos. Sin embargo, cabría cuestionarse esta dependencia de lo social con un contexto caracterizado por una “[...] inestabilidad del espacio, la

1. JELIN, E. *Los trabajos de la Memoria*. Lima : Instituto de Estudios Peruanos, 2012. p. 93. ISBN 9788432310935.

2. SARLO, B. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* . México D.F. : Siglo XXI, 2005. p.126. ISBN 9871220227.

desestructuración del tiempo, la dificultad de manejar relaciones y procesos, los quiebres generacionales que parecen acrecentarse día a día [...]”[3]. Por lo que pertenecer a una sociedad no implica necesariamente recordar al unísono debido a la multitud de subgrupos que pueden habitar dentro de ella.

Halbwachs afirma que “mis recuerdos personales son completamente míos; me pertenecen”[4]. Sin embargo Braunstein no considera que todo aquello que reside en nuestra memoria sea de nuestra propiedad exclusiva. No ha de existir una confrontación entre la memoria interna personal y la memoria externa colectiva. Las narraciones autobiográficas se nutre no sólo de nuestras particulares percepciones sino que en ellas intervienen otras personales e interfieren sus puntos de vista. En nuestra particular *mnemoteca*, nuestra identidad está formada de lo recordamos, soñamos, reprimimos u olvidamos se nutre, en un primer momento, del crisol familiar. El lenguaje hace de engranaje para que en el relato que narramos, nuestros recuerdos han de coordinarse las piezas con las narraciones de los otros. Aunque se ha de advertir que esa conexión no es sinónimo de que las partes de la maquinaria son iguales entre los distintos individuos. Las narraciones se relatan desde un presente. Y esta coordinada espacio-temporal hace que la perspectiva de los hechos cambien en unos y otros, en función de sus intereses personales.

Existe una tendencia en la edad contemporánea que va en aumento y consiste en el almacenamiento desde sus detalles más superfluos a los más significativos. Fue diagnosticada por Nietzsche en *Segunda consideración intespectiva* (1875) y se trata de la preservar nuestra memoria. Aunque Nietzsche se refería a ella en el siglo XIX, se podría tratar como una enfermedad del hombre contemporáneo del siglo XXI. La ambición por la historiografía, por convertir cada espacio en lugar de la memoria está llevando a una acumulación de archivos que no sabes bien su finalidad ni la razón de por qué hacerlo. Se podría decir que este mal de archivo no para nuestras vidas y en su lugar la vida se está organizando todo en función del archivo. Esta obsesión, Braunstein la denomina con el neologismo “Mnemolatría”[5]

El antecedente a este punto de vista de Nietzsche sobre la obsesión por la memoria se encuentra en John Locke, que en *An essay concerning human understanding* (1690) dedica un capítulo a la relación entre memoria e identidad y en él imagina poseer la memoria de alguien: “nadie puede tener dos memorias sin ser dos personas puesto que la memoria es la persona y, si dos personas tienen los mismos recuerdos, ellos son una y la misma persona”[6].

Además del apoyo externo para la construcción de determinados recuerdos, Maurice Halbwachs sostiene que “hace falta que no haya dejado de coincidir con sus memorias y que haya bastantes puntos en común entre unas y otras para que el recuerdo que nos traen pueda reconstruirse sobre una base común”[7]. El apoyo de ese mismo recuerdo en las memorias de los otros hace que pueda reconstruirse. La pérdida de contacto con esas personas hará que los recuerdos no puedan ser localizados y acaben siendo anulados. Por estos mismos razonamientos, nosotros no recordamos nuestra primera infancia debido a que aún no éramos seres sociales ni pertenecíamos a un colectivo.

Tal es la importancia de la presencia de una colectividad en el acto de recordar que M. Halbwachs distingue dos tipos de recuerdos. Por un lado, aquellos recuerdos que no nos cuesta trabajo recomponer y eso se debe a su pertinencia a un ámbito común y compartido con otros. Por otro lado, los recuerdos obstaculizados que nos son dificultosos traer al presente. Estos últimos son recuerdos que sólo nos pertenecen a nosotros mismos y sólo nosotros podríamos reconocerlos[8].

La memoria individual no es un ámbito completamente aislado y cercado. Para la evocación de los recuerdos, un hombre necesita en ocasiones hacer referencia a la memoria almacenada de los demás. La memoria colectiva también posee sus límites en el espacio y el tiempo, al igual que la memoria individual. Sin embargo los límites son mucho mayores. Bajo estas dos configuraciones, podríamos definir que la memoria individual es una memoria interna y autobiográfica que nos muestra las imágenes de nuestra vida de una forma más continuada. Y la memoria colectiva es una memoria social e histórica cuyas representaciones, a diferencia de la memoria individual, de los acontecimientos del pasado son escuetas y sintéticas.

III. El paradigma del archivo.

Este afán de preservar y registrar la memoria ha repercutido en el campo del arte. Ayudándose de la escritura y del registro, tanto en modalidades analógicas como digitales surgió lo que es considerado por B. Buchloh como uno de los paradigmas del arte del siglo XX y XXI [9]. Esta práctica lleva implícito una sucesión mecánica, en la que conviven datos obtenidos de la memoria individual y la memoria

3. BAUZÁ, H. *Sortilegios de la memoria y el olvido*. Buenos Aires : Akal / Inter Pares, 2015. p.107. ISBN 9789874544445.

4. HALBWACHS M. citado por BRAUNSTEIN, N. *La memoria del uno y la memoria del otro*. Madrid : Siglo Veintiuno, 2012. p.18. ISBN 9786070304088.

5. BRAUNSTEIN, N. *La memoria del uno y la memoria del otro*. Madrid : Siglo Veintiuno, 2012. p. 59. ISBN 9786070304088.

6. LOCKE, J. citado por BRAUNSTEIN, N. *La memoria, la inventora*. Madrid : Siglo veintiuno, 2008. p. 60. ISBN 9789682327575.

7. HALBWACHS, M. *La memoria colectiva*. Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. p. 34. ISBN 9788477337157.

8. HALBWACHS, M. *La memoria colectiva*. Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. pp. 48-49. ISBN 9788477337157.

9. GUASCH, A. *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid : Akal, 2004. p. 9. ISBN 9788446025399.

colectiva y se basa en una “estética de organización legal-administrativa”[10] y se caracteriza por ser bastante riguroso formal y estructuralmente.

A continuación veremos una serie de ejemplos de trabajos dentro de esta tipología de práctica artística y que se mueven entre la memoria individual y la colectiva. Hablaremos de las obras archivísticas de autores como Hans-Peter Feldman, Zoe Leonard y Christian Boltanski.

El primer de los creadores que vamos a abordar es el artista visual alemán, Hans-Peter Feldmann. Él se vale de la recopilación de imágenes con un criterio de selección y orden que da lugar a diferentes proyectos artísticos. Las imágenes que le apasiona coleccionar proceden del periodo entre las décadas de los treinta y cincuenta del siglo XX, debido a la escasez de las mismas. Para él, el concepto de archivo está próximo a una actividad cognitiva que trata de buscar conexiones mentales tanto a la hora de coleccionar las imágenes como para el momento de percibir las por parte del espectador. Por lo que para él, el arte es una actividad mental no se preocupa tanto del objeto en sí, sino de que sirva como vehículo para trasladarnos a una idea. En el prólogo de su álbum *1941* dijo: “parece como si entre las imágenes singulares de una página, de una página doble o del álbum en su totalidad hubiera conexiones directas. Pero no es el caso. Las imágenes se disponen según las leyes del azar. Es el cerebro, que busca relaciones o historias detrás de las compilaciones de imágenes, el que las encuentra. Se trata de una función permanentemente activa”[11].

El proyecto de Hans-Peter Feldmann en el que vamos a detenernos se titula *Das Museum in Kopf* (El Museo en la cabeza) de 1989. La idea que desarrolla en esta recopilación visual deriva en cierta medida de la idea del Museo imaginario de André Malraux, cuya pretensión era la creación de un espacio sin límites arquitectónicos en el que cualquiera podría colocar lo que se quisiera y cuando se quisiera. El criterio de organización y selección se asemeja al de Feldmann debido a que sigue las directrices del azar. Las imágenes son procedentes de periódicos, revistas, álbumes familiares, etc y como en los proyectos anteriores, a través de su disposición aleatoria comienzan a establecerse diálogos visuales que nos remiten a la historia compartida de nuestra memoria visual colectiva.

La siguiente de las artistas que va a hacer referencia al archivo y a la memoria va a ser la neoyorkina Zoe Leonard. Los documentos visuales que va a recopilar van a servir para reflexionar sobre nuestra historia. Por ello el archivo no sólo va servir para que el olvido no arrase con los acontecimientos del pasado, sino que va a servir como un eslabón entre lo que se vivió y lo que se vive. Por lo que a partir de sus proyectos se puede realizar una suerte de labor arqueológica a partir de la fotografía y realizar reconstrucciones. Existe un ejercicio de apropiacionismo constante ya que se sirve de la descontextualización y posterior recontextualización para hablar de otras cuestiones que atañen a la memoria colectiva y a la historia a partir de la memoria individual. Así lo vemos en su archivo simulado titulado *The Fae Richards Photo Archive*, realizado entre 1993-1996. Leonard, a través de la acumulación de imágenes procedentes de entre las décadas de los años veinte y setenta, y en colaboración con la cineasta afroamericana Cheryl Dunye presenta una biografía ficticia de una actriz de raza negra y lesbiana. La recreación de la biografía visual de alguien ficticia hace colocar el dedo en la llaga debido a la situación por la que atraviesan determinadas minorías sociales en países occidentales como los Estados Unidos.

Y en último lugar, presentamos al artista multidisciplinar francés, Christian Boltanski. Su trabajo archivístico también plantea una vuelta al pasado y en concreto, a episodios traumáticos vividos durante o como consecuencia de la II Guerra Mundial. A lo largo de su trayectoria no solamente va a trabajar con la fotografía sino que también se servirá del objeto y su disposición en el espacio expositivo para aludir a la reconstrucción. Boltanski se servirá del pasado biográfico de una serie de desconocidos que ha sido perpetuado de forma fotográfica para hablar de la historia y de sus acontecimientos oscuros que trata de destacar para que el ser humano no olvide hasta dónde puede llegar las atrocidades que comete, como sucedió en el exterminio del pueblo judío en los campos de concentración nazi. En estas reconstrucciones de estas memorias individuales destacan un grupo de obras reunidas bajo el nombre de *Les Inventaire*, divididos en las series *L'inventaire des objets ayant appartenu à un resident de Oxford* del año 1973 y *L'inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes* del año 1974. Y en los que hace una catalogación de los objetos de personas ya fallecidas. Para él, cualquier objeto se mantiene vivo siempre y cuando sea utilizado, sin embargo vinculado a esta poética de la memoria de lo cotidiano, él va a hablar sobre la aparición de una doble muerte, la del usuario y la realizada a través de la catalogación y archivo realizada por el artista:

Un aspecto de esta exposición es, por ejemplo, una reflexión sobre la idea de museo y conservación del museo. Mi interés en estos objetos es que una vez que están bajo el vidrio que son completamente objetos muertos. Debido a que, por un lado, perdieron cualquier función [...]; y en segundo lugar, perdieron toda la memoria emocional. [...] Son dos veces muertos [...] Una de las ideas de

10. BUCHLOH, B. Atlas/Archive. [ed.] Alex Coles. *The Optic of Walter Benjamin*. Londres : Black Dog Publishing Limited, 1999, Vol. III. p. 32. ISBN 9781901033410.

11. FELDMANN H. –P. citado en GUASCH, A. M. *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid : Akal, 2004. p. 123. ISBN 9788446025399.

este trabajo es que, tan pronto como se intenta preservar algo, tienes que matarlo. Cualquier conservación [...] lleva inmediatamente a la muerte [...][12]

En relación a esta perpetuación de la memoria a través de la fotografía encontramos a Susan Sontag que considera la fotografía como un “memento mori”[13] ya que tras el disparo del obturador lo que se perpetúa en el negativo es un momento del pasado que ya no vuelve. Por lo que de esta manera el archivo de Boltanski refuerza la idea de lo traumático a través de un componente común a nuestra naturaleza humana como es la muerte.

IV. Conclusiones.

Con esta comunicación se ha puesto de manifiesto que el arte puede servir como intermediario entre la memoria individual que poseemos cada uno y la memoria colectiva que compartimos con nuestro entorno y nuestro tiempo. La práctica artística que trabaja con la memoria biográfica, propia del artista o ajena, sirve a fin de cuentas para hablar de un momento en concreto, de nuestro *zeitgeist*. La apropiación, reinención y aportación de nuevos órdenes de los elementos que conforma la práctica del archivo va a poner de manifiesto la identidad del autor en el que se integran las dos esferas y sirve de reflejo para la proyección de los recuerdos y experiencias del espectador.

Corroboramos la existencia actual por una pulsión inmediata por el almacenaje y la conservación, sin plantearnos en muchas ocasiones, el por qué y para qué fin. Sin embargo, la producción de obras de índole archivística sirve para atestiguar objetos y documentos del pasado que sin la mirada artística lanzada sobre ellos, no se conocerían y no habrían llegado a nosotros.

Como nexo común a los tres artistas que mencionamos, Hans-Peter Feldmann, Zoe Leonard y Christian Boltanski, su trabajo a partir del archivo fotográfico propone reordenaciones que emiten nuevas posibilidades narrativas, interpelando al espectador para profundizar en la historia de los objetos que conforman las colecciones. Por lo que algo concreto y minúsculo como una fotografía puede estar cargado de información narrativa que está por descubrir o reconstruir.

FUENTES REFERENCIALES.

BAUZÁ, H. *Sortilegios de la memoria y el olvido*. Buenos Aires : Akal / Inter Pares, 2015. ISBN 9789874544445

BÉNICHOU, A. La transmission des oeuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski. *Intermédialités*. [en línea]. 2005, nº 5 Montreal: Université de Montréal. pp. 135–161 [fecha de consulta 1 de marzo 2017]. Disponible en <http://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n5-im1814660/1005496ar/>

BRAUNSTEIN, N. A. *La memoria del uno y la memoria del otro*. Madrid : Siglo Veintiuno, 2012. ISBN 9786070304088

—. *La memoria, la inventora*. Madrid : Siglo veintiuno, 2008. ISBN 9789682327575

BUCHLOH, B. Atlas/Archive. [ed.] Alex Coles. *The Optic of Walter Benjamin*. Londres : Black Dog Publishing Limited, 1999, Vol. III. ISBN 9781901033410

GUASCH, A. M. *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid : Akal, 2004. ISBN 9788446025399

HALBWACHS, M. *La memoria colectiva*. Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. ISBN 9788477337157

JELIN, E. *Los trabajos de la Memoria*. Lima : Instituto de Estudios Peruanos, 2012. ISBN 9788432310935

SARLO, B. *TIEMPO PASADO. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México D.F. : Siglo XXI, 2005. ISBN 9871220227

SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. México D.F. : Alfaguara, 2006. ISBN 970770490X

12. BOLTANSKI, C. citado en BÉNICHOU, A. La transmission des oeuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski. *Intermédialités*. [en línea]. 2005, nº 5 Montreal: Université de Montréal. pp. 135–161 [fecha de consulta 1 de marzo 2017]. Disponible en <http://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n5-im1814660/1005496ar/>

13. SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. México D.F. : Alfaguara, 2006. ISBN 970770490X.

Barachini, Teresinha (Tetê).

Profesora Adjunta e Investigadora de la Universidad Federal de Río Grande del Sul, Departamento de Artes Visuales y Artista Visual.

Un objeto entre la exclusión y la protección.

An object between the exclusion and the protection.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Muro de Mauá, objeto-muro, paisaje, territorio, urbano.

KEY WORDS:

Wall of Mauá, object-wall, landscape, territory, urban.

RESUMEN.

Los muros son objetos fronterizos construidos para proteger territorios y practicar exclusiones y separaciones. Para este texto traigo los muros urbanos de Brasil y más específicamente, el Muro de la Av. Mauá, localizado a la orilla del área portuaria de la ciudad de Porto Alegre/Brasil. Su interferencia en el paisaje es absolutamente contundente, aunque muchas veces, el mismo no sea ni siquiera notado, por aquellos que conviven diariamente con él. Ambiguo en su existencia, el *Muro* resiste a los debates entre aquellos que lo defienden como necesario y los que lo consideran un estorbo reclamando su retirada. A fin de entenderlo y resignificarlo, desde 2015, un colectivo de artistas investigadores viene estableciendo diferentes estrategias poéticas de aproximación y coparticipación con el *Muro* y su entorno, generando nuevas interrelaciones entre este protagonista y la ciudad. Se realizaron una serie de deambulaciones propositivas y colectivas, tales como: *Visita Imprecisa* (2015), *Turista Puede* (2015) y *Espiada* (2016).

ABSTRACT.

*Walls are boundary objects built to protect land, as well as exclude and separate. This article discusses Brazil's urban walls, specifically the wall along Avenue Mauá, which borders the port of the city of Porto Alegre, Brazil. Despite its blatant interference with the landscape, it is often barely noticed by those who live with it on a daily basis. Ambiguous in its existence, The Wall resists debates between those who defend it as necessary and others who consider it an eyesore and call for its demolition. In order to understand and reevaluate the structure, since 2015 a group of artist-researchers has been establishing different poetic strategies to share and approximate The Wall with its surroundings, generating new interrelationships between this protagonist and the city. A series of collective walks led by artists were carried out, including *Visita Imprecisa (Imprecise Visit)* (2015), *Turista Puede (Tourists Can)* (2015) and *Espiada (Peeking)* (2016).*

CONTENIDO.

MUROS A UN LADO Y AL OTRO

Tendemos a notar a las ciudades contemporáneas con sus cartografías descentralizadas, donde los espacios reconocidamente como, centro y periferia o, dentro y fuera parecen no tener más sentido. Sin embargo, el cotidiano nos muestra que los límites materiales o

inmateriales responsables por las demarcaciones de fronteras ,o incluso, responsables por los sistemas de protección a territorios políticos o socio-económicos, no sólo se mantienen a través de viejas y nuevas configuraciones persuasivas,sino que en este momento son retomados en casi todos los países,teniendo como uno de sus protagonistas a los muros.

Existe un cierto espanto en vivenciar las repercusiones y la celebración que el mundo sintió luego de la caída del muro de Berlín y, contrariamente tomar conciencia de la construcción y la ampliación del muro de Cisjordania y el mantenimiento del muro ubicado en la frontera entre España y Marruecos, o aún, presenciar recientemente la campaña política de Donald Trump que fomentó la idea de la construcción de un muro en toda la extensión de la frontera de EE.UU. con México. En medio a estas y otras perplejidades, traigo para este texto muros urbanos de Brasil y, más específicamente, un muro construido entre un lago y una ciudad.

En Río de Janeiro/Brasil, por ejemplo,la villa miseria “Rocinha” fue cercada con 10 km de muro de 3 metros de altura a fin de impedir su crecimiento y, de este modo, proteger la Selva Atlántica en los montes cariocas. Carlos Hardt (2009) recuerda que “en una ciudad, cuando se construye un muro, un acto agresivo, [él] es una muestra de incapacidad” política y urbanística, porque “nadie va mirar y decir: *Dios mío que hermoso!*”

Las ciudades brasileñas están repletas de enormes muros de una heterogeneidad y estructura impresionantes, aún así, según Zarankin (2012, p-19-22) estos permanecen imperceptibles en el cotidiano y llegan a ser considerados elementos normales de los paisajes urbanos brasileños ,inclusive, deseados como sinónimo de estatus social y económico. Este absurdo es

captado por ejemplo, según Teresa Caldeira (2011), por el artista catalán Muntadas con su obra *Aphaville y otros* (2011), lo cual pone en evidencia un barrio cerrado en la ciudad de San Paulo cercado con sus muros segregadores. En este y en otros sitios la elite brasileña levanta sus fortalezas creando escenarios que naturalizan la desigualdad social y la separación.

“Los muros que cercan *Aphaville* son muy peculiares. Como muestra [la obra] *Aphaville y otros*, ellos son absurdamente largos. Se extienden por más de 10 quilómetros y es posible conducir a su lado por mucho tiempo. Una de las cosas más impresionantes sobre los muros de Aphaville es que son admirablemente blancos. Ni siquiera los muros más fortificados del mundo contemporáneo, como el Muro de Palestina o el muro de la frontera norteamericana con México, escaparon del grafito, una intervención que transforma a los muros en polos de vergüenza y debate. Sin embargo, los muros de Aphaville no poseen grafito. Esta limpieza es tan sólo, cierta indicación de la fuerza del aparato de seguridad del cual ,el muro es solamente una parte.” (CALDEIRA, 2011, p. 233)

Adoptado, también como solución, un muro de 3 metros de altura con casi 3km de extensión es construido entre el muelle y la ciudad de Porto Alegre/Brasil, limitando los desplazamientos corporales de aproximación a la orilla del lago Guaíba, en una postura ambigua entre el separar y proteger a la ciudad de sus aguas y de sus islas, negando en algún sentido su vocación de puerto. Este muro de la Mauá, muchas veces llamado de “*Muro de la Vergüenza*”, con el intuito de proteger a la ciudad de las aguas de inundaciones futuras, se tornó una realidad material en la década del 70, al ser construido. Firmó, así, entre lo urbano y el lago, una espesura longitudinal permanente: el “*Muro de Mauá*”.

Este objeto – el ‘muro’, constituido de textura, color e historia, crea una enorme interferencia en el paisaje, transformándola, y modificando los hábitos de los habitantes de la ciudad y de aquellos que por allí pasan, dividiendo la memoria entre antes y después del muro. Su inevitable materialidad nos induce a pensar sobre sus significados de protección y distanciamiento, ni siempre tan explícitos cuando en su presencia,pero innegablemente generados a partir de la absorción de su existencia, sea por la mirada indagativa o por la aproximación corporal en su perímetro.



Figura 1- Visita Imprecisa, 2015. Fecha: 23/05/2015. Lugar: Muro de la Av. Mauá, en Porto Alegre, RS/Brasil.

De izquierda a derecha: Manoela Cavalinho, Alice Brauwers, Liziane Minuzzo, Bruna Gazzi y Thiago Trindade Foto: Deni Corsino

DE CERCA, DE LEJOS, DE ARRIBA

Este extenso objeto, el *Muro de Mauá*, que esconde el paisaje formado por la orilla y por las aguas del Lago Guaíba, llevó a un grupo de artistas el 23 de mayo de 2015 a hacer su primera acción colectiva, una *Visita Imprecisa*¹ (Fig. 1). Decidieron por la visita como una ‘experiencia Dadaísta’, o sea, una excursión a un lugar banal de la ciudad, a fin de activarlo. Y, aunque, fuese absolutamente imposible el reconocimiento visual de su totalidad, la visita en cierto sentido potencializó aquel objeto urbano longitudinal como posible lugar poético para los artistas envueltos en la acción.

A medida que estos aprendían el espacio formado por aquella barrera física y visual, sentían el impacto de dos velocidades, una era el trayecto a pie, lento y absorbente del entorno próximo y la otra era la velocidad realizada por los vehículos que recorrían la Av. Mauá, recordando a todos que la ciudad estaba allí. El lado que pertenece a la avenida, o sea, su lado de ‘dentro’ de la ciudad o su lado ‘externo’ en relación al muelle, antes aparentemente neutro, a partir de la *Visita Imprecisa*, se impone para el grupo como un objeto limitador del ‘otro’ paisaje, es decir, de las imágenes que serían posibles obtener si él no estuviese allí. Por otro lado, al mirar para el *objeto-muro*, lo que se torna accesible es un paisaje plano resultante de superficies cubiertas de forma irregular por grafismos y rajaduras que intentan, de cierta forma, devolver a la ciudad paisajes robados o imaginados.

Del otro lado del muro, del lado del área del muelle, el cual no es accesible a la población local, el muro se pone gris acero verdoso, con señalizaciones codificadas y, de vez en cuando, puede observarse césped que insiste en crecer entre las rajaduras del muro, así como, árboles nativos de un lado y palmeras de otro. Vivenciar los dos lados de este muro, es probar la diversidad idiosincrática de la población local en relación al espacio allí marcado, cortado, delimitado y codificado. Estos espacios aparentemente públicos – los dos lados del muro –, se cierran y se vuelven locales de anticonvivencia, representando áreas de violencia y exclusión. Repitiendo una práctica urbana de otras ciudades brasileñas, donde los lugares públicos tienen, según Canton,

“su uso abandonado por el miedo o dejado a la deriva, a la sombra de la soledad urbana. El lugar público, que sería el lugar de todos, pasa al status de lugar de nadie. Es abandonado, maltrato, ensuciado, ignorado, transformado en chatarra. El deseo de los artistas contemporáneos de dialogar con los espacios públicos de la ciudad como forma de expandir sus poéticas queda cada vez más amenazado y se vuelve un contrapunto a la amenaza de la violencia, al miedo, al aislamiento propuesto por una arquitectura de muros, rejas y vigilancia.” (Canton, 2009, p.42-43)

¹ Ver mayores informaciones en: <http://www.om-lab.com.br>

Barachini, Teresinha (Tetê).

Un objeto entre la exclusión y la protección.

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]
<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5837>



Figura 2- *Turista Puede*, 2015. Fecha: nov/2015. Lugar: Lago Guaíba – RS /Brasil. Foto: Thiago Trindade

Además de las deambulaciones y visitas próximas a sus superficies, los artistas realizaron la acción *Turista Puede* (2015)² (Fig. 2) al embarcar en el *Cisne Blanco*³, y así, pudieron acceder visualmente el ‘muro’ costeano parcialmente el muelle, pues el acceso que no está permitido al residente, es perniciosamente concedido al turista. Tristemente se percibe que el territorio líquido y el paisaje son de uso del otro, del extranjero, del turista.

Sobre la superficie líquida y expandida del Lago Guaíba, situados entonces en un barco, “un pedazo de espacio flotante, un lugar sin lugar” (Foucault, 2009, p.421), en la posición en que está permitida al turista apreciar el paisaje, los artistas avistaron el ‘muro’ feo y bruto y redescubrieron la ciudad de Porto Alegre, con sus capas y sus opacidades. Por sobre las aguas del lago, el ‘muro’ se colocaba distante y visualmente segmentado entre los vanos de los almacenes. Se reafirmaba definitivamente invisible ante la verticalidad del área urbana que este se propone proteger. Solitario en su extensión, se reconfiguraba en un espacio aislado, abandonado en su propio olvido, un lugar sin pertenecimientos, sin accesos, tal como el actual muelle de la ciudad de Porto Alegre-RS/Brasil. En la distancia, el ‘muro’ desaparece, sobran sólo manchas de las capas sobrepuestas de la ciudad y del puerto, el paisaje divide lo vertical y lo horizontal en solamente una escena, y el tiempo elástico en su duración se ausenta, sobra la memoria de un ‘muro’ que los recibirá al desembarcar en Porto Alegre.

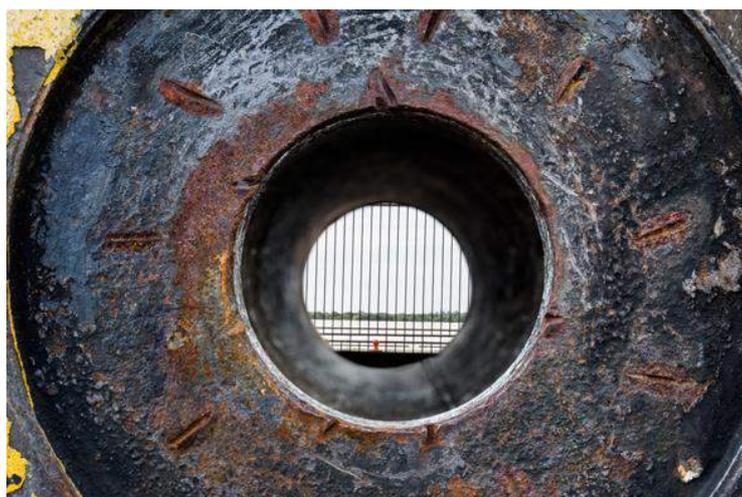


Figura 3- *Espiada*, 2016. Lugar: Muro de la Av. Mauá, en Porto Alegre, RS/Brasil. Foto: Filipe Conte

² *Turista Puede* (2015) fue realizado por los artistas-investigadores: Deni Corsino, Filipe Conde, Manoela Cavalinho, Tetê Barachini, Thiago Trindade. Ver mayores informações en: <http://www.om-lab.com.br>

³ El barco *Cisne Blanco* realiza paseos turísticos por las islas próximas a la ciudad de Porto Alegre.

La ciudad de Porto Alegre-RS/Brasil mira para el *Muro de Mauá* como parte de un paisaje urbano, no lo penetra, no lo atraviesa, porque no lo ve. Para los que frecuentan la ciudad y lo ven, este los lleva a mirar tanto para su integridad material, como los invita a jugar de elevar sus miradas hasta su borde y, desde arriba, intentar mirar el deseo oculto de rescatar una ciudad que se propuso ser otra antes de la construcción de este objeto longitudinal.

Luego de una serie de incursiones al muro entre 2015 y 2016, los artistas resolvieron hacer una invitación abierta a la comunidad local para que vivenciasen un acercamiento no sólo al muro, sino también a los paisajes por él negados. Y, con esta proposición, los artistas realizaron la acción *Espiada* (2016) (Fig. 4). Esta acción propuso una serie de aproximaciones de redescubrimiento de aquel lugar, tales como: intentar mirar el entorno utilizando "gafas-ciego" de la artista Bruna Gazzi, intentar encontrar y ver los pequeños paisajes escondidos a través de los huecos (Fig. 3) existentes en el muro o adueñarse de imágenes reflejadas en espejos, sea con los dispositivos creados por los artistas Thiago Trindade y Talita Procópio, o a través de los espejos colgados en los refugios junto a los portones de acceso al muelle. E, incluso, espiar por sobre el borde del muro, utilizando dispositivos construidos por los artistas, tales como: una silla de altura superior al muro de Deni Corsino, para contemplar el paisaje escondido del otro lado, o una escalera del artista Lucas Strey para subir junto al borde del muro, o, aún, captar vídeos e imágenes fotográficas a través del dispositivo tecnológico propuesto por el artista Pedro Ferraz.

Y, desde lo alto, por encima del muro, tal vez, sólo tal vez, este muro-monumento pueda ser entendido no como un objeto estático y permanente, sino como un objeto en el espacio que permite en algún sentido dejarse transformar permanentemente en *tener-lugares* (Didi-Hubermann, 2009), aunque su deseo de caída no sea así, tan explícito. Practicar sus bordes de dentro, de fuera y de arriba se hace necesario para aquellos que entienden las ciudades como lugares poéticos.



Figura 4- *Espição*, 2016. Local: Muro da Av. Mauá, em Porto Alegre, RS-Brasil.

Foto: Deni Corsino

APUNTES NO CONCLUSIVOS

Las andanzas practicadas (Jacques, 2012) en esta territorialidad ampliada del Muro de la av. Mauá en la ciudad de Porto Alegre, se extendieron en experiencias y percepciones tanto colectivas como individuales por parte de los artistas, precipitando nuevos significados y nuevas sospechas de este protagonista - el *Muro de Mauá*- y de sus interrelaciones con el medio y con el otro que habita la ciudad o permanece turista en su orilla.

El muro, en su negación, es *no-lugar*, es división, es límite visual y físico, es fisura y ruptura, porque es visible, espeso y encarnado. Al mismo tiempo no podemos olvidar que según Augé (2005, p.74), el no-lugar "nunca existe bajo una forma pura; lugares se recomponen en él; relaciones se reconstituyen en él", ya que lugar y no-lugar son ante todo polaridades huidizas, donde "el primero nunca se apaga completamente y el segundo nunca se realiza totalmente." El Muro de Mauá, se afirma como lugar del entre, lugar del abandono, de la protección y del alejamiento. Nos provoca curiosidad por ser lo que "es" y representar lo que "no está".

Barachini, Teresinha (Tetê).

Un objeto entre la exclusión y la protección.

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5837>

Los artistas al acercarse a los muros intentan resignificarlos, no para justificarlos o incluso mantenerlos, sino para entender los motivos por los cuales estos son construidos, ampliados y mantenidos y, más, para poder hacerlos perder su permanencia opresiva o su función primera de segregación y alejamiento. Para Siza Vieira (2017), los muros que se quieren erigir actualmente no son arquitectura, sino, agresión y aislamiento y, en Brasil, lo que hace que estos suban y se proliferen es el miedo. Miedo de agresión, miedo de violencia, miedo de convivencia, miedo del otro y, así, nos aislamos en nuestros pequeños ficticios territorios. El Muro de Mauá, fue construido para proteger un territorio aterrado por miedo de la retomada de las aguas que allí tenían derecho de permanecer. Un miedo que intenta justificarse por la palabra protección. El miedo colectivo lo mantiene en pie, medio torcido, con fisuras y con rendijas. Tal vez la aproximación continuada pueda volverlo menos alto, menos espeso, menos opaco y el paisaje del otro lado del río pueda ser vivenciado por aquellos que andan a pie a la orilla de la ciudad de Porto Alegre en algún momento.

FUENTES REFERENCIALES.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papyrus, 2005 ISBN: 8530802918

BARACHINI, T. Em cima do muro: experiências da borda. In Cirillo, José, Org.; Grando, Ângela, Org.; Belo, Marcela, Org. *Poéticas da Criação*, E.S. 2016. Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação nas Artes. Vitória, ES: PROEX/UFES, 2016 ISBN 9788565276306

CALDEIRA, Teresa. Muros novas tecnologias do público. IN *Muntadas: informações, espaço, controle*. [catálogo]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011, p.217-233 ISBN: 9788599117613

CANTON, Katia. *Espaço e lugar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. ISBN: 9788578272272

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009 ISBN: 8576540894

FOUCAULT, Michel. *Estética, literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universitaria, 2009. ISBN: 9788521803904

HARDT, Carlos apud Carriel, Paola. *Muro na favela. Proteção ou segregação social?* Jornal Gazeta do Povo. Rio de Janeiro: 04/04/2009. Acceso el : 10/03/2017. Disponible en: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/muro-na-favela-protecao-ou-segregacao-social-bih9sn9xh9q1jqwmjuxt14gum>>

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012. ISBN: 9788523208707

XAVIER, Ágata. Siza Vieira: "Os muros [que se querem erigir] não são arquitetura, são agressão e isolamento" [Entrevista]. Jornal GPS. Lisboa, 06/03/2017. Acceso el : 10/03/2017 Disponible en: <<http://www.sabado.pt/gps/detalhe/as-varias-visoes-de-alvaro-siza-vieira>>

ZARANKIN, André. *Corpos congelados: uma leitura metafórica de paredes e muros em Belo Horizonte, MG*. In. *Arqueologia na paisagem: novos valores, dilemas e instrumentais*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2012. ISBN: 97885615562345

Barbosa, Regina.

Profesor en la Universidad Anhembi Morumbi – Brasil.

Una Bomba Arrojada: reflexiones sobre razones y efectos de yarnbombing.

A Bomb Was Launched: reflections on reasons and effects of yarnbombing.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Yarnbombing, craftivismo, espacio urbano, trabajos hechos con agujas.

KEY WORDS:

Yarnbombing, craftivism, urban space, needlework.

RESUMEN.

En este artículo se presenta la práctica de *yarnbombing* como una posición y una responsabilidad de las personas a partir del lugar en el cual viven. Estas intervenciones urbanas se producen mediante la *re-territorialización* de los actos anónimos y domésticos de trabajos hechos con agujas que se extienden sobre el espacio público, donde los grupos construyen discursos y posibles diálogos con los individuos de una manera divertida y próxima a través del *craftivismo*, forma de activismo que utiliza esas herramientas, materiales y técnicas tan familiares. Se pregunta si, por lo tanto, cuando explota una bomba de hilos si llega a impactar el entrelazamiento entre el mensaje de quien arroja la bomba, la lectura de aquel que es afectado por ella y los efectos sobre el paisaje.

ABSTRACT .

The following article presents the practice of *yarnbombing* as an action of taking position and responsibility of the practitioner(s) over the space where one lives in. Those interventions happen considering the re-territorialization of the anonymous and domestic acts of needlework that extend themselves over the public spaces, in which groups build discourses and possibilities of dialogue with the public, in a both playful and palpable way, through familiar tools, techniques and materials. It is questioned if, when it blows up, a bomb made of yarn brings with it as an impact the tangling between the message that the bombers want to send, what is read by those who were hit by it and the effects on the landscape.

CONTENIDO.

Introducción.

Una bomba fue arrojada. Un lugar fue sacudido, modificado. Los efectos causaron desvíos, marcó el paisaje. Las personas se vieron afectadas. La gente que transitaba allí, el lugar del lanzamiento de la bomba. Las personas que vivían en ese barrio, que apenas estaban de paso. Un grupo se atribuyó la responsabilidad.

La bomba era coloreada, hecha con hilos de acrílico en colores vibrantes y resistentes a la intemperie. Llevaba postes de una plaza de recién inaugurada, cambiando, aunque sea temporalmente, el árido paisaje construido en hormigón y acero, incitando en las personas que circulan por allí todos los días, el deseo de parar, y por lo menos mirar de nuevo. La bomba era de tricot, ganchillo. Los transeúntes que por allí pasaban se sorprendieron, pero también reconocieron la bomba. Se asombraron de que esas cosas, tan cotidianas, habituales, comunes, estaban ahora en el espacio urbano, fuera de sus hogares, en la plaza.

El grupo que asume la responsabilidad del ataque, protesta, reclama para sí mismo el espacio de la calle que es también suya. Tan suya que es ahora un poco la casa de todos - del grupo y de quien está de paso.

A ese desbordamiento, de significados y territorios, se llama *yarnbombing*.

El *yarnbombing*, también conocido *yarn storming*, *knit graffiti* e *guerrilla knitting* es una especie de craftivismo, forma de activismo en la que el practicante se fusiona sus habilidades e intereses políticos "para luchar por un mundo mejor, a menudo tejiendo declaraciones políticas como forma de protesta "(Mann, 2015, p. 66), que tiene sus primeras acciones documentados a principios del siglo XXI.

Del cuarto de costura a la calle: repensando el club del tejido.

Se sabe que antes de que existiera la historia, indicado por sus eruditos con los orígenes de la invención de la escritura, ya había una producción de textiles y, a través de la construcción de hilos y las intervenciones sobre ellos, narrativas dibujaron-, se promovía la perpetuación de las técnicas y de la historia del grupo. Se construía sin palabras, un texto táctil y visual, cuya producción se perpetúa en la intimidad, aunque aprendido y diseminada en un contexto colectivo. Un ejemplo de esta construcción de la narrativa es el tapiz de Bayeux, que data de alrededor de 1080. Este tapiz es una pieza de lino que mide más de 70 metros donde están "glorificadas" en bordado, los hechos de Guillermo II de Normandía en la batalla de Hastings. Su autoría se atribuye a la reina Matilde, la esposa de William, conocida como bordadora ejemplar, y habría trabajado con otras mujeres en reclusión con el fin de inmortalizar los logros de su marido, sin esperar reconocimiento, aunque haciendo el trabajo tan minucioso. (Parker, 1989)

En otras partes del mundo, se produjeron escenas de menos relieve. Este es el caso de las producciones que se encuentran en Ninhue e Isla Negra (Gostelow, 1983) en Chile, donde se retratan escenas cotidianas en construcciones que utilizan al mismo tiempo el bordado y *patchwork*, llamado *needlepainting*.

Sin embargo, la mayor parte de lo que se produce en estas actividades anónimas y domésticas tiene como función básica la construcción de narrativas. El producto del trabajo de la aguja tiene la utilidad de vestir cuerpos y casas. Por lo que incluso el ciudadano más alejado de la sociedad reconoce la vida doméstica de una toallita de ganchillo, sin duda en algún momento vistió una malla hecha a mano y vio o tiene un paño de cocina con borde bordado en punto de cruz. De esa manera, el retrato de la vida cotidiana, o las labores de alguien son desvíos con respecto a la proposición inicial de esos objetos.

El ejercicio de la construcción textil, como se dijo anteriormente, era aprendido en grupo hasta las últimas tres décadas del siglo XX, de acuerdo con Rozsika Parker (2010), los trabajos de agujas son rechazados, pues se entienden en la Segunda ola feminista¹ como las labores femeninas que servían como un instrumento de opresión, a pesar de ser una importante fuente de satisfacción creativa.

Sin embargo, en muchas situaciones, estos mismos trabajos de agujas, ofrece a las mujeres no sólo la ya mencionada "satisfacción creativa", pero la posibilidad de mostrar su descontento con situaciones contra las que se rebelan. El uso de las técnicas empleadas en Ninhue e Isla Negra, la arpilleras también producidas tradicionalmente en Chile, llegó a ser conocido internacionalmente cuando, durante la dictadura de Pinochet (1973-1990) subvirtieron el significado de lo que se entiende por cotidiano para una población privada del derecho a hablar libremente (Agosin, 1987). En esos pedazos de tela, las mujeres cuyos esposos, padres, hijos, amigos fueron detenidos, torturados, asesinados o están desaparecidos, y a quien no pueden reclamar la libertad o el reembolso, denuncian los diversos aspectos de la vida bajo la dictadura, la angustia de no tener como para alimentar a los hijos, a los asesinatos y torturas² (Ilustración 1).

¹ Entre los años 1960 y 1980, la llamada segunda ola del feminismo se entiende como una continuación de la primera ola del feminismo, que se produjo en las primeras décadas del siglo XX, en el sentido de que tanto en uno como en las otras mujeres se organizan en la demanda de sus derechos. Sin embargo, la primera ola del feminismo se basa en la demanda de derechos políticos - el derecho de sufragio de las mujeres - y la segunda onda tiene el lema final de la discriminación y la plena igualdad entre los sexos. Para una visión amplia sobre el tema, se indica el documental "She's Beautiful When She's Angry", disponible en su totalidad en <https://www.youtube.com/watch?v=paERVk3BWII>

² Por otra parte, se indica el documental "Periodico de Tela", celebrado en 2007, durante la inauguración del Museo de Salvador Allende, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aB7k4nudsKA>



Ilustración 1. Arpillera de Chile.

Otro aspecto mencionado por Parker para la reanudación de interés por el trabajo manual y por todo lo que posee un aspecto natural, indica el escenario de recesión económica que fue diseñado en el centro de la primera década de este siglo. Aún en el esbozo de un escenario de crisis, Betsy Greer (en BUSZEK, 2014), que se atribuye - de acuerdo con la misma, erróneamente³ - la creación del término *craftivismo*, señala que a partir de septiembre de 2001 y los ataques que se llevaron a cabo en Nueva York, ha habido una atmósfera de frustración y rabia que proporcionó el ambiente en el que las manifestaciones pro y en contra de las muchas situaciones que se describían, por ejemplo, enviar o no tropas hacia el Oriente, se hizo posible, y por tanto el encuentro, la discusión, el choque y la posibilidad de repensar las formas para manifestarse.

De este modo surgen grupos que se reúnen a menudo con las reuniones programadas por Internet para aprender, enseñar y compartir las experiencias técnicas o de otro tipo - - y por lo tanto expresar sus opiniones sobre el contexto en el que se encuentran.

A menudo, antes de la formación del grupo y de las decisiones sobre el tipo de medidas que deben adoptarse (*craftivista*, *activista*, o no), existen discrepancias y cuestionamientos relativos a las condiciones observadas por los grupos. Sobre todo, se observa, el deseo de acción, de ganar voz y de marcar la posición. Ellos están proliferando abiertamente en las redes sociales, colectivos y clubes, donde más allá de conocer materiales y técnicas de manufactura de los diversos objetos, se propone discutir temas de la comunidad, como la ocupación del espacio urbano, que puede ser ejemplificado por el colectivo *aguja* cuya intervención en el Largo da Batata el 7 de junio, 2014⁴ "ilustra" la introducción de este artículo, levantando discusiones y tratando de compartir el conocimiento.

En tales acciones como las agenciadas por el colectivo *aguja*, se convoca el interesado, ya sea el tejedor / bordador, sea el transeúnte, que forme parte, y al desviar el uso común del objeto reconocible, se hace responsable del mundo que lo rodea.

Se establece un paralelo aquí con la propuesta por Hundertwasser (Ilustración 2), cuando formula sus pieles, en número cinco, siendo ellos la piel, ropa, hogar, social, la identidad y el medio ambiente global, que corresponde a la ecología y la humanidad. Hundertwasser, artista, arquitecto, ecologista y activista austriaco, propone un modelo conceptual en el que el hombre tiene sus pieles y que la acción de este hombre en cada una de las pieles tiene consecuencias sobre los demás. Por lo tanto, en este modelo de proposición, el sujeto de Hundertwasser es responsable de sí mismo y por todo lo que implica, en todos los niveles.

³ Investigadora, artesana, activista y autor de "*Craftivism: The Craft and Art of Activism*". Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2014, Betsy Greer señala que para el año 2000 el Colectivo Church of Craft había utilizado ese término y que Greer habría hecho popular. (En BUSZEK de 2011, p. 178).

⁴ Para más información, ver el video en <https://vimeo.com/98922028>

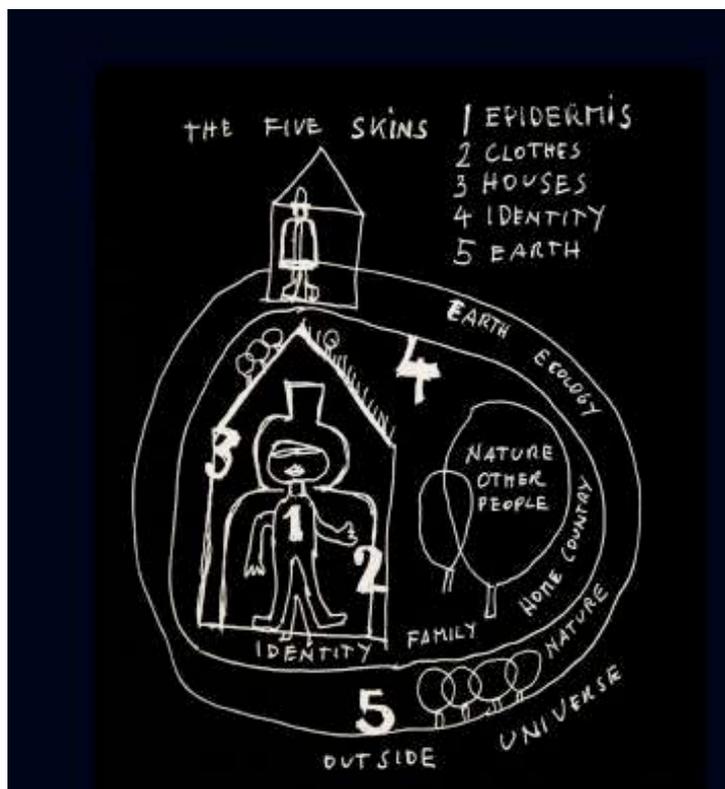


Ilustración 2. Propuesta visual de los Cinco Pielés de Hundertwasser
Fuente: <http://www.bioclimaticarquitectura.com.br/2009/07/hundertwasser-5-peles.html>

Tomando los conceptos del austríaco como base para la comprensión de la producción craftivista, lo producido ya no puede fijarse a las tres primeras pieles: epidermis, ropa, hogar. En áreas como la moda, por ejemplo, la primera relación de la piel existente, la segunda piel y la cuarta piel se percibe como algo natural, es decir, la ropa es protectora del cuerpo, pero también hace la mediación simbólica con otras personas, lo que aumenta la aceptación de las relaciones y / o rechazo de los seres. Sin embargo, cuando se pone en ese mapa el craftivismo, el puente construido no atraviesa la tercera piel, se desborda del ámbito doméstico para el medio social del objeto - no sólo físico, sino también el tema de la discusión - y trae para el sujeto la responsabilidad por el territorio. Por lo tanto, se hace de la ciudad la extinción de la casa, marcando el territorio mediante el uso de objetos cotidianos, en este caso, las toallitas, mantas, hechas lo más familiar posible.

Como si la bomba de hilos explotase dentro de su casa, el hombre lleva para el exterior elementos muy cotidianos y los aloja en la ciudad, proponiendo el diálogo, pero también tomar posesión de ese espacio, lo que refuerza la idea de que el espacio público es público y no del poder público.

Sin embargo, con el fin de poner en práctica esa territorialización, gran parte de las acciones son hechas de forma colectiva. Es decir, incluso cuando hay un autor-proponente del "bombardeo", probablemente él tenía un número de colaboradores para producir la "bomba".

Como un bombardeo, el objetivo de *yarnbombing* es, antes de más nada disruptivo. Pero su efecto, lejos de ser destructivo, es propositivo, de modo que invita al público a participar en una conversación (Spampinato, 2015, p. 8), en la que se replanteen la utilización de la esfera pública.

A modo de ejemplo, se menciona la obra de la artista danesa Marianne Jorgensen, quien en 2006 cubrió un tanque de guerra M.24 Chaffee (Ilustración 3) en Aarhus, Dinamarca, con una manta hecha de fragmentos cuadrados de tejido de punto.



Ilustración 3. M24 Pink Chaffee Tank – Marianne Jorgensen – Aarhus, Dinamarca, 2006.

En esta acción se plantean una serie de cuestiones, incluyendo la participación de los sujetos en acción, la posición política clara, la ocupación inusual y el desvío del uso original del objeto producido para llamar la atención sobre el tema a tratar.

Así Jorgensen toma el uso habitual de las mujeres que se unieron para hacer mantas y edredones para el dote o para agazapar, acoger y abrigar a sus seres queridos, y pidió a varios grupos de trabajos de aguja expandidos por toda Europa para contribuir con el cuadrados tejidos en hilos de color rosado y que, como ella, también protestaban contra la ocupación de Irak por las fuerzas armadas extranjeras con el fin de manifestar su descontento con la participación de Dinamarca en el conflicto y el despliegue de tropas para aquel país. Además de las piezas tejidas, ella tenía un equipo de cuatro o cinco personas para unir los pedazos sobre la pieza de artillería y, también algunos transeúntes, interesados en la acción y la causa, se pusieron a ayudar a (Negro; Burisch, en BUSZEK 2011, p. 207-208).

En esta acción específica, el anonimato de los bombardeos se sustituye por *yarnbombing* colectiva. De acuerdo con Negro y Burisch (en BUSZEK, 2011), la manta hecha de piezas de ganchillo o de punto libre, en patrones determinados individualmente, era como una petición donde cada parte es la firma de un sujeto que rechaza la participación de su país (no sólo Dinamarca) en el conflicto antes mencionado. Esta petición, desviante, ocupa el espacio público y es imposible de ignorar, ya que la exhibición de un objeto habitual y acogedor que cubre un monumental artefacto y con un enorme potencial destructivo en lugar de ocultarlo, lo muestra por medio del absurdo de la acción.

Así con una bomba - de hilos - Jorgensen no borra el conflicto existente, pero toma el espacio público para mantenerlo presente, vivo, visible e incontrolable, dejando al mismo tiempo claro que su protesta no es aislada, y su descontento tiene eco y se manifiesta a través de la acción colectiva.

Consideraciones finales.

La construcción textil y la construcción del texto comparten una serie de términos, tales como líneas, entre líneas, hilo de la madeja, del tejido. A menudo, hay en la historia producciones de narrativas en el sector textil. Tejer o interferir con lo textil para narrar lo cotidiano, aunque en un acto no raro, son acciones que se desvían del uso principal de lo que es textil en el caso de vestir, abrigar y todo tipo de empleo doméstico.

Sin embargo hay ejemplos en los que el desplazamiento de la utilidad proporciona otra experiencia más allá del uso diario. Se exploran técnicas y lenguajes para hacer referencia que escapan del día a día, a menudo porque esa misma idea - de día del día, de cotidiano - se encuentra rota. Por lo tanto, la inocencia y la práctica de los trabajos con agujas son utilizadas para resaltar cuestiones políticas, sociales y disidencias en casos en que estas partes vuelven a colocar y llegan al público para reportar quejas y tomar posiciones. A menudo, estas piezas encuentran su voz en el espacio público y utilizan hasta el absurdo de su nueva dirección para dar fuerza a los discursos y promover el diálogo.

FUENTES REFERENCIALES.

AGOSÍN, Marjorie, 1987. *Scraps of Life: Chilean Arpilleras*. New Jersey: The Red Sea Press. ISBN 0-932415-28-8

BUSZEK, Maria Elena, 2011. *Extra/Ordinary: craft and contemporary art*. Durham: Duke University Press. ISBN 978-0-8223-4762-0

CARPENTER, Ele, 2010. Activist Tendencies in Craft. In: *Concept Store #3 Art, Activism and Recuperation*. *Arnolfini Journal*, 3. Bristol. Disponible en <http://eprints.gold.ac.uk/3109/>

GOSTELOW, Mary, 1983. *Embroidery: traditional designs, techniques and patterns all over the world*. Nova lorque: Arco Publishing. ISBN 0-668-05910-9

MANN, Joanna, 2015 . Towards a politics of whimsy: yarn bombing the city. In: *Area*, 47.1, 65-72. Disponible en <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/area.12164/abstract>

PARKER, Rozsika, 2010. *The Subversive Stitch, embroidery and the making of the feminine*. Londres: I.B.Tauris. ISBN 978-1-84885-283-9

SPAMPINATO, Francesco, 2015. *Come Together, the rise of cooperative art and design*. Nova lorque: Princeton Architectural Press. ISBN 978-1-61689-268-5

RESTANY, Pierre, 2008. *Hundertwasser: o pintor-rei das cinco peles* - Editora Taschen. ISBN 978-3-8228-0898-6

Bernal-Molina, Alicia.

Directora escénica y alumna de máster en música en la UPV.

Aldaz-Casanova, Claudio.

Artista plástico y profesor asociado en la Universidad de Murcia. Facultad de educación, Departamento de Expresión Plástica, Musical y Dinámica: Área de Didáctica de la Expresión Plástica.

Prolongación del alcance del significado de una obra plástica (o visual) mediante su sonorización.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE.

Corporación Bacilö, sesión sonora, Consume ESTO, LOCAL MODE, sonovisualización.

KEY WORDS.

Corporación Bacilö, sound sesión, Consume ESTO, LOCAL MODE, audio visualization.

RESUMEN.

Nuestro encuentro como colaboradores surge a partir del trabajo que desarrollamos dentro del colectivo Corporación Bacilö. Este grupo multidisciplinar desarrolla sus trabajos desde el 2003 en torno a la acción performativa o *performance* artística en la que el sonido tiene un gran protagonismo. La corporación está compuesta por distintas plataformas o microcorporaciones que desarrollan, cada una y paralelamente, su trabajo. Dos de ellas (Consume ESTO y LOCAL MODE) son los autores de esta propuesta de trabajo.

La propuesta de producción teórico-práctica, desarrollada junto a la línea de trabajo plástica del creador Claudio Aldaz, se basa en la relación entre lo plástico-visual y lo sonoro. El proyecto se realizó por primera vez en la clausura de la exposición TIMOCRACIA (noviembre de 2012) llevando a cabo una sesión audio-visual. Se partía de los trabajos de Aldaz que eran explicados en vivo por el propio autor con el acompañamiento de unas pautas sonoras improvisadas y ejecutadas en vivo.

La línea de producción artística que planteamos consiste en la hibridación entre lo visual y lo sonoro. Proponemos un tipo de presentación de obra plástica (exposición) en la que intervenimos a partir de una sesión sonora improvisada que desarrollamos en vivo. Más que de un acompañamiento musical, se trata de la creación de un nuevo formato o pieza que conjuga la obra expuesta con la creación de ambientes o atmósferas que denominamos *SONOVISUALIZACIÓN*, en los que se amplía el término de escucha al estar vinculado a lo visual. El sonido nos remite a una dramaturgia que se materializa en las piezas plásticas que se exhiben. El espectador/observador se convierte en un *escuchante* de lo visual. La poética de lo visual y lo sonoro proponen un nuevo espacio expositivo donde el espectador está inmerso en una "puesta en escena total".

ABSTRACT.

Our starting point as collaborators come from the work we do within Corporación Bacilö. This multidisciplinary group has been developing their performative actions or artistic performances, in which sound plays a big part, since 2003. The corporation is composed of different platforms or micro-corporations that develop, both alone and in parallel, their work. Two of them (Consume ESTO and LOCAL MODE) are the authors of this proposal.

The theoretical-practical production, developed along the line of the plastic art of Claudio Aldaz, is based on the relationship between the visual and sound. The project was realized for the first time at the closing of the exhibition

TIMOCRACIA (November 2012) with an audio-visual session that started from the works of Aldaz explained by himself to the accompaniment of sound scores improvised and performed live. The line of artistic production that we propose consists of the hybridization between the visual and the sonorous. We propose a type of presentation of plastic work (exhibition) in which we intervene with an improvised sound session that we develop live.

More than a musical accompaniment, it is the creation of a new format or piece that combines the exposed work with the creation of atmospheres that we call SOUNDVISUALIZATION, in which the term listening is extended to the visual. The sound gives us a dramaturgy that materializes in the plastic pieces that are exhibited. The viewer/observer becomes a listener of the visual. The poetics of the visual and the sound propose a new exhibition space where the viewer is immersed in a "total gesamtkunstwerk".

CONTENIDO.

"Algunas veces la imagen sigue al sonido y representa un papel secundario y no viceversa. El sonido es algo más que una simple ilustración de lo que está sucediendo en la pantalla."

Andrei Tarkovski

Este lugar de reflexión nos permite mostrar y analizar la experiencia que hemos denominado como *sonovisualización*, desarrollada para la clausura de la exposición de Claudio Aldaz Casanova, TIMOCRACIA que tuvo lugar en octubre de 2012 orquestada en colaboración con LOCAL MODE. Para poder describir el trabajo híbrido que desarrollamos en nuestra práctica conjunta se hace antes necesario explicar el modo de trabajo del grupo de acción performativa Corporación Bacilö.

El colectivo del que formamos parte, tiene una amplia experiencia en las Artes escénicas y audiovisuales y basa sus prácticas artísticas en la interacción y comunicación de los distintos artistas y lenguajes escénicos (vídeo, sonido, escenografía, iluminación...). Este grupo formado por siete artistas de diversa formación y procedencia (España, Noruega y Francia), nacidos entre la década de 1970 a 1983, elabora sus productos en Murcia desde el año 2003. La procedencia artística del grupo es múltiple (arte plástico_visual, sonoro, performativo y escénico) y su trayectoria se sustenta en la interacción de dichas artes. La corporación trabaja como laboratorio experiencial y basa sus prácticas artísticas en la "rearticulación del arte para el mundo dentro del sistema (o como ellos dicen para el IMOMI¹). Bacilö es para la sociedad actual un cuerpo o máquina, amorfa y crítica, que busca adeptos en masa (individualizadamente) para una nueva interpretación del mundo"².

La Corporación es el brazo ejecutor y estructural con el que el colectivo lleva a cabo su labor satírica y crítica de la sociedad actual. Sus miembros-componentes son al mismo tiempo pseudo-científicos, agentes de control, sujetos actantes y técnicos-operarios que posibilitan los múltiples modos de intervención con el que trabajan: sesiones anti estrés, conferencias, conciertos, misas, ruedas de prensa, radio emisiones, mítines... Desde una experiencia activa Bacilö interviene por sorpresa, sea en un museo, un escenario o en un supermercado, creando "puestas en escena totales"³ en las que el testigo/paciente se ve envuelto en una ficción dialéctica con él mismo. Desde su creación, los productos Bacilö han sido diseminados en espacios artísticos dispares dada su capacidad de adaptación a cualquier medio de creación y han presentado sus trabajos en Festimad, Escena Contemporánea y Sala Siroco (Madrid), Digital Media (Valencia), Manifiesta 8, SOS 4.8, Festival A Parte y AlterArte (Murcia), así como en los espacios públicos de las ciudades, centros comerciales y otros.

Uno de los elementos característicos de la plataforma es el ritual como forma escénica y la crítica directa a la sociedad actual, consumida por la tecnología y la banalidad. Para ello Bacilö se carga de una verborrea compleja, enrevesada y llena de referencias a la posmodernidad y sus iconos. Las actuaciones de Bacilö se convierten de esta forma en rituales esperpénticos de una sociedad tecnificada que anula al individuo. Podríamos decir que, como la homeopatía, pretende sanar un sistema consumido y corrupto, precisamente con la misma enfermedad. El audiovisual se convierte en el hilo conductor de su trabajo y desde el que cuestionar el actual sistema, en forma de terapias-rituales.

¹ Terminología de la propia corporación que se traduce como "Individuo medio o medio individuo".

² Material textual no editado de la corporación.

³ Utilizando la terminología wagneriana expresión usada por la Corporación para definir las acciones, instalaciones y puestas en escena que llevan a cabo y remite al concepto acuñado por Wagner *Gesamtkunstwerk* cuando propone su *drama musical*. La obra de arte del futuro para Wagner se define como un drama comunitario que engloba y aglutina en una misma dirección a las distintas artes hacia una *obra de arte total*. (Wagner, 2011, p. 133).



Ilustración 1: sala Siroco, Madrid 2004.

En estos rituales la concepción del espacio sonoro y visual sumergen al espectador en una suerte de lugar para el juego escénico en el que se convierte en protagonista, en paciente, pero no pasivo sino activo. A partir del largo desarrollo de estas partituras escénicas donde el error, la improvisación y la causalidad juegan un papel primordial, es desde donde partimos para crear otros espacios de exposición como este que denominamos *sonovisualización*.

Claudio Aldaz Casanova es un artista visual que desarrolla su trabajo en dos líneas fundamentales. Por un lado, el trabajo en el que desarrolla su obra plástica (escultura, pintura, obra gráfica...) firmada con su propio nombre y, por otro, la línea que tiene que ver con los nuevos media (vídeo, instalación, escenografía, performance...) que plantea con la plataforma consume ESTO con la que, aparte de producir obra específica, se dedica a producir, coordinar o hibridar, proyectos en solitario o junto a otros artistas y colectivos. En este caso la propuesta conjunta de hibridación planteaba una colaboración sonoro-visual entre dos de las corporaciones que forman parte de Baciló, (la de consume ESTO con LOCAL MODE), para dar cierre a una exposición del artista. Ésta se llevó a cabo en el espacio de gestión cultural independiente La Azotea, en la clausura de la exposición TIMOCRACIA, en la que se mostraban una serie de dibujos y collages creados desde la indignación contra el sistema bancario en particular.



Ilustración 2: Selección de algunos dibujos de la exposición. Sala La Azotea (Murcia), 2012.

Los dibujos eran un guiño, desde la ironía, a la situación actual, al contexto de crisis en que nos encontramos inmersos desde 2008, de crisis económica pero también de crisis ideológica, de crisis de los valores que rigen la sociedad occidental, y del “agotamiento” individual y colectivo. Este planteamiento de crítica irónica y sarcástica a la actual situación, es precisamente lo que pretendía escenificar la sesión sonora audiovisual. Una sesión o partitura con pautas improvisadas en la que el autor de la exposición procedía a una “explicación” o desarrollo de los contenidos de las distintas obras con un acompañamiento sonoro ejecutado en directo. El autor ejercía de “narrador” a la vez que de intérprete sonoro mientras los ambientes y paisajes sonoros acompañaban la visualización de un número amplio de piezas cuya elección se veía condicionada así mismo por el ambiente sonoro creado. De esta relación entre lo visual y lo sonoro, de este nuevo espacio expositivo, es desde donde comenzamos a reflexionar en torno a la prolongación del alcance del significado de una obra visual y su consecuente modificación de la observación/escucha.

Para nosotros el término *sonovisualización* hace referencia al proceso de creación de una partitura audiovisual que puede ser guiada por el sonido ejerciendo de protagonista o viceversa, siendo la imagen la que marca/guía/determina el ritmo, el tono, el momento de salto/cambio de una imagen a otra. De este modo la imagen navega a través de las melodías y atmósferas sugeridas por el sonido o al contrario. No se trata tanto de hacer que lo visual esté anclado al ritmo de lo sonoro, sino más bien de hacer que los dos lenguajes participen del dúo y sean guías de la sesión. En términos coreográficos se trataría de que en algunos momentos la imagen lleve a lo sonoro y que en otros sea llevada.



Ilustración 3: sesión Timocracia. Sala La Azotea (Murcia), 2012.

Para ello es preciso que el intérprete de la narración visual conecte y se deje llevar por la improvisación sonora de la que está formando parte como conductor oral y ejecutante de la misma. Se convierte su acción entonces en una narración poética que hace viajar al espectador por la letra pequeña⁴, por los pequeños detalles, por las sutiles y no tan sutiles ironías visuales que al ser amplificadas (tanto visual como sonoramente) se cargan de significado para el observador.

En este caso se trató de un formato de narración progresivo y lineal propiciada por los contenidos de corte figurativo de la obra en cuestión, pero las posibilidades de experimentación se abren a múltiples campos estéticos, como la abstracción, en los que la interpretación puede ser “más libre”, si queremos decirlo así o que no tienda a un significado cerrado. En cualquiera de los casos, el término de escucha/observador se amplía, no sólo por los distintos significados que aporta la relación entre lo visual y lo sonoro sino porque propone al espectador una focalización (la mirada y escucha) concreta de su mirada y consigue crear, de esta manera, distintos planos como en el lenguaje cinematográfico.

La narración visual y la narración sonora comparten ritmos e intenciones, pero discurren libremente durante la sesión pues el trabajo desde el que partimos (pautas de improvisación) hace que generemos estructuras o partituras en las que nos movemos libremente. En este sentido nos parece interesante la definición que da Bourriaud del Dj:

“su trabajo consiste a la vez en proponer un recorrido personal por el universo musical (su playlist) y enlazar dichos elementos en un determinado orden, cuidando sus enlaces al igual que la construcción de un ambiente (actúa en caliente sobre la multitud de bailarines y puede reaccionar ante sus movimientos)” (Bourriaud, 2011, p. 43).

Al igual que el Dj, el Vj (que trabaja con imágenes y vídeo) propone un recorrido o viaje visual. En nuestro caso más que hacer que el público reaccione a nuestra propuesta, pretendemos crear una dramaturgia de lo visual y lo sonoro con un tipo de formato que hibrida entre la instalación, el arte sonoro y el arte plástico.

⁴ En este caso la letra pequeña es literal porque el soporte de estos dibujos son las distintas cartas y documentos oficiales que el artista ha recibido a su nombre y en su domicilio desde las distintas administraciones de una experiencia autónoma-empresarial pasada.

Algunas notas sobre consume ESTO.

Consume ESTO es una plataforma de acción artística que se desenvuelve en formatos de creación muy dispares: instalación, acción performativa, audiovisual, propaganda... En sus planteamientos iniciales se interesa por las relaciones de hoy día entre arte y publicidad manifiestas en nuestra cultura (NO TENEMOS SUEÑOS BARATOS 2015) Consume ESTO (Palacio Aguirre de Cartagena 2001, Yesqueros Espacio Joven de Murcia 2003, MUA 2004), *Arte vs. Publicidad ((Re)visiones críticas desde el arte actual*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016), desarrollando propuestas que fusionan, interactúan y asimilan las múltiples posibilidades comunicativas, conceptuales y estéticas que esta relación nos ofrece; reflexionando sobre el lenguaje, el significado y los circuitos comunicativos en la sociedad. Otras intervenciones en entornos urbanos (Restos Arqueológicos del S.XX 2003 y 2008, FARDOSOFÁ 2010) reflejan su interés por interpelar de manera crítica al espectador, intentando que establezca un dialogo interno consigo mismo.

De un tiempo a esta parte, además de su producción propia, ha fijado su atención en la creación y coordinación de proyectos en relación con otras entidades y colectivos, ya sea fusionando sus propuestas o apoyando nuevas iniciativas (ajenas). Así es como surgen sus colaboraciones asiduas con Corporación Bacilö (N.P.N.R en el Museo de la Universidad de Alicante, 2004) en un proyecto comisariado por Consume ESTO, o como la que nos ocupa en esta ocasión con LOCAL MODE.

Sus planteamientos en el campo sonoro se fijan en las posibilidades comunicativas, conceptuales y estéticas del sonido en su acepción más amplia. Reflexionando sobre este elemento como lenguaje, significante y significado. Define la mayoría de sus producciones sonoras como paisajes, viajes o ambientaciones sonoras que a su vez se podrían enmarcar dentro de lo que habitualmente se ha considerado arte sonoro, *spoken word*, ruidismo o poesía sonora.

En el campo del arte sonoro o el sonido, insistimos en su acepción más amplia, ha colaborado asiduamente con Corporación Bacilö, Sodoma&Modorra, New Models for a New Battle y artistas como Pedro Guirao o Raúl Frutos de Crudo Pimiento (Proyecto EMET 2014).

Algunas notas sobre LOCAL MODE.

Se crea como plataforma desde la que desarrollar propuestas o intervenciones con carácter público y socializador, generalmente urbanas en el ámbito de las artes escénicas. Esta plataforma canaliza proyectos colectivos e individuales que se acercan más a la acción performativa y al arte visual (desde la instalación sonora a la escenografía). LOCAL MODE trabaja qué es la escena desde lo cotidiano. De ahí que las diversas acciones y talleres que produce sean de orden social o en entornos urbanos preferiblemente (*ESTAXI* para *Manifesta 8*, *SÁCALO* en la Fragua de Murcia, *Infinitamente a tiempo* en el III Simposio di arte a tema Montagnarte 2015 en Cutigliano (Italia)). También desde esta plataforma desarrolla piezas de arte sonoro o sesiones audiovisuales que lleva a cabo con el dúo SODOMA&MODORRA [<https://soundcloud.com/sodomaetmodorra>] y su activa colaboración con Corporación Bacilö desde el 2013.

Sus investigaciones giran en torno al lenguaje sonoro como fuente de creación dramática y en las posibilidades del hecho escénico. Lleva a cabo desde propuestas de espacio sonoro para obras teatrales (como en *016 Ejercicio fallido para mujeres* 2014), hasta instalaciones objetuales (*Pink Jail Box* en el Rincón Obsoleto de Medialab Prado de Madrid) pero en todo momento el interés de la plataforma se vincula en torno a las nuevas prácticas escénicas y los territorios fronterizos.

CONCLUSIONES.

Podemos decir, a raíz de la experiencia realizada, que efectivamente el significado y las implicaciones conceptuales y estéticas se prolongan en múltiples sentidos y direcciones cuando relacionamos el lenguaje visual con el lenguaje sonoro. Con este tipo de formato expositivo o experiencia expositiva creemos, en palabras de Tarkovski que “la música no solo refuerza e ilustra un contenido vertido en imágenes paralelas a la música, sino que abre la posibilidad de una impresión nueva, cualitativamente distinta, del mismo material”⁵. La capacidad de amplificación que tiene el sonido respecto de una imagen (o de amplificación en el contraste) es cosa ampliamente estudiada en el cine, pero creemos que no suele darse tan a menudo en otras formas expositivas. “La introducción del elemento musical modifica el colorido, a veces incluso la sustancia de esa vida fijada en un plano”⁶.

Por otro lado, creemos que nuestras investigaciones ligadas a terrenos fronterizos entre la instalación, el arte sonoro y la exposición visual, no solo fomentan la inter, multi, pluri y transdisciplinariedad de las artes, sino que reflexionan sobre la percepción estética y los nuevos modos de consumo del arte (desde la producción). En este sentido la ejecución en vivo o en directo va más allá del músico que toca, ahora es el artista que presenta, representa y ejecuta una obra visual. La tecnología nos permite amplificar el significado de la obra y dotarlo de un sentido más amplio sea desde el acompañamiento o desde el contraste.

⁵ Tarkovski, A. 2002, p. 186.

⁶ Idem.

Nuestra propuesta, que denominamos *sonovisualización*, se construye como partitura que se concibe como estructura o esquema de la relación entre los textos orales, las atmósferas sonoras y el viaje visual. Estos tres elementos tienen el mismo peso narrativo en la sesión, aunque a veces la significación recaiga momentáneamente sobre uno de ellos. El poder que tiene el sonido de otorgar significación (que no narración en el sentido lineal de una historia) a la imagen y de aportar otras significaciones, es precisamente lo que nos interesa de este trabajo. Proponemos otras formas de mirar y de escuchar.

OTRAS EXPERIENCIAS AFINES.

A la hora de hablar de un concepto en construcción como este es inevitable acudir a referencias simultáneas y/o previas que participan de planteamientos similares, aunque probablemente con intenciones distintas como el trabajo de Chris Cunningham y Alva Noto. El primero es un vídeo-artista y director inglés que ha realizado diversos shows audiovisuales en directo (*Flex*, *Monkey drummer* y *Rubber Johnny*) en los que cabe preguntarse si es la música (o el sonido) la que condiciona el ritmo y el tipo de imágenes o es a la inversa. En cualquier caso, se trata de sesiones con material pre-obtenido/pre-grabado, esto es, se dispone previamente de ambas fuentes, tanto el material sonoro como el visual, que se disponen en distintos dispositivos multipista y son lanzados en directo, estando, por tanto, limitada la improvisación. Al tratarse de espectáculos que suelen presentarse en eventos como festivales musicales, de alguna forma podríamos decir que se trata de una sesión de post-producción en vivo en la que el viaje audiovisual ha sido preestablecido de manera más o menos precisa. La simbiosis de imagen y sonido conforma un todo en el que es difícil discernir cuál de las dos partes predomina sobre la otra.

El segundo ejemplo que recogemos aquí es el de Alva Noto. En las producciones del músico alemán, Carsten Nicolai, encontramos otra manera de sonorizar la imagen o visualizar el sonido. En este caso a través de programas que “traducen” en imágenes la composición sonora y otros que la sincronizan. Las piezas a las que nos referimos son *m6re*, *uni acronym (feat. anne-james chaton)*, *diamond version live* y la colaboración con el artista Ryuichi Sakamoto *Insen Live*.

CONCLUSIONES

Podemos decir, a raíz de la experiencia realizada, que efectivamente el significado y las implicaciones conceptuales y estéticas se prolongan en múltiples sentidos y direcciones cuando relacionamos el lenguaje visual con el lenguaje sonoro. Con este tipo de formato expositivo o experiencia expositiva creemos, en palabras de Tarkovski que “la música no solo refuerza e ilustra un contenido vertido en imágenes paralelas a la música, sino que abre la posibilidad de una impresión nueva, cualitativamente distinta, del mismo material”⁷. La capacidad de amplificación que tiene el sonido respecto de una imagen (o de amplificación en el contraste) es cosa ampliamente estudiada en el cine, pero creemos que no suele darse tan a menudo en otras formas expositivas. “La introducción del elemento musical modifica el colorido, a veces incluso la sustancia de esa vida fijada en un plano”⁸.

Por otro lado, creemos que nuestras investigaciones ligadas a terrenos fronterizos entre la instalación, el arte sonoro y la exposición visual, no solo fomentan la inter, multi, pluri y transdisciplinariedad de las artes, sino que reflexionan sobre la percepción estética y los nuevos modos de consumo del arte (desde la producción). En este sentido la ejecución en vivo o en directo va más allá del músico que toca, ahora es el artista que presenta, representa y ejecuta una obra visual. La tecnología nos permite amplificar el significado de la obra y dotarlo de un sentido más amplio sea desde el acompañamiento o desde el contraste.

Nuestra propuesta, que denominamos *sonovisualización*, se construye como partitura que se concibe como estructura o esquema de la relación entre los textos orales, las atmósferas sonoras y el viaje visual. Estos tres elementos tienen el mismo peso narrativo en la sesión, aunque a veces la significación recaiga momentáneamente sobre uno de ellos. El poder que tiene el sonido de otorgar significación (que no narración en el sentido lineal de una historia) a la imagen y de aportar otras significaciones, es precisamente lo que nos interesa de este trabajo. Proponemos otras formas de mirar y de escuchar.

⁷ Tarkovski, A. 2002, p. 186.

⁸ Idem.

FUENTES REFERENCIALES.

Bacilö: Corporación Bacilö 2010. [<http://corporacionbacilo.blogspot.com/>]. [Consulta el 28/02/2017].

BOURRIAUD, Nicolas.: *Post producción*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004.

Consume ESTO: *(Re)visiones críticas desde el arte actual*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, p.88-87.

NICOLAI, Carsten: Alva Noto, 1997 [<http://www.alvanoto.com/>]. [Consultado el 28/02/2017].

TARKOVSKI, Andrei: *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones Rialp, Madrid, 2002.

WAGNER, Richard: *El arte del futuro*. Prometeo libros, Buenos aires, 2011.

Blanco Arroyo, María Antonia.

*Investigadora, Universidad de Sevilla, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas,
Grupo de investigación Contemporaneidad y Patrimonio (COPA HUM-950)*

La estética del consumo a través de la fotografía contemporánea.

The Aesthetic of Consumption through Contemporary Photography.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Estética, paisaje, fotografía, y consumo.

KEY WORDS:

Aesthetics, landscape, photography, and consumption.

RESUMEN.

El propósito de esta comunicación es analizar los aspectos estético-filosóficos del paisaje que convergen en la creación fotográfica actual. La percepción visual nos introduce en una filosofía de la imagen, que nos permite comprender con mayor solidez las circunstancias socio-culturales del entorno actual: un universo híbrido e impermanente. Así pues, la obra del artista alemán Andreas Gursky cobra especial protagonismo en el seno de esta propuesta, pues en su fotografía se expone el entorno como organización estética de la cultura. El contenido de esta comunicación se articula a través de las imágenes del citado artista, y se nutre de las teorías de autores como Jean Baudrillard, Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Nicolás Bourriaud, Theodor W. Adorno o Fredric Jameson. El pensamiento de los autores citados confluye en la escena fotografiada, que podría simbolizar el nuevo santuario de la estética posmoderna, proponiéndonos reflexionar sobre lo material y lo inmaterial: el consumo, el vacío, lo racional, la soledad, etc. Estos conceptos fluyen entre lo real y lo irreal. De hecho, Gursky, mediante sus intervenciones digitales crea una realidad manipulada, que está más próxima a lo real que la propia realidad.

Una de las ideas principales de este discurso versa en torno a la constante renovación estética y el reciclaje cultural del paisaje. Se analiza el consumo como un comportamiento motriz de las nuevas topografías paisajísticas, que sistematiza la conducta humana en la actualidad, advirtiendo cómo este hecho conduce hacia una transformación del espacio que, progresivamente, influye en la calidad de vida del individuo y en sus lazos afectivos y emocionales. En definitiva, se analiza cómo la dinámica de vida ligada al consumismo que nos muestra la fotografía, conduce hacia una deshumanización cada vez más extrema, en la que el ser humano se convierte en sujeto-objeto que pertenece a un entorno cambiante y líquido.

ABSTRACT.

The purpose of this article is to analyze the aesthetic and philosophical features of landscape that converge in contemporary photography. Visual perception leads us to an image philosophy, which allows us understand the socio-cultural circumstances of the current environment deeply: a hybrid and impermanent world. Thus, the German artist Andreas Gursky's artwork takes on a special role in this proposal, since his photographs show the environment as an aesthetic organization of culture. The subject matter of this article is addressed through the aforementioned artist's

artwork and the theories of authors such as Jean Baudrillard, Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Nicolas Bourriaud, Theodor W. Adorno and Fredric Jameson are put forward through photography. These authors' ideas converge on the photographed scene, which may symbolize the new sanctuary of postmodern aesthetics, while proposing to reflect on the material and the immaterial: consumption, emptiness, rationality, solitude, and so on. These concepts flow between the real and the unreal. In fact, Gursky creates a manipulated reality that is closer to the real world than to reality itself, as a result of his digital interventions.

One of the main themes of this paper is constant aesthetic renovation or cultural recycling of landscape. Consumption is analyzed as a driver of behavior in new landscape topographies that systematizes current humans today, while noticing how this fact leads to a spatial transformation that progressively influences the individual's quality of life and emotional bonds. In short, how the dynamics of life, linked to consumerism shown through photography, leads to an increasingly extreme dehumanization in which the human being becomes subject-object that belongs to a changing and liquid environment, is analyzed in this article.

CONTENIDO.

Introducción.

Durante el siglo XX se han producido una serie de acontecimientos que han sido determinantes para valorar el entorno social contemporáneo, como el aumento de los ingresos, el consumo de material, o el exacerbado uso de los recursos. Desde la mitad de la década de 1970, se ha ido forjando un nuevo ideal de vida, más estético y emocional, principalmente como consecuencia del consumo y la individualización. Desde entonces, se ha impuesto la estetización del mundo (Lipovetsky y Serroy 2010). Por consiguiente, los valores establecidos en nuestra cultura consumista nos han transportado a una "cosificación" del paisaje. Pero, comprendemos que el paisaje no es una cosa, no es un objeto físico, sino un constructo cultural, una configuración mental elaborada por el ser humano. Al considerarse el paisaje como un fenómeno cultural, debemos entender que éste es variable, dependiendo de la cultura a la que se adscriba (Maderuelo 2005). En cualquier caso, la concepción cultural del mundo es concebida en imágenes, y el mundo, es consumido a través de ellas.

El historiador y escritor americano Daniel Joseph Boorstin, en su libro *The Image: Or What Happened to the American Dream (La imagen: o lo que sucedió con el sueño americano)*, define el entorno actual como una pseudo-cultura, donde las ideas son puros artefactos que hacen que toda significación sea consumible (Baudrillard 2009). Reflexionando al respecto, comprobamos cómo el consumo de imágenes es una realidad latente en el siglo XXI. El filósofo francés Jean Baudrillard nos habla del consumo del objeto, pero también hay que añadir que este objeto es asumido mediante imágenes, por lo tanto, consumimos la imagen de tal objeto. Adoptando una postura más generalizada, es pertinente afirmar que estamos consumiendo la imagen de la cultura-mundo (Lipovetsky y Serroy 2010), definición acuñada por el sociólogo Gilles Lipovetsky. El paisaje es el resultado de la identificación cultural de esta imagen, por lo que aquello que estamos consumiendo es el propio paisaje. Así pues, La creación fotográfica actual pone en liza estas ideas y nos proporciona claves interpretativas en torno al espacio globalizado de la cultura consumista.

1. El producto: deseo estético contemporáneo.

El ser humano, consume y produce desechos y residuos. Por lo tanto, el hecho de consumir forma parte del proceso de intercambio que experimenta con otros individuos y con el entorno. La actual sociedad de consumo es el resultado de la producción de bienes en masa y su acelerada expansión. El hecho de que se produzca más de lo que se vende ocasiona una crisis de sobreproducción, que requiere de la publicidad y el marketing para que se desarrolle la comercialización de los productos. Esta táctica, ha provocado que el deseo de adquirir ciertos productos aumente, asimilando la idea de que éstos, confieren al individuo un prestigio. A nivel mundial, la sociedad de consumo está integrada por el 28% de la población total. Además, un aspecto característico de la sociedad actual, es la impermanencia de todo objeto, que es descartado y reemplazado rápidamente, al igual que ocurre con las relaciones humanas. Este, es un hecho que genera cierta angustia, ya que se produce una alienación radical, convirtiéndose en ocasiones el ser humano en un extraño para sí mismo. Esto es lo que sucede en una sociedad de consumo, en la que los objetos aparecen como sustitutos de la felicidad no hallada en los espacios colectivos y en las relaciones humanas. De este modo, el consumo puede llegar a ser concebido como la única vía posible para encontrar la felicidad (Punset 2010). Consecuentemente, las relaciones sociales serían cada vez más innecesarias, un riesgo del que debemos ser conscientes, ya que la dinámica de consumo en la que vivimos nos conduce hacia una deshumanización cada vez más extrema.

El sociólogo y filósofo polaco Zygmunt Bauman, propone que hay que replantearse el concepto de felicidad. En un artículo publicado en el diario *El País*, este autor, citado por Pilar Álvarez (2013), expuso:

La búsqueda de una vida mejor es lo que nos ha sacado de las cuevas, un instinto natural y perfectamente comprensible, pero en el último medio siglo se ha llegado a pensar que es equivalente al aumento de consumo y eso es muy peligroso. (...) Hemos olvidado el amor, la amistad, los sentimientos, el trabajo bien hecho (Bauman).

La necesidad de consumir se ha convertido en una constante, concibiéndose además como la solución ante las carencias afectivas, algo que es un error, ya que para afrontar esa situación económica, el individuo amplía cada vez más su horario laboral y reduce su tiempo familiar y social, entrando en una lógica de consumo imparable. Los espacios insustanciales por los que las personas transitan, como las tiendas y los escaparates que inundan el entorno social, son un fiel reflejo de la estructura social contemporánea. Las imágenes del fotógrafo alemán Andreas Gursky sobre el fetichismo consumista, exaltan sobremanera dicho comportamiento actual (Beil y Febel 2008). Nos recuerdan hacia dónde vamos, y por tanto son un símbolo del nuevo paisaje civilizado de la era del consumo. Pero, sus imágenes en ningún caso son una crítica, sino que narran e informan de manera neutral y objetiva. Gursky nos habla de los mitos del hombre contemporáneo, y además pretende instaurar unidad y orden en el mundo fragmentario y caótico en el que vivimos. De ahí el rigor estructural y homogéneo de sus composiciones, creadas minuciosamente, pues el artista comenzó a modificarlas digitalmente en 1991, seleccionando qué incluir y excluir de la imagen.

En su obra *Prada I*, de 1996, el artista expone el calzado, inscrito en una composición rectangular y totalmente equilibrada, cuyos estantes expositivos parecen ser demasiado largos, aunque la forma de disponer el calzado no provoca un deseo inmediato. Esta fotografía refleja una pantalla aséptica en la que luces ocultas iluminan los zapatos a modo de instalación museística. La escena es interpretada como una perfecta armonía cromática y lumínica, cuya composición horizontal queda reforzada por el paralelismo formal de los componentes de la imagen, que es inquebrantable, gracias al modo en que emplea Gursky la perspectiva, y a pesar de discernir que el estante inferior sobresale de la pared trasera. El artista consigue que reconozcamos esta escena como un lugar irreal y ficticio en vez de como un espacio real (Rugoff 1998). A modo de exposición minimalista, nos introduce en una atmósfera fría y austera, cuya apariencia ha sido modificada digitalmente por el fotógrafo.

En 1997, Andreas Gursky realizaría *Prada II*. En esta obra se han eliminado los zapatos. Sólo podemos contemplar un muro alzado de forma independiente en la sala, con tres estantes incorporados. El cromatismo empleado es el mismo que en *Prada I*, sin embargo, en *Prada II*, los estantes se perciben como campos gaseosos en los que se mezclan los colores blanco, verde y rosa, recordándonos a la obra del artista minimalista Dan Flavin. Formalmente hablando, Gursky ha documentado una escultura existente sólo como una fotografía, y a la vez nos sumerge en un estado contemplativo, convirtiéndose el muro fotografiado en el nuevo santuario de la estética posmoderna (Rugoff 1998). La atmósfera creada en el interior de una boutique de lujo italiana, emula un ambiente etéreo y relajado, que nos induce a reflexionar sobre el vacío o ausencia de los productos y personas en ese espacio. Por otro lado, la pureza geométrica de la composición, nos transporta a los estudios artísticos del siglo XVI sobre la perspectiva lineal, que exploraban la ilusión tridimensional sobre un espacio bidimensional. Se podría interpretar como un espacio sagrado, un templo del consumismo, aunque paradójicamente, en *Prada II* no hay nada que comprar. El artista desafía por completo la fotografía como verosimilitud, y crea un mundo inventado. Nos presenta la realidad envuelta, como si de un producto envasado se tratase, provocando una llamada de atención. Ante todo, prevalece el envoltorio. El fotógrafo empapela la realidad, sirviéndose de su procedimiento digital, para llevarnos a la raíz de lo conceptual, pues el envoltorio superficial de la imagen nos conduce al contenido.

Ahora, formamos parte de un mundo líquido, denominado así por Zygmunt Bauman. Se trata de un nuevo escenario en el que hasta el deseo de consumir se vuelve inestable. Las necesidades son cada vez más insaciables, y esto conduce a un consumismo instantáneo y a la rápida eliminación de los bienes adquiridos. En el nuevo entorno líquido, los objetos rápidamente pierden su valor y son desechados. Se trata de la época de las oportunidades, en la que en cualquier momento puede irrumpir un nuevo objeto de deseo. Éste, es un proceso histórico abierto y no predeterminado: una nueva manera de entender el presente (Bauman 2010).

Se difuminan las fronteras entre el consumo y la producción, y ésta, es una idea sobre la que reflexiona el teórico francés Nicolas Bourriaud (2007) en su libro *Post producción*. Hablamos de un reciclaje cultural en el que interviene un encadenamiento de formas, signos e imágenes, que construyen un nuevo paisaje marcado por multiplicidad de procesos en red. Nos movemos en un mundo de productos en venta, de formas preexistentes, de señales ya emitidas e itinerarios controlados. En este universo híbrido e impermanente, la lógica de la producción y el consumo se impone, apropiándonos de la propia realidad que es filtrada en las redes de información. Empleamos aquello que transita en el contexto virtual, para establecer nuestros propios itinerarios (Bourriaud 2007). Esta pauta marca el procedimiento del artista contemporáneo, y en definitiva, el proceder de la propia vida humana.

En la sociedad de consumo la profusión y el exceso marcan la norma, produciéndose una circulación acelerada de artículos. Cuanto más fluidas son las circunstancias vitales, más objetos se consumen para cubrir las necesidades oportunas (Bauman 2010). En este proceso, el consumo es entendido como una vía de comunicación y significado, convirtiéndose el propio acto de comprar en un lenguaje específico del momento actual. Jean Baudrillard plantea este pensamiento y asocia a la sociedad de consumo con lo imaginario y el inconsciente, y define este tipo de sociedad como una forma de vida global, enmarcada en un "imaginario colectivo". Según Baudrillard, en la actualidad se está produciendo un consumo sistemático y organizado como adiestramiento cultural, que podría interpretarse como una prolongación en el tiempo de la adaptación de las poblaciones rurales al trabajo industrial en el siglo

XIX: un largo proceso producido en el siglo XIX en el sector de la producción que despliega en el siglo XX en el sector del consumo, en el que las masas son controladas como fuerzas consumistas (Baudrillard 2009). Las fotografías de Andreas Gursky se introducen en nuestro imaginario colectivo reclamando nuestra atención. Su obra *99 Cent*, de 1999, al igual que *99 Cent II, Diptychon*, de 2001, nos atrapa rápidamente, pues la estructura geométrica de estas fotografías es una composición perfectamente reconocible, cuya percepción visual coincide con la experiencia real cotidiana.

Gursky, obsesionado por los detalles de la vida diaria y la existencia humana, refleja esa actitud en su obra. En su fotografía *99 Cent*, existe una línea de horizonte dibujada en el estante más alto del almacén, con sillas de plástico dispuestas en grupos de tres, que apenas son perceptibles a primera vista. El entramado general de esta obra responde a una seriación cromática y formal que crea una matriz de elementos idénticos. Además, los nombres de los productos forman parte de esa matriz identitaria, intensificándose así la llamada al consumo. La horizontalidad de la fotografía nos introduce en una lectura inmediata de la imagen, interpretada como una representación del mundo capitalista, que es concebido como una “inmensa acumulación de productos básicos”. Esta idea entra en relación con el primer volumen de *El Capital* de Karl Marx, un clásico desestabilizador de la economía capitalista. La obra *99 Cent*, muestra la abundancia para los desfavorecidos; aunque esa cifra tan precisa se ha convertido en un emblema mítico, en una marca registrada. Además, en los eslóganes del marketing comercial del almacén fotografiado se describe un juego irónico, destacando lemas como por ejemplo: “99 gracias”, “abierto hasta las 9:00” y “9 días a la semana”. El número 99 adquiere un aura mística. Por lo que es muy probable que el hecho de haber realizado esta obra en 1999 no sea pura coincidencia (Beil y Febel 2008). La sociedad de consumo también fue retratada en la década de los 60 por el artista pop Andy Warhol, mediante técnicas de producción en serie, mostrando en sus obras objetos-ícono del modo de vida americano. En cualquier caso, el consumo queda reflejado como la afirmación práctica del materialismo, y en ambos casos se muestra la producción en masa de los objetos materiales y la obsesión del público por los bienes de consumo. Andy Warhol, citado por Albert Dock (2006), declaró la importancia de la producción en masa y el consumo, y el propio artista expresó: “Todos los grandes almacenes se convertirán en museos y todos los museos llegarán a ser grandes almacenes”.

El enfoque estético de la imagen, persigue una intención más significativa que documental en la creación fotográfica actual. Así pues, la estética de Andreas Gursky, se traduce en una meta-narrativa del paisaje contemporáneo: una conjunción de lo existencial, lo crítico y lo conceptual. La creación y recepción de una obra de arte influye en el sujeto, por lo tanto el calificativo de existencial es oportuno aplicarlo aquí. El aspecto crítico también ha de tomarse en cuenta, cuando se trata de obras que se salen de la representación estereotipada para ir más allá; sin poder tampoco omitir la incipiente caracterización conceptual marcada por la articulación de unas ideas para cimentar una teoría (Soulages 2001). La estética moderna funciona como un complemento crítico de la investigación científica sobre la naturaleza, e igualmente, constituye una reflexión crítica sobre la práctica humana (Zimmer 2008). Uno de los grandes teóricos de la estética contemporánea, Theodor W. Adorno (1980), señaló que la belleza natural nunca existe independiente de la conciencia socio-histórica de cada época. Cultura y belleza son indisolubles en el paisaje, y contribuyen a la configuración de una conciencia socio-histórica extendida en el espacio. Por otro lado, según afirma el filósofo alemán Gernot Böhme (1989), en sus aportaciones sobre estética ecológica, la estética del paisaje debe ser entendida como una teoría que compone y ordena el entorno en el que se incluye la vida humana. Asimismo, el espacio, estéticamente ordenado, evoca, según Kant, citado por Zimmer (2008), el contenido del concepto teleológico de la naturaleza: la idea de ésta como un conjunto orgánico totalitario. Este es un concepto que es necesario recuperar para la teoría del paisaje, así como para la reflexión de la crisis ecológica de la actualidad.

La lógica consumista, la refleja también el fotógrafo Chris Jordan, en su serie *Intolerable Beauty. Portraits of American Mass Consumption*. En el patrón estético de sus obras, los objetos consumidos, de diversa procedencia, constituyen unidades modulares que componen la imagen. Jordan (2009, p. 21) expresa:

Explorando alrededor de nuestros puertos de embarque y patios industriales, donde el detritus acumulado de nuestro consumo es expuesto como las capas erosionadas en el Gran Cañón, encuentro la evidencia de un apocalipsis a cámara lenta, en proceso. Estoy consternado por estas escenas, y sin embargo también me siento atraído por ellas, con asombro y fascinación. La inmensa escala de nuestro consumo constituye un mundo desolado, macabro, extrañamente cómico e irónico, e incluso enigmáticamente hermoso; para mí este atractivo constante es de una complejidad impactante. La omnipresencia de nuestro consumismo contiene una mentalidad seductiva. Colectivamente estamos cometiendo un vasto e insostenible acto de toma de posesión, pero como individuos cada uno de nosotros somos anónimos y nadie se hace cargo de las consecuencias. Me temo que en este proceso estamos haciendo un daño irreparable a nuestro planeta, a nuestra cultura y a nuestros propios espíritus individuales. Como consumidor estadounidense que soy, no estoy en condiciones de señalar; pero sé que cuando reflexionamos sobre una cuestión difícil por la ausencia de una respuesta, nuestra atención puede volverse introspectiva, pudiendo existir la posibilidad de una evolución en el pensamiento o en la acción. Así que, mi esperanza es que estas fotografías puedan servir como portales para una especie de autoindagación cultural. Puede que no sea el terreno más cómodo, pero se dice que, poniendo en juego la autoconciencia, al menos estamos despiertos.

La sensibilidad estética contemporánea sitúa de nuevo a la naturaleza entre los conceptos más prolíficos. Actualmente, se está produciendo una resurrección de categorías estéticas y conceptos tales como lo sublime o lo pintoresco. Se podría considerar que lo

que está aconteciendo es una vuelta al romanticismo mediante los mecanismos de consumo de masas definidos por la nueva era o el "kitsch verde". Si se apuesta por una neutralidad estética, el funcionamiento medioambiental será "kitsch", entendiéndose este concepto como el mecanismo que permite una inmensa aceleración de la experiencia estética, hasta el punto en el que dicha experiencia deja de serlo para convertirse en una complacencia efímera e irreflexiva de un nuevo tipo de producto (Prieto 2011). Lo que se llega a producir es una mercantilización de los placeres, cada vez más precederos.

Conclusiones.

La práctica fotográfica actual nos lleva a concebir el paisaje como una unidad de pensamiento y acción en la cultura estética consumista, un conjunto de objetos y comportamientos organizados en torno a la estructura social contemporánea. Ésta es una estructura en continuo cambio, en la que el reciclaje cultural y la renovación estética marcan la productividad del mercado y como consecuencia, la lógica del consumo.

La obra de Andreas Gursky responde al mundo líquido descrito por Zygmunt Bauman, en el que lo tangible se vuelve difuso y el paisaje queda definido por una marca. Se instaura un prototipo de ciudad, gobernada por una marca, una apropiación estética que convierte el espacio urbano en un producto diseñado y controlado por y para el consumidor, produciéndose una comercialización del paisaje cada vez más notoria. Construimos una nueva semántica del paisaje en función a nuestros intereses, y la fotografía anuncia esa nueva realidad alterada, contribuyendo en la creación de esa marca estética y conceptual del paisaje de la que formamos parte.

FUENTES REFERENCIALES.

ADORNO, Theodor W. Teoría estética. Madrid: Taurus, 1980.

ÁLVAREZ, Pilar. Hemos perdido el arte de las relaciones sociales. [en línea]. 2013. [Fecha de consulta: 23 junio 2013]. Disponible en: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/06/11/actualidad/1370971361_594475.html.

BAUDRILLARD, Jean. La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras. Madrid: Siglo XX, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. Vida de consumo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010. 205 p. ISBN: 978-84-375-0611-1.

BEIL, Ralf y FEBEL, Sonja. Andreas Gursky: Architecture. Germany: Hatje Cantz, 2008. 111 p. ISBN: 978-3-7757-2177-6.

BÖHME, Gernot. Für eine ökologische Naturästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

BOURRIAUD, Nicolas. Post producción. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

DOCK, Albert. Shopping: A Century of Art and Consumer Culture. *NY Arts Magazine*, September/October, 2006.

JORDAN, Chris. Running the Numbers. An American self-portrait. Washington: Museum of Art; Washington State University, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean. La cultura-mundo: Respuesta a una sociedad desorientada. Barcelona: Anagrama, 2010. 222 p. ISBN: 978-84-339-6314-7.

MADERUELO, Javier. El paisaje. Génesis de un concepto. Madrid: ABADA, 2005.

PRIETO, Eduardo. La arquitectura de la ciudad global. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.

PUNSET, Eduardo. Principios de Sostenibilidad. Barcelona: Centro Editor PDA, S.L. (Colección Claves de la Ciencia), 2010.

RUGOFF, Ralph. World Perfect. Andreas Gursky. *Frieze Magazine*, (43), 1998.

SOULAGES, François. Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen. *Revista Universo fotográfico*, (4), 2001.

ZIMMER, Jörg. La dimensión ética de la estética del paisaje. En: NOGUÉ, Joan., ed. El paisaje en la cultura contemporánea. Madrid: Biblioteca Nueva S.L., 2008. 301 p. ISBN: 978-84-9742-846-0.

Bueno de Santiago, Alejandra.

Profesora-investigadora. Universidad Nacional de Educación (Ecuador), Universidad Politécnica de Valencia. Grupo de investigación Feminismo, Artesanía, Diseño y Arte. Grupo de investigación Arte y Educación para la interculturalidad.

Castillejo Argote, Rubén.

Director de la plataforma cultural Guerrilla Food sound System.

Guerrilla Kulturala: prácticas artísticas colaborativas y comprometidas como herramienta de acción social.

Kultur Guerrilla: artistic practices, collaborative and committed as a tool of social action.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Espacio público, plataforma, creación, colaborativo.

KEY WORDS:

Public space, platform, creation, collaborative.

RESUMEN.

Guerrilla Kulturala es el resultado de varios años de trabajo en favor de la libre creación artística desde los espacios públicos, que se ha definido a sí mismo a través de la hibridación de propuestas innovadoras. Frente al mundo competitivo que ha acabado siendo el arte se presenta una nueva línea de acción común y sindical que parte de propuestas de arte auto producido e independiente con el objetivo de juntarse para obtener coordinarse, tener más fuerza en sus conceptos, salir del mercado y centralizar los procesos, eliminando las múltiples figuras gestoras que puede tener cada uno de los artistas y unificar a los artistas, para generar un arte comprometido y colaborativo que se impulse y se respalde, una plataforma de difusión y gestión cultural con enlace directo a las instituciones, una propuesta utópica en la sociedad del individualismo y el capital, una propuesta de arte con consciencia que aborda desde lo político a lo social, e intenta incidir en la realidad que le rodea desde los antiguos espacios de generación cultural, las calles, con herramientas y metodologías propias del ayer y de hoy, de la creación colectiva de las sound system jamaicanas hasta los espacios de creación colectiva de internet donde el creador es el público.

ABSTRACT.

Guerrilla Kulturala is the result of several years of work in favor of an open artistic creation in public spaces, which has defined itself through the hybridization of innovative proposals. Facing the competitive world that has ended up being the art world, its presents a new line of common action and union that starts from self produced and independent art proposals with the objective of meeting together in order to get coordinated, to have more force in its concepts, to leave the market and to centralize the processes, eliminating the multiple management figures that each of the artists can have and unify the artists, to generate a committed and collaborative art that is promoted and supported, a platform of diffusion and cultural management with direct link to the institutions . A utopian proposal in the society of individualism and capital, a proposal of art with conscience that approaches from the political to the social, and tries to influence in the reality that surrounds him from the old spaces of cultural generation, the streets, with tools and methodologies proper to yesterday times and actual

times, from the collective creation of the Jamaican sound system to the spaces of collective internet creation where the creator is the public.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN

En un lugar llamado Vitoria, a las puertas del invierno, en una casa posmoderna con grandes ventanas que dejan pasar el frío, dos insensatos con espíritu anarquista y revolucionario, esbozan ideas con formas abstractas en su deseo de cambiar las estructuras gobernantes...

“GUERRILLA Food Sound System” nace como una plataforma de difusión cultural gestada por Rubén Castillejo, Alejandra Bueno que nace en el 2013. Es la unión de varias propuestas artísticas individuales y colectivas, que dan forma a un sistema móvil de difusión cultural multidisciplinar. Se inspira en los originales "sound system" jamaicanos, encargados de hacer llegar la música a las calles a través de la colaboración ciudadana, sin filtros ni barreras. Para ello se diseña una “estructura organizada de gestión” y una “instalación artística” a partir de la hibridación entre las prácticas gastronómicas y la música, adaptadas a la cultura de calle y al ámbito del arte urbano.

Tras un análisis del panorama sociocultural y artístico se observa que no hay una verdadera revolución artística que luche por un bien común, ni una plataforma que cuente con la infraestructura necesaria para apoyar las propuestas culturales en la calle, se trata de generar una organización de artistas que partiendo desde las teorías de asociación comunistas que nos preceden, cuestiones como la colectivización de la riqueza tangible e intangible, o la comprensión de que todo bien material ha sido producido desde el pasado por la industria del capital, identifique estrategias de trabajo para el funcionamiento colaborativo fuera de la institución. Por lo que Guerrilla Food Sound System, inspirada en principios ideológicos como el del apoyo mutuo de Piotr Kropotkin¹, se apoya principalmente desde el trabajo en eventos gastronómicos para los movimientos sociales y demás organizaciones, donde consigue la financiación necesaria para poder adquirir materiales que hagan posible una sala de espectáculos en la calle (camión, generador, luces, equipo de sonido, neveras, cocinas, mesas, sillas...), en su gran medida materiales reciclados o autoconstruidos, como la “tankocina”, resultado de la deconstrucción y reconstrucción de una cocina móvil basada en las cocinas francesas. En este sistema de gestión colaborativo, se ha hecho mucho hincapié en el apoyo a los movimientos sociales en Euskadi y al igual que estos, se ha gestionado como un movimiento social, desde la horizontalidad y transparencia, en el que se destinan parte de los beneficios al organismo con el fin de apoyar diferentes propuestas, otro tanto por ciento a la financiación de material, y por último se destina una parte para cubrir el fee de artista.



Ilustración 1 Instalación realizada en Matadero Madrid para la asociación Mujeres en las Artes Visuales MAV, 2014.

¹ Kropotkin desde su libro *La conquista del pan*, hace una reflexión de los derechos desde la metáfora del pan, como una necesidad básica.

A partir de las experiencias en colectivo desarrolladas desde el inicio del proyecto, hemos observado la funcionalidad de la “plataforma cultural”. Este modelo de organización permite generar nuevas creaciones a partir de la combinación de nuestras propuestas, y simplifica trabajos comunes como la promoción o la gestión de las mismas, no habiendo un solo ente encargado de cada una de las funciones, sino que todos colaboran en la difusión, gestión y elaboración, habiendo un grupo directivo que no se instaura como jefe sino como coordinador de la plataforma. Desde ese concepto de “colectivo GUERRILLA” como nexo de unión, se profundiza en el desarrollo del proyecto, realizando un programa cultural más completo, que permite investigar y experimentar las nuevas posibilidades tanto del espacio/instalación, como de la plataforma de gestión, donde se hibridan las disciplinas, y se crean “nuevas fórmulas de colaboración y creación”.

Tras varios años de trabajo la plataforma en su deseo de institucionalizarse fuera de las instituciones, forma la asociación “GUERRILLA KULTURALA”, donde se afina un nuevo formato de gestión y creación cultural de gran carácter innovador, donde propuestas aparentemente distantes, encuentran un contexto de trabajo común, la “creación comprometida” a partir de la actividad artística aplicada en múltiples ámbitos. Como se ha podido comprobar durante la realización de las actividades generadas desde la plataforma, el impacto cultural y social aumenta en la medida en que se es capaz de abandonar los estereotipos culturales, y crear “nuevas formas de dialogo social”, que reflejan la realidad actual, muy diversa y en constante cambio.



Ilustración 2 Taller realizado por la activista feminista Irantzu Varela en Madrid (Lavapiés) en el marco del Festival Fem Tour Truck, la última actividad de la plataforma, 2016.

Esta propuesta es el prototipo de un “nuevo modelo de gestión cultural”, basado en la autogestión, la hibridación, la cooperación entre diferentes, y la libre difusión del conocimiento, como formas de promoción de la libre creación y la acción artística, estímulo de la cultura, la creatividad, y la participación social. Como herramienta principal se encuentra la acción de calle, así como la propaganda por el hecho² difundida por el anarquismo como una estrategia que cree que el impacto de una acción trasciende a las palabras para despertar al pueblo (Avilés 2006, pg. 21).

En la actualidad la plataforma está compuesta por hasta ocho propuestas individuales y colectivas³. Desde el comienzo del proyecto, las promotoras han encontrado la necesidad de ampliar los horizontes de la propuesta inicial, incluyendo otras disciplinas o conocimientos que en un principio no se contemplaban. Si bien es cierto que la plataforma da cabida a cualquier tipo de expresión artística y desde cualquier ideología o filosofía, esta asociación se ha definido paulatinamente teniendo ciertas misiones fijas desde el inicio, la creación artística en entornos de espacio público, la soberanía alimentaria, el desarrollo local ante lo global y la experimentación entre el arte y la tecnología.

² La expresión propaganda de acción nace en 1873 por Enrico Malatesta y Carlo Cafiero en el marco de los movimientos obreros anarquistas.

³ Truca Rec, laboratorio de creación textil; Baias Garagardotegia, laboratorio de creación de cerveza artesanal; Faktoria Lila, asociación a favor de los derechos de las mujeres; Cocina de guerrilla, espacio de resistencia gastronómica; Alejandra Bueno, artista multidisciplinar; Tuni Panea, artista multidisciplinar; Magmadam, laboratorio de creación sonora y Daniel, técnico y artista sonoro.

Tratar de no morir de hambre es un problema que sin contar a los niños que, padeciendo carencias alimenticias y nutridos con soja transgénica, serán adultos con deficiencias incurables continúan teniendo muchos argentinos. Por eso comer, conquistar el pan de cada día es un problema acuciante en los tiempos de capitalismo neoliberal.

(Mintz, 2005, pg. 5)

Guerrilla Kulturala ha identificado una vía de desarrollo muy interesante sobre la cual se debe seguir investigando, la hibridación de prácticas auto gestionadas dentro de un marco común a todas, a la vez que ajeno a las mismas. Esa creación de un ámbito de trabajo común, combinado con la descontextualización habitual de cada propuesta, resulta el factor más innovador del proyecto.

Constantemente se trabaja en la optimización de los recursos de gestión, humanos y materiales; a la vez que busca financiación para el desarrollo de las propuestas diseñadas, y para poder afrontar los gastos de gestión del proyecto y de su actividad. Para ello, como se ha explicado anteriormente, una fuente de financiación es el trabajo realizado durante el año, pero desafortunadamente una plataforma de estas dimensiones necesita muchos recursos económicos para su formación, que gracias a ayudas ofrecidas por el Gobierno Vasco ha podido desarrollarse, ayudas como Sormen Lantegiak (Fábricas de creación en castellano).

La organización y gestión de esta plataforma es posible también gracias al deseo de existencia por parte de sus promotores, una de las características principales de la organización es la "fe" y un carácter anarquista que se antepone a la necesidad de que este proyecto sea sustentable por sí mismo y funcione como un trabajo, el cual te permite vivir. No se trata de otra cosa más que de un proyecto de innovación, y como tal tiene su proceso de creación y asimilación por parte de la sociedad.

DECOLONIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO Y CREACIÓN COLECTIVA



Ilustración 3 Proyecto realizado en Covilha (Portugal) por Arturo Cancio con señoras de tercera edad.

El ejemplo más claro que ayuda a contextualizar esta propuesta es el del teatro de Federico García Lorca, La barraca⁴, del que se destaca su carácter itinerante y su orientación popular, que trataba de llevar el teatro a las zonas rurales. El proyecto de Guerrilla Food Sound System no busca llegar a la gente específica del arte, sino que busca llegar a la sociedad en general, que se aleja de la monopolización de las entidades de arte en las que entran las élites, sino que, bajo el punto de vista del colectivo, todo aquel con compromiso por el arte y la sociedad, tiene el derecho de mostrar su trabajo desde la plataforma, desde las acciones de calle. Las actividades están pensadas para enriquecer y estimular la creación innovadora y auto-producida, artística y profesional, a la vez que, para generar contenidos y propuestas dirigidas a públicos más abiertos, y no necesariamente implicados directamente en el tejido cultural y artístico contemporáneo, buscando traspasar las fronteras entre el público especializado y las expresiones artísticas experimentales, acercando los valores y conocimientos de las múltiples disciplinas practicadas por las personas y colectivos integrantes, así como de otras de otros agentes sociales, artísticos, y culturales colaboradores.

⁴ La barraca fue creada en 1993 a las puertas de la segunda república.



Ilustración 4 Performance de Nerea Lekuona “Soy puta según la RAE” con la participación espontanea de Nalua Barco y más espectadores en Vitoria-Gasteiz, 2016.

La instalación está específicamente diseñada para la realización de actividades culturales en espacios que previamente no están diseñados para ello, convirtiéndola en un potente regenerador cultural de espacios inactivos o no enfocados a las prácticas culturales y artísticas. De esta manera, se crea cierta independencia con el espacio de desarrollo, generando un espacio propio de difusión cultural, haciendo de los espacios intervenidos, centros de creación espontáneos, temporales e innovadores y con gran potencial de creación y participación.

El hecho de basar las acciones en implicar a las personas por igual, y sin distinción alguna según conocimientos, capacidades, o recursos; permite aportaciones más libres y ricas, y abre los procesos artísticos y creativos, tanto a una innovación desde el “desconocimiento”, como a una renovación constante del “conocimiento” gracias a su flujo e intercambio; constituye una herramienta clave para dar forma a otros modelos culturales realmente participativos y que lleguen a conectar de una manera más profunda a las personas, al experimentar desde la acción activa, y siempre motivando nuevos aprendizajes.

Es el lema de guerra de, unidos venceremos, se trata de vincular el proceso creativo y su gestión a la revolución. La realidad del espacio público en España con la que nos encontramos, es la de un lugar parcelado y politizado. Los procesos para la obtención de un espacio, pretenden ser un camino de piedras difícil de traspasar, que bajo el trabajo común se hace más llevadero. No se aplica nada nuevo, sino que se rescatan los valores y objetivos de las organizaciones sindicales que en pleno siglo XXI comienzan a gestarse entre los artistas, como el ejemplo de Karraskan⁵ en Euskadi, un gestor cultural a parte de una asociación sindical y puente a las instituciones. Dependiendo de su organización interna este podrá devenir una institución política más o un sindicato de artistas. El contexto que antecede esta situación concreta hace referencia al movimiento sindical revolucionario de Georges Sorel, más arraigado a el anarquismo y una disociación de las organizaciones con la política global y con las corrientes bakuninistas enfocadas a la unión de las organizaciones asociativas y cooperativas que tratan de coordinarse por medio del consenso.

En la actualidad se habla de una revolución cultural en internet, nuevas formas de arte aparecen cada semana y sobre todo se generan nuevas plataformas colaborativas de creación, basándose en la apertura del conocimiento, estableciendo el libre acceso a la información y sobre todo a la construcción y modificación del conocimiento, plataformas como Github⁶, un foro de discusión para programadores de open software, que dan libertad a sus creaciones para ser tomadas, modificadas y mejoradas. Las fronteras entre creador, artista y productor son cada vez más débiles. La discusión llevada a cabo desde la creación colectiva se remonta a los happenings de los años sesenta, al movimiento dadaísta y posteriormente en la era digital con el apropiacionismo.

Los paradigmas se reciclan y se reinventan, pero también las sociedades son líquidas y cíclicas, y hemos pasado del alarde de la autoría única bajo premisas egocéntricas a la creación colaborativa y la primacía del conocimiento compartido propio de la sociedad en red, hiperconectada a un nivel virtual que en ocasiones traspasa el ciberespacio. La sociedad se está reconstruyendo desde el plano inmaterial, pero esto tiene su reflejo en lo “real”, si estas prácticas se están dando constantemente en las redes de internet no sería

⁵ Asociación profesional para el fomento de la innovación en cultura y la cultura de la innovación en Euskadi.

⁶ Github es una plataforma online de desarrollo colaborativo para la creación de código abierto.

difícil imaginar que se pueda dar en las calles. El espectador-creador está predispuesto a la colaboración entre iguales y entre diferentes. Se ha convertido en narrador de una historia transmedia y en cómplice de las historias de los demás.

La cultura digital no hace referencia a una sociedad que produce mediante la maquinaria tecnológica, sino una sociedad que estructura sus pensamientos a través de la lógica de producción de las relaciones en internet (Casacuberta, 2003, pg. 43). Por lo que tenemos una propuesta que rescata lo más puro de la cultura digital para trasladarlo al antiguo espacio de creación cultural, la plaza. Incluso los nuevos modelos educativos de Reggio Emilia⁷ proponen espacios como plazas en el centro de sus instituciones educativas, estrategias pedagógicas que tienen su análisis desde la sociedad en la era digital, que, frente al escepticismo de muchos sobre el aislamiento de los usuarios en sus casas, creando de ellos seres antisociales, se propone una guía que tira por la borda dichos argumentos, La galaxia Internet.

En el libro de David Casacuberta, "Creación colectiva. En Internet el creador es el público", se expone el decálogo/manifiesto de la cultura colectiva, en el que trata de dar ciertos consejos a aquellos que quieren adentrarse en estas prácticas colaborativas. Dicho manifiesto contiene ciertos "mandamientos" que pueden ser aplicados tanto en internet como el espacio público.

NUEVAS PROPUESTAS

Las dos gradas iniciativas de este año son Elkartekintzak y bideo-art-ekintza, ambas llevan la palabra ekintza que en el entorno del País Vasco acarrea connotaciones políticas que tienen que ver con las acciones realizadas por los movimientos más revolucionarios, ekintza significa acción y elkarte significa asociación. "Elk.ArtEkintza" es un programa de actividades y acciones artísticas diseñado a partir de las relaciones entre las propuestas vinculadas a "GUERRILLA Food Sound System KULTURALA", y en colaboración con otras personas artistas, creadoras y agentes culturales. Creaciones, iniciativas, actividades, propuestas, colaboraciones, intercambio de conocimientos y experiencias, que se están generando gracias al modelo asociativo desarrollado que aporta solidez, y al respaldo de los colectivos integrantes de la plataforma.

Los objetivos que se propone son, reforzar la creación y difusión cultural de la plataforma y la asociación, y de propuestas artísticas y contenidos, tanto de los integrantes, como de otras personas, a partir de la hibridación en los procesos de diseño, producción y realización, e innovando en las dinámicas de transmisión de los contenidos a las personas destinatarias.

Las herramientas para estimular esos puntos de encuentro y acción asociativos entre artistas y creadores, y que potencien la innovación y la cooperación en el sector cultural, son una serie de iniciativas y actividades dirigidas a promover la creación cultural de las personas y colectivos participantes. Dentro del programa, se contemplan convocatorias abiertas, talleres formativos, intercambios y colaboraciones entre artistas, residencias, actividades de exhibición en espacios públicos, encuentros y jornadas especializadas, además de las actividades culturales propias de cada artista y colectivo enmarcadas en el contexto de la plataforma de difusión cultural.

"Bideo.ArtEkintza" es una nueva propuesta de "creación" audiovisual que ha surgido como extensión y complemento a ese programa de activación cultural de los espacios públicos, y al conjunto de las actividades que desarrollamos desde la plataforma. Una nueva forma de reflejar la acción artística colaborativa basada en la hibridación y la colaboración de diferentes formas de expresión unidas por una misma motivación.

Sus objetivos son, potenciar el uso de las artes audiovisuales como herramienta de creación y canal de comunicación para transmitir los valores y contenidos del proyecto "Guerrilla Kulturala", a la vez que, generar contenidos experimentales en sí mismos que sirvan para amplificar y reforzar el mensaje del resto de las actividades e integrantes. Otra de las principales motivaciones de esta propuesta es, prolongar la vida y el impacto de las actividades que van a ser realizadas en lugares concretos y en momentos puntuales, haciéndolas más duraderas a través de su re-interpretación y re-creación gracias a las oportunidades que ofrece la utilización artística de los conocimientos de creación audiovisual. Un proceso propio de la cultura del remix como nos propone Ferguson⁸.

CONCLUSIÓN

La diversidad de las propuestas que componen esta plataforma, hacen de ella un experimento de hibridación en sí misma. Incluso para ellas mismas supone un ejercicio de creatividad aunar el trabajo de personas y colectivos tan diferentes, bajo un mismo proyecto. Son conscientes de esa dificultad, a la vez que han podido experimentar las reacciones del público, de manera que pueden asegurar que

⁷ Una experiencia educativa que nace en la ciudad de Reggio Emilia, la cual da nombre a esta metodología educativa, que promueve el diseño y el uso del espacio como promotor de las relaciones y comunicaciones.

⁸ Kirby Ferguson, documentalista que realiza el trabajo Everything is a remix (todo es un remix) en el 2012 bajo el lema "copia, transforma y combina", realizando un análisis desde las creaciones de Bob Dylan hasta Steve Jobs.

desde la instalación artística hasta las actividades en sí mismas, pasando por la puesta en escena, o los contenidos, se genera el objetivo deseado: Innovar y generar un estímulo diferente que provoque reacciones diferentes en las receptoras.

El hecho de dotar a esas “creaciones artísticas de calle” de una nueva dimensión audiovisual, permite aumentar el público destinatario receptor introduciéndose en las redes ya que la plataforma entiende que se debe de jugar en ambas dimensiones. Al mismo tiempo crea nuevas producciones culturales participativas sin perder la originalidad de la hibridación multidisciplinar, las cuales rompen los formatos de creación habituales del ámbito audiovisual, y constituyen nuevas expresiones artísticas en sí mismas con identidad propia muy diferenciada y en la línea del carácter general del proyecto de innovación y cooperación a través del arte.

FUENTES REFERENCIALES.

AVILÉS, Juan y HERRERÍN, Ángel. El nacimiento del terrorismo en Occidente. Anarquía, nihilismo y violencia revolucionaria. 1ª ed. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 2009. 288p.

BOURDIEU, Pierre. Capital cultural, escuela y espacio social. 2ª ed. México D.F.: Siglo XXI, 1998. 205 p.

CASACUBERTA, David. Creación colectiva. En internet el creador es el público. Barcelona: Gedisa, 2003. 157 p.

CASTELLS, Manuel. La Galaxia Internet. 1ª ed. Barcelona: Areté, 2001. 317 p.

KOPROTKIN, Piotr. La conquista del pan. 1a ed. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2005. 224 p.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. La cultura de la sociedad digital. 1ª ed. Barcelona: Anthropos Editorial, 2011. 230p.

SOREL, Georges. La descomposición del marxismo. 1ª ed. Buenos Aires: EGodot Argentina, 2015. 112 p.

Castillejos Saucedo, Giovanna; González Machado, Nizaí; Ángel González, Karen Anahí del; Flores Pérez, Alfredo; Arroyo Urióstegui, Ana Julia; Correa Rodríguez, Ingrid; Flores Avalos, Martha; Mondragón Millán, Azucena; Barquera Mondragón Paula; Martí, Sandra Amelia.

Profesores, investigadores y alumnos de la Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco.

Del objeto en transformación a la Investigación Artística.

From the transformation object to the Artistic Research.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación Virtual.

PALABRAS CLAVE:

Sistema Modular, Educación, Investigación, Collage, Práctica artística, Arte, Diseño.

KEY WORDS:

Modular System, Education, Research, Collage, Artistic practice, Art, design.

RESUMEN.

El desarrollo de la Investigación Artística alcanza pertinencia para revalorar y abrir nuevas vías para la investigación y la relación enseñanza-aprendizaje para el diseño en la División de CyAD en la UAM-X en México. El binomio global-local representa una relación desde donde mirar la vías que como sujetos instituidos establecemos hacia prácticas instituyentes en la investigación y docencia. La figura de la coautoría es una primer resolutivo para este fin.

ABSTRACT.

The development of Artistic Research has become relevant to reevaluate and to open new paths to academic research and the relationship between education and learning in CyAD's -Cience and Arts for Design- Division in UAM-Xochimilco, Mexico. The binomial union bwteen global and local notions represents a way of looking at how we as part of an institution establish institutional practices in investigation and teaching. The joint authorship in this paper is a first step towards this end.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta comunicación es mostrar las posibilidades de desarrollo de la Investigación Artística en la División de Ciencias y Artes para el Diseño (CyAD) de la Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, como resultado del curso-taller *Teoría y técnica de la representación conceptual. Introducción a la investigación artística I*. Posibilidades que pueden ser abordadas como contribuciones a las nociones de pedagogía colectiva, práctica cultural, autocrítica del trabajo individual en el marco institucional –lo que podría derivar en una crítica institucional–, autogestión de aprendizajes, modos de producción y difusión del conocimiento.

Este propósito se ubica en el marco de una coyuntura compuesta por los siguientes elementos: el Sistema Modular, modelo académico para la docencia e investigación en la División de CyAD, cuyo fundamento conceptual para la organización, producción y divulgación del conocimiento es el objeto de transformación; los numerosos artistas que conforman la planta docente cuya práctica investigativa está guiada por el modelo científico, aunado a los significados que las disciplinas Diseño y Arte comparten en la producción de la cultura visual.

El modo en que interesa integrar a la Investigación Artística es en cuanto a los modos, siempre en cambio y movimiento, que tiene para articular prácticas y saberes ya sea de diferentes disciplinas o de entornos en conflicto. Esto nos permitirá adentrarnos en la experiencia de instituir otras formas válidas de producir, organizar y divulgar el conocimiento y que a su vez, “nos permiten ver este mundo que encontramos y en el cual nos encontramos.” (Xirau 1993, p. 5).

El binomio global-local se nos presenta como reflexión al final del curso. Hemos distinguido la tendencia global en la tradición académica, que preocupada por la preservación de sus estructuras se presenta con supremacía. Y lo local lo concebimos como la hendidura de la institución, donde nos ubicamos subjetivamente, desde la que es posible la incorporación de articulaciones antes no exploradas entre arte e investigación en la UAM – X.

Por medio de la coautoría se quiere enfatizar que los participantes del curso, sus experiencias, saberes, prácticas y sus expectativas son el material con que el docente guía el contenido del curso. Se estimula la participación activa, constante y explícita de forma vital. La figura profesor-alumno se desborda y el conocimiento entra en una práctica indiferenciada en donde no hay una sólo fuente de información, en una dinámica de creación de espacios comunes y de colaboración. El docente –que hemos preferido llamar coordinador–, está específicamente encargado de hacer sobresalir el saber conceptual, vivencial y emocional de cada participante.

Esta comunicación se desarrolla en tres etapas, la primera muestra la integración de los fundamentos del Sistema Modular con diferentes posturas de la investigación artística. La segunda, muestra en la experiencia de la práctica artística que las relaciones teóricas antes desarrolladas son posibles. Y la tercera, el diagnóstico que, a partir de preguntas, muestra el balance crítico que los participantes hacen de su experiencia en el curso bajo estos planteamientos.

EL OBJETO DE TRANSFORMACIÓN Y LOS FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

El Sistema Modular representa para nosotros una identidad académica y profesional, conocer sus fundamentos es acercarnos a las estructuras, nos demos cuenta o no, que nos conforman, incluso si estamos de acuerdo con ellas o no. Y el arte se nos presenta como una práctica o estudio alternativo, como algo que se realiza en los ratos libres pero que tiene una constante incidencia en la vida dentro de la academia pero no se incorpora en plenitud como área problemática.

Esta división está fundamentada en el Sistema Modular pero organizada con base al Diseño como objeto de transformación. La estructura del Sistema Modular plantea la transformación de la realidad social, es decir, concibe la realidad en movimiento, en constante cambio y por lo tanto exige de la institución la capacidad de adaptación, reorganización y praxis. De ello, se desprende la noción de objeto de transformación, asocia de manera directa la relación conocer-transformar en un solo movimiento. Para la UAM-X “Conocer un objeto es conocer un acontecimiento, no es solamente mirarlo y hacer de él una copia mental, una imagen. Conocer un objeto es actuar sobre él. Conocer es modificar, transformar el objeto y entender el proceso de su transformación y, como una consecuencia, entender la forma en que el objeto es construido” (UAM-X Documento Xochimilco, 1994, citado en Arbesú UAM-X. p.14).

En el CyAD la noción de diseño comprende al diseño industrial, arquitectónico, gráfico y de planeación urbana, pero aún no es claro cuál es el objeto de transformación de la realidad, que a su vez, guía al diseño. Nótese que el nombre completo de la división deja clara la relación del diseño con las Ciencias y el Arte, pero ¿qué tipo de relación? Su relación con las Ciencias se asume más clara pues el fundamento del Sistema Modular se concibió desde las Ciencias Sociales y Biológicas que guiados por la investigación científica, se establecieron objetivos generales en común relacionados con “los problemas más importantes que enfrentaba la sociedad mexicana: salud, educación, producción agrícola e industrial, problemas financieros, políticos, sociales y otros” (Arbesú 2004, p.19). Por ello, la investigación para el diseño se sostiene con el modelo científico.

Entonces, ¿cómo se asume la naturaleza del fenómeno artístico para el diseño? Antes de eso, tómese en cuenta que el diseño no ha dejado de presentarse para los alumnos y docentes como una categoría problemática. Desde la conformación del Sistema Modular para el diseño fue complicado configurar cuáles eran los problemas que enfrentaba la sociedad mexicana en cuanto al diseño. A pesar de lo complicado de tal ejercicio, la división se organizó en cuatro procesos a los que corresponden cuatro departamentos: conceptualización (departamento de Teoría y Análisis), formalización (departamento de Síntesis creativa), materialización (departamento de Tecnología y producción) y aplicación de los diseños (departamento de Métodos y sistemas).

Sin embargo, la organización no remite a algún problema de la realidad. Esta ausencia no permite, desde nuestra consideración, distinguir la específica naturaleza del diseño para con la sociedad, la integración plena de las ciencias o de las artes cuya relación llega a

ser más bien tangencial y reconocer la naturaleza específica del conocimiento que desarrolla en la investigación. Es en esta ausencia donde nace la opción de mirar en el arte, un desarrollo analógico que nos enseñe a mirar nuestra especificidad en el diseño.

Henk Borgdorf (2010) examina en el arte una vía de producción de conocimiento, afirma que la investigación artística además de develar la naturaleza del conocimiento que desarrolla, aporta articulaciones pre-conceptuales. Invita al pensamiento inacabado, conocimiento pensado en, a través y con el arte. Tal forma abierta del conocimiento no difiere de la noción de transformación por la que apuesta el sistema de la UAM, al contrario, se presentan análogamente como formas del saber que remiten, como dice Ramon Xirau cuando desarrolla la compatibilidad de la poesía con el conocimiento, “a cuestiones vitales que el hombre se plantea –nuestro origen, nuestro destino, el tiempo, la vida misma– [...] “problemas” humanos que son problemas de fundamento [...]” (Xirau 1993, p.4). Cuestiones que además no se desvinculan de las relaciones políticas, económicas, de comunicación, entre otras.

La naturaleza del lenguaje del arte contemporáneo –y aún en la poesía, naturaleza significada en imágenes–, apunta a una correspondencia entre experiencia, palabras, percepción y teoría, que como señala Chus Martínez “es ocasión para reformular el sentido de continuidad entre experiencia y lenguaje [...] la posibilidad de iniciar una obra de manera tal que ningún concepto esté en relación de exterioridad con ningún otro material, arte o ciencia, vivo o inerte, humano o no humano” (s/f). Esta naturaleza es nombrada como no-conceptual, no porque no trabaje efectivamente con conceptos o en una dimensión lógica-abstracta, sino porque se espera, en todo caso un nivel de concreción vivo y múltiple que contribuya a definir relaciones sociales y culturales. Martínez aclara, “[...] no se trata sobre una polifonía. Esta otra forma, una proliferación dominante de estilos, maneras, lógicas, lenguajes, debe ser considerada como una que construye los materiales para convertirse en el locus de una actividad dialógica entre el arte y sus modos de indagar la naturaleza del conocimiento.” (s/f)

EL ALUMNO COMO SÍNTOMA DE LA REALIDAD

Para exponer el proceso de práctica artística como reconocimiento del objeto de transformación configuramos la actividad como sigue:

En la primera sesión del curso, se elaboró un mapa colectivo (Fig.1), que reflejara mediante conceptos, los intereses que los participantes tenían en cuanto a la relación investigación–arte. Estos conceptos se encuentran en color rojo, y los hemos denominado “campos problemáticos”. Los conceptos en color azul, rodean a los rojos y provienen de una interacción azarosa –como lluvia de ideas– que los participantes tuvieron con los campos problemáticos; sin embargo, precisemos que ese azar proviene de nuestros referentes culturales.

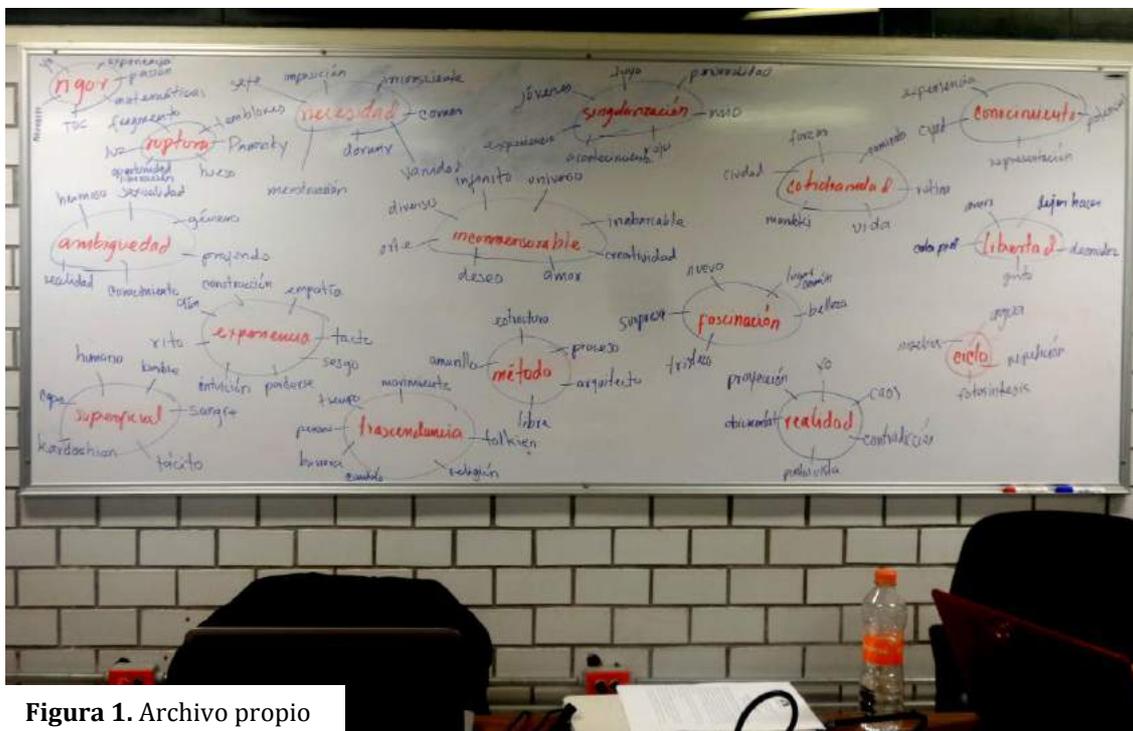


Figura 1. Archivo propio

Cada participante estableció una ruta de acción, una selección de conceptos a manera de guion, a partir de cual vislumbrara un proceso de producción de collage (Fig. 2). Los conceptos se sustituyeron por analogía a un medio artístico, gráfica, audio, video, dibujo, etc.

Este ejercicio representa el trabajo conceptual en el que nos adentramos en el proceso de investigación: definición, selección, delimitación, relación y aporte conceptual a algún fenómeno. El objetivo de esta parte del ejercicio es activar en el participante dos condiciones: el condicionamiento adquirido que tenemos en el uso de las palabras y sus significados, reflejo de la idiosincrasia de cada quién, aunque la mayor de las veces compartida; sin embargo, es el bagaje con que un estudiante de maestría o licenciatura comienza a hacer investigación. La segunda condición es el leguaje no-conceptual, la imaginación, el deseo y el anhelo, que antes que aparecer como conceptos son la experiencia con el mundo y las cosas.

Dada esta selección los participantes definen los lineamientos de su propio problema de producción de collage, su metodología, las etapas en que se desarrollará y las perspectivas que vislumbran alcanzar. A partir de este punto, se fomenta la auto-observación, principio autocrítico de los modos de pensar y crear, a través de las preguntas: ¿por qué estoy relacionando “tal concepto” con “este otro”? ¿Qué cosa, realidad o problema conforman todas las relaciones establecidas? ¿Puedo nombrar todas las relaciones que estoy generando? ¿Puede ser conformada una unidad de sentido? Si no es posible, ¿por qué es importante que se mantenga la diferencia, es decir, que los fragmentos, aunque relacionados, mantengan cierta autonomía?

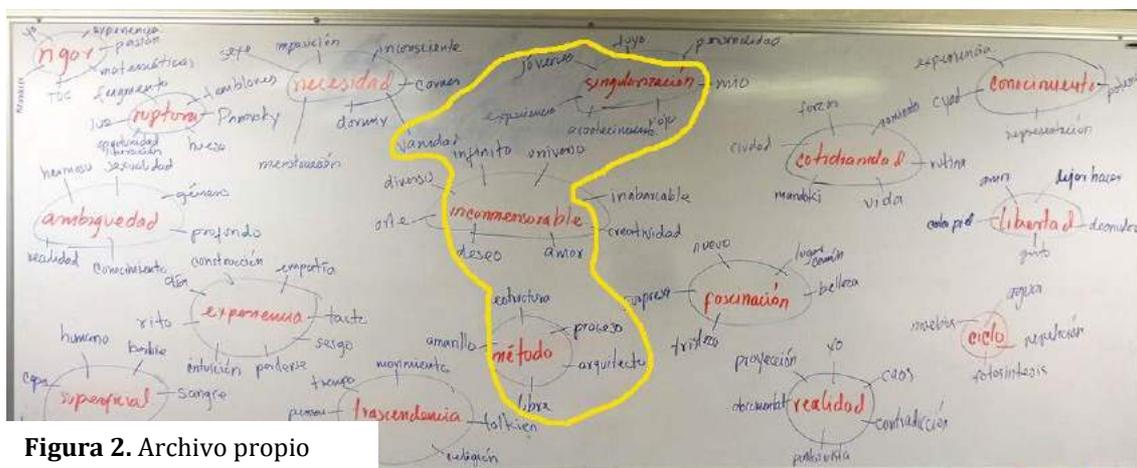


Figura 2. Archivo propio

En adelante los procesos toman formas diferenciadas, a cada propuesta se le hacen recomendaciones y se fomenta que una mayor exigencia en el nivel de profundidad que su reflexión ha alcanzado. (Fig. 3 y Fig. 3bis)



Fig. 3. Archivo propio



Figura 3bis. Archivo propio

La última parte de este ejercicio consiste en redactar metodológicamente su propuesta, el proceso de cómo transcurrió el desarrollo y transformación de los conceptos; así como brindar su testimonio de si la práctica artística les permitió o no reconocer las relaciones culturales en el lenguaje y su posible modificación. En esta etapa fue importante enfatizar el darse cuenta de las formas personales con que organizamos nuestra producción, de los modos en que solemos acudir a nuestra experiencia, percepción u emoción para configurar un proyecto. La apropiación de estas reflexiones es lo que, consideramos, constituye la información de lo real, lo real como fenómeno para la investigación y producción a partir de la experiencia de las personas con el mundo.

REPERCUSIONES DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA EN LA COMPRENSIÓN DEL OBJETO DE TRANSFORMACIÓN

El ejercicio de collage como práctica artística del análisis conceptual nos permitió replantear el horizonte del quehacer investigativo en el CyAD. Nos acercamos a una noción amplia y consciente de las relaciones y procesos involucrados en el desarrollo de conocimiento dentro de la investigación, las artes y el diseño. El collage intensifica la idea de que la investigación, el arte y el diseño no pueden ser procesos lineales, sino actividades de carácter proyectual en que es necesaria la práctica de un pensamiento múltiple.

Para mostrar estos resultados entrevistamos a los integrantes del curso y registramos en video sus aportes. A continuación se presentan, en lo general, las nociones compartidas en la documentación.

¿Cómo se diferencia tu proceso de collage con los métodos y técnicas que empleas usualmente en tu trabajo de investigación?

Ajustados al protocolo de investigación, de que disponemos para proponer un trabajo de investigación, basado en el modelo científico; las prácticas responden a una guía estructural que da coherencia a las prácticas. En cambio, en el proceso de collage no-lineal los pasos no pueden ser mecánicos, en la realidad su desarrollo es más bien un proceder errático que toma un sentido propio conforme se va tomando consciencia de lo que se observa, en relación a las perspectivas individuales y a las revisiones teóricas. De modo que en la marcha lo que se desarrolla es un método propio en donde los conocimientos previos, los conocimientos nuevos y el deseo individual se encuentran coludidos.

La experiencia consciente del trabajo analítico que se llevó a través de la práctica artística nos ofrece una suerte de claridad, en los modos en que cada uno hace investigación y que parte de preguntarse ¿por qué selecciono un tema específico para investigar?, responder esta pregunta conlleva a una auto-revisión profunda del cúmulo de experiencias personales que nos permiten comprender el punto de vista del que partimos y solo así, reconocer las posibilidades que se tienen para ofrecer; es decir que, somos tanto juez, como parte, de la acción de investigar. Esta claridad aporta también al quehacer docente, en el sentido que permite orientar mejor a los alumnos para que desarrollen métodos individuales que conduzcan a intervenciones profesionales significativas.

¿Cómo cambia tu percepción del objeto de transformación?

Emprender el collage como un proceso de investigación reafirma que la investigación a través de la práctica es el camino natural del trabajo en las artes y el diseño, un experiencia que rebasa y suplente la experimentación material por la experimentación de lenguajes. Cuando el concepto pasa por el filtro de la práctica y recubre las necesidades del problema en transformación, se supera; de modo que después de la práctica hay un conocimiento que no había antes y otorga un sentido de continuidad que no se agota en la materialización de la representación discursiva -sea esta texto académico, obra de arte u objeto de diseño- sino que, genera un conocimiento que cobra vida propia y que continua transformándose en la realidad.

Desde nuestro campo, el esquema modular, cualquier problema de la realidad puede ser transformado, al llevar a la investigación un problema de interés individual el investigador se vuelve parte del problema mismo, por ello es que el primer objeto de transformación es el sujeto mismo y después, es la acción interdisciplinaria para diagnosticar un problema y, más que encontrar soluciones, dilucidar las diversas posibilidades de aportar en él.

El arte y el diseño reconocen que no hay una única fórmula de acción y permiten comprender todas las variables de transformación en el tiempo que se investiga. Los diversos lenguajes de las artes y el diseño pueden coparticipar en la investigación para desarrollar diagnósticos y llevar a la práctica situaciones de irrupción que quiebran visiones obsoletas, y que pueden constituir nuevos enfoques relevantes para transformar o comprender mejor los problemas de la realidad.

¿Cómo aporta al proceso enseñanza-aprendizaje en la investigación para el diseño?

Los lenguajes artísticos permiten mostrar cosas que desde los límites del ámbito académico no se podía; así también, nos lleva a la comprensión de que los diseños pueden ampliar sus horizontes cognitivos y por lo tanto su impacto en la realidad. En el hacer y conocer de la investigación y después de la experiencia práctica del collage, junto a las reflexiones teóricas de nuestros seminarios, consideramos necesario repensar epistemológicamente los diseños, los puntos mencionados pueden por momentos parecer obvios; sin embargo, son cosas que en la investigación se han descuidado: en el análisis de la otredad no se termina de permear en uno mismo; la investigación es también un proceso de llevar a la consciencia lo propio, revelarlo y materializarlo como una forma válida de conocimiento; al investigar hacemos traducciones de la realidad para compartir experiencias, conocimientos y generar nuevos, para este trabajo, el uso de los lenguajes no debería de limitarse, sino al contrario, deberían aprovecharse las posibilidades que ofrecen para que los derivados de la investigación transformen con originalidad y relevancia nuestro entorno.

De tales reflexiones observamos que en nuestro hacer de investigación y docencia enfrentamos dos grandes retos, el primero de ellos, ¿cómo aterrizar la investigación artística en la realidad de la investigación académica? Para ello pensamos que es necesario modificar el objeto de transformación, que no sea solo un referente de los problemas de la realidad, sino que, la acción de investigar en él, le otorgue cuerpo y lo convierta en un verdadero fenómeno de transformación.

Por otro lado, consideramos que la experiencia artística debería fluir naturalmente en la práctica investigativa, ese es el otro reto, asir los procesos de la investigación, las artes y el diseño y articularlos para que se permita el diálogo entre ellos. Trascender a las estructuras de las investigaciones académicas porque cada vez es más evidente que el sesgo debilita sus posibilidades de contribuir a una realidad que se encuentra en urgencia de cambio.

¿Cuál es la importancia de la inserción práctica en el desarrollo teórico investigativo?

Somos conscientes de que la importancia de la investigación artística en relación con lo académico, es la reflexión y la socialización que se ejerce mientras se hace investigación, que aporta reconocimiento y libertad de los diversos saberes y formas de conocer que construyen una realidad, que impulsan el descubrimiento de uno mismo en un contexto específico lo que constituye un enfoque nuevo para observar y contribuir en la realidad. La investigación artística aporta esa originalidad en las contribuciones del diseño a la investigación y hace posible el brinco a lo académico; en este sentido, el arte y el diseño pueden contribuir a la construcción de conocimiento sin importar si se cuenta o no, con la validez institucional; sin embargo, sí tenerla, contribuiría a una mayor producción de aportes a través de la investigación.

Por ello es indispensable que dejemos de limitar los proyectos de investigación en el CyAD, dejar de maquillarles todo rastro puro de arte y diseño para que puedan ser aceptados por los criterios académicos, confrontar al sistema con la convicción clara de que no se pueden hacer descubrimientos de la vida si nos encontramos lejos de ella; entonces, que investigar a través de la práctica es hacer una conexión directa con lo vital, es una relación con la vida misma, con las experiencias propias, con el mundo y con uno mismo; de tal manera que el trabajo de la academia es el de determinar la viabilidad de los proyectos, pero también el de transformar la realidad y la teoría con ella, el de replantearla y si es necesario, destruirla.

Dicen los zapatistas que las preguntas sirven para caminar, y si nuestro fin es conocer-transformar, no es posible quedarnos quietos y amarrados, teoría-práctica-práctica teoría, un proceso sin fin.

CONCLUSIONES

Basados en la experiencia como estudiante, profesor y ahora investigador, nos damos cuenta que, a pesar de los grados de formación que vamos alcanzando, a pesar de las diferentes dinámicas aprendidas, siempre hay algo mejor que decir. Esa voz, no sólo compete a la figura de la autoridad, la figura de callar para escuchar y escuchar para aprehender. La guía de docencia y enseñanza proviene de la escucha mutua, una escucha que también comprende de diferencias y de grados de desarrollo. Por ello, consideramos que esta experiencia nos permite entrar en un nuevo campo de comprensión: la pedagogía colectiva.

Como práctica cultural nos ha permitido llevar a cabo una relación de acompañamiento, en un entorno en donde la palabra arte se dice quedo o es una palabra sorda que defiende la tradición. Nos ha permitido, además, un reconocimiento de otros valores que nos acompañan, las palabras *incommensurable*, *método* y *trascendencia* se volvieron palabras libres y cargadas de sentido. La investigación se os presenta fuera de los sistemas y deviene un ejercicio cotidiano al que imprimimos rigor, estudio y esfuerzo para socializarlo y divulgarlo.

Hemos comprendido que los conceptos no son cajas contenedoras, son procesos en construcción en que nos involucramos Y reconocemos autocríticamente, en una experiencia de interiorización y exteriorización procesual de los elementos del mundo que se nos presentan como particulares y como universales. Así mismo, este proceso de reconocimiento propio nos ha permitido vías de diálogo institucional, de alternativas de trabajo y relación, de forcejeo y negociación con los modos y bases educativas del sistema en el que nos encontramos.

FUENTES REFERENCIALES.

ARBESÚ, I.; BERRUECOS L. 1996. *El Sistema Modular en la Universidad Autónoma Metropolitana*. México: UAM-X.

BORG DORFF, H. 2005. *El debate sobre la investigación artística*. En Kunst als Onderzoek. 6 de febrero 2004. Disponible en: <http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/>

FUENTES, C.E. 2003. *Lecturas básicas I. Sistema Modular, la UAM-X y la Universidad Pública*. México: UAM-X.

GARCÍA, S.S.; BELEM, P. S.

2011. *Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística*. Paradigmas, (3), pp. 89-107.

KARLSSON, H.; BIGGS, M. (eds.). October, 2010. The Production of knowledge in Artistic Research. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Amsterdam School of the Arts, Royal Academy of Fine Arts, Music and Dance, The Hague.

LÓPEZ CUENCA, A. 2012. Acerca de la epistemología desbordada: conocimiento, prácticas artísticas y capitalismo cognitivo. En *El incesante ciclo entre idea y acción* (págs. 90-99). México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

MALO DE MOLINA, M. 2004. Nociones Comunes, parte 2: del análisis institucional a experiencias contemporáneas entre investigación y militancia, en *Tranversal. instituent practices. European Institute for Progressive Cultural Policies*. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0707/malo/es>

MARTÍNEZ, C. (s/f). *Cómo un renacuajo se convierte en sapo. Estética tardía, política y materia animada: hacia una teoría de la investigación artística*. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/328329772/Martinez-Chus-Como-Un-Renacuajo-Se-Convierte-en-Sapo>.

Castillejos Saucedo, Giovanna; González Machado, Nizaí; Ángel González, Karen Anahí del; Flores Pérez, Alfredo; Arroyo Urióstegui, Ana Julia; Correa Rodríguez, Ingrid; Flores Avalos, Martha; Mondragón Millán, Azucena; Barquera Mondragón Paula; Martí, Sandra Amelia
III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]
<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5835>

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA. 1992. *El proyecto académico de la Universidad Autónoma*

Metropolitana Xochimilco. México.

XIRAU, R. 1993. *Poesía y Conocimiento. Dos Poetas y lo Sagrado*. México: el Colegio Nacional.

Cerdá Acebrón, María.

Artísta visual, docente e investigadora (División de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma Metropolitana, México, D.F.

RECUERDOS DEL FUTURO. Análisis visual del exilio republicano español en la tercera generación en México.

FUTURE REMEMBERS. Visual analysis of the Spanish republican exile in the third generation in Mexico.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Performatividad de la memoria, artes visuales, exilio republicano español en México.

KEY WORDS:

Performative memory, visual art, Spanish republican exiles -

RESUMEN.

Este texto busca compartir la investigación artística del proyecto Recuerdos del futuro, un proyecto visual que reflexiona sobre la supervivencia, en el presente, de las imágenes del exilio republicano español en México a través de los descendientes en la tercera generación. El propósito de la investigación es generar una reflexión crítica, desde la producción visual, sobre la memoria que se ha ido transmitiendo oralmente de generación en generación en cada familia. La pregunta que nos hacemos es cómo sigue operando la memoria del exilio y de la II República española por medio de las tradiciones y discursos que las posibilitan desde la esfera de lo doméstico.

Esta propuesta teórico-práctica se desarrolló en el marco del posgrado interdisciplinario en Ciencias sociales y Humanidades en la UAM Cuajimalpa, México, D.F.

ABSTRACT.

This text aims to share the artistic research of the project Future memories, a visual project that deals with survival images of the Spanish republican exile in Mexico through the descendants of the third generation. The purpose of the research is to generate a critical reflection from the visual production of the memory that has been orally transmitted from one generation to the next one in each family. The research question is how the memory of the exile and the Second Spanish Republic continues operating through the traditions and discourses that enable them from the domestic sphere. This theoretical-practical proposal was developed within the framework of the interdisciplinary postgraduate in Social Sciences and Humanities at the UAM Cuajimalpa, Mexico, D.F.

CONTENIDO.

Antecedentes

Este proyecto está determinado por mi llegada a México hace seis años. Cómo el propio viaje y cambio de ubicación me permitió

conocer una narrativa distinta a la que conocía en España, mi lugar de origen, sobre cómo se recuerda la II República, al menos en términos oficiales. En México, en contraste con España¹, se crearon las condiciones para mantener el Gobierno republicano en el exilio hasta la entrada de España en la Transición. Todavía existen escuelas² y actos conmemorativos al exilio³ y su legado cultural.

Desde que en España dejó de pensarse como el lugar donde tenía cabida la República. Comenzó a ser "un país de palabras y dignidad" en México, como me dijo Ricardo Cayuela, nieto del exilio.

Como consecuencia de esta memoria dislocada del lugar de origen, la investigación inició con un ejercicio personal de hacer memoria sobre mis propias imágenes supervivientes⁴, basadas en las narraciones que ayudaron a componer mi imaginario referente a los recuerdos de la Guerra Civil y la Dictadura franquista (relatos familiares, de amigos cercanos, libros de texto escolares, películas, libros y prensa) en contraposición a las de un grupo heterogéneo de descendientes del exilio en la tercera generación.

La elección de una generación específica para trabajar, obedece a un interés por conocer desde la pregunta inicial: ¿qué imágenes⁵ se recuerdan en el presente del exilio republicano español en México?, ¿cómo este acontecimiento puede incidir como potencia política en nuestra contemporaneidad? Y por último ¿cómo se construye la política en la esfera de lo doméstico?. Es por ello que comencé a definir que es a partir de la tercera generación desde dónde puede pensarse en un presente en relación a su pasado familiar y que este nos interpele políticamente.

La suma de ambas miradas es la base de mi trabajo. Una, la mía, contagiada por México y el descubrimiento de otras memorias, las del exilio y las de algunos de sus nietos y personas afines al grupo que he entrevistado a lo largo de cinco años. Otras, las de estos nietos del exilio.

¹ Desde mi punto de vista una gran diferencia de la memoria de ambos países es la temática del recuerdo. Si bien en España los temas están vinculados a la Guerra Civil, Dictadura franquista, represión franquista, fosas comunes e impunidad en México el tema es la memoria de la II República española en el exilio.

² Para dar apoyo a los exiliados se construyeron varios colegios e instituciones que les ayudaran a continuar con sus labores profesionales. El Colegio Madrid (1941), fue creado por maestros refugiados, con la ayuda de los fondos para los refugiados del Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE). El Colegio Madrid, junto con el Ateneo español de México (1949), son instituciones fundadas en los primeros años del exilio. Son los buques insignia del exilio en la actualidad.

⁴ El sentido de existir de este colegio es el exilio y se encargan de recordarlo y transmitirlo a las generaciones venideras. En las generaciones de descendientes es un hecho muy significativo la Conmemoración del Aniversario de la República española cada 14 de abril desde los años 40. La ceremonia convoca a gente externa al colegio pero sí afines al recuerdo de la República española en el exilio.

³ En México, la tercera generación conoce una historia que llega hasta el fin de la Guerra Civil. La II República española se frustró por los eventos que siguieron y devinieron en la dictadura franquista que se prolongó durante cuarenta años: golpe de estado militar, guerra civil, represión franquista e implantación de un modelo fascista y autoritario. En México, sin embargo, se crearon las condiciones para mantener el Gobierno republicano en el exilio. España dejó de pensarse como el lugar donde tenía cabida la República. Desde ese momento comenzó a ser "un país de palabras y dignidad", como me dijo Ricardo Cayuela, nieto del exilio, en una entrevista (poner datos). En España, la tercera generación es la mía, la de los nietos de la Guerra Civil española. Es la que cuestiona en el presente nuestro pasado, resignificando críticamente las lecturas que se han hecho sobre la memoria de la represión franquista, la dictadura militar y la transición a la democracia.

⁴ Noción teórica acuñada por George Didi-Huberman que fue la base de mi ensayo de maestría. El término alude a "Las imágenes supervivientes son síntomas del anacronismo que permiten ver la repetición de gestos, formas, fuerzas, afectos, y que solo pueden ser comprendidas desde modelos temporales no continuos ni claramente asimilables, pues en las imágenes se dan efectos de contaminación, de retornos, desapariciones y reapariciones que pueden ser explicados mediante un enmarañamiento del tiempo en la dinámica de figuración o formación de las imágenes". (Didi-Huberman: 2009).

⁵ Entiendo por imagen todo aquello que se pueda ver o imaginar por medio de una fotografía, película, narración oral, lectura de un texto, o sonido. En definitiva todo ello la configura, en algunos casos literal en otros más perceptivamente ligada a la imaginación. Estos son los parámetros de la imagen que busco en las entrevistas a los descendientes del exilio republicano: la entrevista como el acto de "poner el cuerpo" frente a la imagen que generan las palabras; la entrevista-conversación como el acontecimiento mismo que da la forma a la imagen.



En este sentido, entiendo la recreación de la memoria como una parte significativa de la construcción de los relatos de vida. Esta memoria en construcción se vuelve aún más evidente en el caso de la tercera generación en el exilio, pues muchas historias familiares no han sido contadas directamente por la persona que las vivió.

La memoria, por tanto, no sólo es un proceso activo, sino que puede entenderse también como una actividad crítica. Nelly Richard conceptualiza la memoria crítica como aquella que sea capaz de "oponerse al desgaste, a la borratura del recuerdo que sumerge el pasado en la indiferencia o bien que neutraliza sus conflictos de voces tras el formalismo (y formulismo) político de una cita meramente institucional". Esta memoria crítica busca trascender "a la memoria de su caída melancólica en la contemplación solitaria del recuerdo y, para eso, hay que trenzar nuevamente las marcas del pasado con narrativas en curso: hay que llevar la crítica de la memoria a intervenir en el campo de discursos del presente para que elabore nuevas conexiones vitales que la alejen del punto fijo (muerto) de lo ya sido" (Richard: 2002).

En el desarrollo de la investigación realicé entrevistas abiertas, semi-estructuradas en profundidad. Las entrevistas a los descendientes han servido para pensar en la posibilidad de que lo oral provoque imágenes a través de los testimonios y cómo estas expresan la transmisión de valores republicanos en la vida cotidiana. De esta forma se constituyen sus identidades a través de su transmisión en la esfera de lo doméstico. En este sentido rescato algunos de los testimonios. Por ejemplo, la narración de César sobre el día en que España ganó el mundial de fútbol de 2010 y la gente salió a celebrar el triunfo a la plaza de la Cibeles de la Ciudad de México. Villarias relata que él, junto a otros amigos, festejaron con la bandera de la República, como si hubiese un poder simbólico en ese acto de celebrar a España, por el que la memoria del exilio en los nietos tuviese su cuota de visibilidad.

Este tipo de testimonio, altamente visuales para mí, me hicieron pensar en una posibilidad de utopía lograda a través del accionar de lo simbólico en la celebración de un acontecimiento que interpela a otros transeúntes e interesados en el espectáculo futbolístico.

Como metodología propuse el ejercicio de *performativizar* la memoria, por medio de ver fotografías familiares con los nietos y escuchar las canciones que reconocieran como parte de su herencia familiar. Esto me llevó a reunirme varios⁶ descendientes con posterioridad a la primera entrevista seguir profundizando en los temas y para que compartiesen sus experiencias y recuerdos, ¿que canciones conocen?, ¿cómo se cantan distintas según la región de España de la que era originaria su familia?, ¿escuchar los recuerdos de otros amplia sus recuerdos? O al menos ¿les hace preguntarte más?.



Considero que estas memorias se activan simbólicamente a través de dispositivos de hacer memoria: son acciones-performance colectivas mediadas. Las propuestas están planteadas para generar una reflexión crítica en torno a las imágenes actuantes en el presente, a partir de las entrevistas realizadas.

Los dispositivos sirvieron como espacio de confrontación y actualización (performática) de la memoria, y su variedad dio cuenta de cómo esta memoria en construcción necesita estos espacios para generar afectos (es decir, la memoria no es abstracta, se encarna en estos dispositivos y cada uno de ellos permite pensarla desde ángulos diferentes.

Estas narraciones, tanto la que habla de la botella de coñac que guardó el abuelo de César Villarias para brindar por la muerte de Franco y posteriormente su nieto sigue guardando, o bien la narrada por Sara Villarias, sobre el deber que le inculcó su padre de dinamitar el monumento al militar Carrero Blanco componen la serie de dibujos.

Posteriormente y con el material extraído de las entrevistas ya sistematizado por temas de interés se produjeron las obras: *Ayer jugamos al teléfono descompuesto*⁷, *Coro* y por último *Todas las canciones son nuestras*. Sobre estas obras me basaré en las páginas

⁶ Durante la investigación realicé 21 entrevistas a descendiente de tercera generación, 5 entrevistas a descendientes de segunda generación y 35 personas consideradas afines a la causa o vinculadas con los espacios todavía activos del exilio en México. Las obras las realicé con descendientes que habían sido previamente entrevistados (Cristobal Gracia, José Antonio Elguezabal, Cecilia y Tatiana Fernández Espresate, Claudia Jiménez, Ernesto Candela, Natalia Cobos, Lucía Jiménez-Cacho, Natalia Carrillo, Alejandra España).

⁷ Esta obra fue la primera que realicé a partir de entrevistas. Consiste en una acción documentada en vídeo que surgió con el interés de recuperar las historias orales que van transcurriendo de familia en familia. Los participantes en el juego fueron previamente entrevistados,

Cerdá Acebrón, María.

Recuerdos del futuro. Análisis visual del exilio republicano español en la tercera generación en México.

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5793>

siguientes para desarrollar el proceso de trabajo y los aportes de la investigación.



Dada la forma en que se produjeron los encuentros y entrevistas, empecé a profundizar en el proyecto. Comencé a pensar las entrevistas-conversaciones como la base del acontecimiento mismo que da la forma a la imagen. Con ello lo sonoro, que siempre ocupó un lugar central a la hora de pensar las obras, se volvió el ejercicio central desde el que trabajar con la potencia del sonido para provocar la oralidad de la imagen. Sin embargo, fue a través de las canciones como, junto con varios nietos, encontramos la forma de trabajar colectivamente y como por medio de estos encuentros, entrevistas, comidas, futuros proyectos de karaoke con las canciones cantadas, etcétera, devino en coro.

El coro añadió un elemento que se volvió fundamental para la mayoría de los trabajos, la colaboración, al poner en común la toma de decisiones tanto para la formalización de las acciones como para la discusión de la evolución de las mismas.

Paralelamente a las grabaciones del coro y dentro de un intercambio de ideas con Claudia Jiménez⁸, empezamos a darle cabida al espectro de canciones que abrían una memoria colectiva musical, pensamos en una relación de canciones que se hablaba de la Guerra Civil española como por ejemplo, *Spanish Bomb* de The Clash o *From whom the bell tolls* de Metallica. En un principio el interés recaía en hacer una búsqueda de las canciones que retomaban el recuerdo de aquel conflicto por sus consignas políticas de lucha y resistencia. Sin embargo, la cuestión siempre presente acerca de quién es el interlocutor de este proyecto y cómo llegar a él nos parecía que los temas (los idearios republicanos o de la Guerra Civil española o bien del Golpe de estado franquista) estaban alejados del contexto de difusión y esto podría hacer exclusiva a ciertos grupos la participación. Como consecuencia y regresando a la cuestión que más nos interesaba, el proyecto como ejercicio performático de la memoria. Se buscaba socializar la pregunta de ¿qué canciones te han interpelado políticamente?. Entonces definir la temática de la canción era cerrar la potencia de la pregunta a mis propios intereses que no necesariamente deberían ser los de los participantes.

Repensando esta pregunta decidimos recopilar canciones a través de una *playlist* en YouTube⁹ con acceso abierto, como lugar donde volcar las canciones y darle una forma concreta a las preguntas acerca de cómo nos reconocemos como seres políticos por medio de la música.

hice una selección de frases que dijeron durante el proceso y fueron utilizadas en forma de juego del teléfono escacharrado como metáfora de la memoria en constante cambio por la modificación que el siguiente interlocutor reproduce de cada frase compartida.

Link a la obra <https://www.youtube.com/watch?v=q8yRtkZvTk4&t=35s>

⁸ Es antropóloga y melómana. Descendiente de exiliados republicanos en México, participante de las entrevistas y de la obra *Coro*, así como colaboradora en *Todas las canciones son nuestras*.

⁹ Link de la playlist colaborativa https://www.youtube.com/watch?v=5wmtbpbkBE0I&list=PL7-hnUW_bVTAB8R0LrBoFaZNz1K1nkwPd



María Cerdá Acebrón

10 de mayo de 2016 · 👤 ▼

Hola amigxs!

Les escribimos **Claudia Jiménez** y yo, para invitarles a participar en un proyecto colaborativo, a partir de las canciones que hayan sido emblemáticas para ustedes en algún momento de su vida, en particular en relación a movimientos de lucha y resistencia que a través de la canción les haya interpelado. Esto va ligado suponemos, a las canciones de los contextos históricos a los que cada uno pertenece o heredó.

La idea es crear el **playlist** haciendo memoria de las canciones que escuchaste en algún momento para luego poderlas escuchar todas juntas.

Posteriormente a la difusión y convocatoria por redes sociales a participar en la creación del *playlist*, *Todas las canciones son nuestras*, se organizó una sesión de escucha en Bikini wax (espacio de arte autogestivo en la Ciudad de México). Ésta nos resultó poco fructífera pues no se llegó a crear un ambiente de discusión abierta sobre las canciones que escuchábamos y a saber realmente por qué estaban esas canciones en la lista. Consideramos que las premisas bajo las que habíamos abierto la colaboración eran justamente el problema de lo que habíamos obtenido. Nosotras mismas queriendo huir de los clichés de las izquierdas, describimos las canciones que esperábamos recopilar como “lucha y resistencia”, términos demasiado acotados en los imaginarios políticos y a nuestro parecer poco representativos en el presente.

Como consecuencia definimos un tipo de preguntas que pudiera reflejar a una mayoría que pueda reconocerse como seres políticos por medio de la música. En este sentido, lo importante no es la canción en sí, sino el conjunto de memorias colectivas donde lo que se reúne es la capacidad de movilizar políticamente a través de las canciones, también porque el propio medio de distribución de música hace posible que una gran mayoría conozca canciones de diferentes épocas y contextos.



Este interés por profundizar viene íntimamente ligado con otro de los planteamientos que devinieron del proyecto. Partiendo de una memoria sobre los acontecimientos como “logros” de la historia de izquierdas y posteriormente movimientos revolucionarios en América Latina. Nos preguntamos por las canciones que representan en nuestro presente a los movimientos sociales y luchas que nos encarnan, más allá de los referentes históricos que una parte de la sociedad ya politizada tiene en mente. Esto es un ejercicio de memoria, que busca integrar de la memoria individual de los participantes a la memoria colectiva social que constituye una forma de entender lo político.

A partir de estos primeros acercamientos y repasar las canciones que quedaron en la primera sesión de escucha, hubo un primer recuento de los avances de la investigación y se elaboraron nuevas preguntas con las que seguir elaborando el trabajo. En este momento, sobre nuevos idearios posibles, lemas o consignas que pertenezcan a nuestro tiempo o al menos que sean luchas tangibles que entren a discutirse como potencia política en el presente.

Los recuerdos de estas canciones pueden ir vinculados a experiencias o situaciones a las que podría remitir el acto de *performativizar* la memoria, con esto me refiero a reactivarla, ponerla a funcionar para traer al presente ese *playlist*.

Por último explicar las formas de activación más brevemente en relación a *Todas las canciones son nuestras* en este nuevo momento, será a través de una web donde estarán sonando en *streaming* las canciones y conforme se vayan realizando las preguntas (lanzadas a través de radios digitales y redes sociales) se verá a la entrada de la web las frases que responden a la pregunta así como un hipervínculo a la canción.



Como aportaciones, considero que confluyen nuevas diversidades en la forma de entender la investigación artística, en el marco de la academia, en particular en el Departamento de Ciencias sociales y humanidades. Por un lado, lo colaborativo como proceso de creación, no autoría o autoría colectiva, el entramado de la política hoy en día, como nos identificamos con idearios y movimientos que desde mi perspectiva en el presente tienen una lógica del ser más anclada en la nostalgia que el accionar de las lógicas de lo micro o culturas disidentes y por último, el no objeto del arte. Entender la obra como un proceso creado a la vez que se crea una comunidad de la que se forma parte.

Estas preguntas surgidas del proceso de trabajo junto con la experiencia de los ejercicios, ensayos y piezas me han llevado a trabajar en una dimensión de mi obra menos objetual, que me lleva a entender el taller como forma creativa y con interés de seguir profundizando en los procesos pedagógicos, en la experiencia de estar y discutir colectivamente las memorias activantes en el presente.

Poner en común nuestras memorias *performativiza* el recuerdo, y lo amplía. De este modo, estas memorias atravesaron nuestro presente y comenzaron a reorganizar nuestros propios recuerdos en función de las narraciones que escuchábamos y poníamos en común. Esta nueva dimensión atemporal y de utopía efímera que se conforma en el instante de las conversaciones para ser una potencia en el tiempo presente.

FUENTES REFERENCIALES.

Didi-Huberman, G. (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fan- tasmás según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo: memoria del holocausto*, Paidós Madrid.

Jelin, E. (2001) *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno editores, España.

Richard, N. (2002) "La crítica a la memoria". Cuadernos de Literatura, Bogotá (Colombia), 8 (15): 8, enero-junio.

Ricoeur, P. (2000) *Memoria, historia y olvido*. FCE, Argentina, México.

Plá Brugat, D. (ED), Vázquez Navarro, A (ED), (2011) *El exilio español en la Ciudad de México*, Gobierno de la Ciudad de México/ Turner.

Cuevas del Barrio, Javier.

Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

El retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril y la construcción de la norma sexual a través de la imagen.

Becerril's Master Saint Pelagius' altarpiece and the construction of the sexual norm through the image.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Teoría Queer, pintura del Renacimiento, retablo de San Pelayo, catedral de Malaga.

KEY WORDS:

Queer theory, Renaissance painting, Saint Pelagius altarpiece, Malaga's Cathedral.

RESUMEN.

A través de esta comunicación queremos presentar una lectura renovada de una de las obras más importantes de la pintura española del siglo XVI: el retablo de San Pelayo del Maestro Becerril, situado en la Catedral de Málaga. Esta lectura renovada se centra no tanto en lo que la tradición histórico artística ha dicho de él (incorporación de elementos procedentes de la tradición renacentista italiana en forma de elementos arquitectónicos y leyendas mitológicas) sino en cómo la leyenda del martirio de San Pelayo ha servido para construir la norma sexual en diversos momentos de la historia del Estado español. Para ello, debemos recordar en qué consiste dicha leyenda: según las fuentes contemporáneas al martirio (siglo X), Pelayo fue martirizado hasta la muerte por no sucumbir a los deseos libidinosos del califa Abderramán III. Así, el joven mártir se convirtió en símbolo de la virtud de la castidad cristiana frente al pecado nefando representado por la máxima figura política y religiosa de los musulmanes, el califa Abderramán III.

Los límites de esta comunicación nos obligan a centrarnos en un momento histórico concreto: la llegada del retablo de San Pelayo a la Catedral de Málaga procedente de Becerril de Campos (Palencia) en el contexto de década de 1940.

Para ofrecer la lectura renovada que anunciábamos más arriba partiremos de los numerosos estudios (la mayoría de ellos anglosajones) que, partiendo de la teoría queer, están ayudando a renovar la disciplina de la historia del arte. Analizar la llegada del retablo de San Pelayo a Málaga desde la perspectiva queer nos lleva a entender el significado de la obra dentro del contexto de las políticas de la moral sexual de la época, a partir de las cuales las imágenes del retablo cobran un nuevo significado.

ABSTRACT.

Through this communication we want to present a renewed reading of one of the most important works of Spanish painting of the sixteenth century: the altarpiece of San Pelayo by Maestro Becerril, located in the Cathedral of Malaga. This renewed reading focuses not so much on what the artistic historical tradition has said about it (incorporation of elements from the Italian Renaissance tradition in the form of architectural elements and mythological legends) but on how the legend of the martyrdom of San Pelayo has served to To construct the sexual norm in diverse moments of the history of the Spanish State.

For this, we must remember what this legend consists of: According to sources contemporary to the martyrdom (10th century), Pelayo was martyred to death for not succumbing to the libidinous desires of Caliph Abderramán III. Thus the young martyr became a symbol of the virtue of Christian chastity in the face of the nefarious sin represented by the greatest political and religious figure of the Muslims, Caliph Abderraman III.

The limits of this communication force us to focus on a specific historical moment: the arrival of the altarpiece of San Pelayo to the Cathedral of Malaga from Becerril de Campos (Palencia) in the context of the 1940s.

In order to offer the renewed reading that we announced above we will start with the numerous studies (most of them Anglo-Saxons) which, starting with queer theory, are helping to renew the discipline of art history. Analyzing the arrival of the altarpiece of San Pelayo to Malaga from the perspective queer leads us to understand the meaning of the work within the context of the sexual politics of the time, from which the images of the altarpiece take on a new meaning.

CONTENIDO.

“Retírate, perro’, dice S. Pelayo- ‘¿Es que piensas que soy como los tuyos, un afeminado?’”.

Raguel, *Pasión de Pelayo*, siglo X.

“Todo afeminado o invertido que lance alguna infamia sobre este Movimiento, os digo que lo matéis como a un perro.”

Queipo de Llano, emisión radiofónica de 1936.

La llegada del retablo a Málaga.

La llegada del retablo de San Pelayo a la Catedral de Málaga fue fruto de una serie de acontecimientos históricos que intentaremos relatar a continuación brevemente.

El estado de los bienes muebles de la Diócesis de Málaga se vio afectado por los sucesos anticlericales de 1931 y la Guerra Civil de 1936 a 1939. El fracaso del golpe de estado del 18 de Julio de 1936 en Málaga, unido al triunfo del mismo en otras ciudades andaluzas, hizo que numerosa población se fuera replegando hacia la capital malagueña y se utilizase la Catedral como lugar de acogida para los refugiados. Este hecho provocó la pérdida de numerosos bienes muebles, especialmente aquellos como los retablos realizados en madera, que se utilizaron para hacer fuego. La toma de Málaga se produjo el 8 de febrero de 1937 en el que fue uno de los sucesos más trágicos de la ya de por sí trágica Guerra Civil. La ciudad fue atacada por tierra, mar y aire, en una ofensiva coordinada entre la Aviación Cónдор alemana, las fuerzas fascistas italianas y el ejército nacional, dando lugar a la masacre de la carretera Málaga-Almería, conocida popularmente como la *desbandá*, en la que se calcula que murieron entre 3.000 y 5.000 personas.

Este panorama desolador hizo que la Diócesis de Málaga comenzara un programa de reparación y restauración de aquellos bienes muebles e inmuebles que se habían visto afectados por la guerra. Para llevar a cabo dicho cometido se creó de la Junta Pro-Catedral encargada de comenzar las obras de restauración de la Catedral, en una fecha tan temprana como el 1 de marzo de 1937, menos de un mes después de la toma de la ciudad. Dentro de dicha Junta se eligió una Comisión Técnico-Artística compuesta por Rafael Miró Raggio, Juan Temboury, Francisco Palma y Adrián Risueño. Ya en noviembre de 1937 se habían restaurado las vidrieras, muy afectadas por la guerra y cuya restauración cayó en manos de la Casa Maumejean, así como los órganos.

Sin embargo, habrá que esperar unos años para ver la llegada del retablo de San Pelayo de Becerril de Campos, objeto de nuestro estudio. En agosto de 1943 el párroco de la iglesia del Sagrario de la Catedral, Francisco Sola, realizó un viaje por Castilla con la intención de comprar algunos retablos para redecorar la iglesia de la que era párroco. Dicha iglesia, como gran parte del patrimonio eclesiástico de Málaga, había sido muy afectada por los sucesos de 1931 y la Guerra Civil. Durante este recorrido por Castilla, Sola llegó a Becerril de Campos (Palencia) y pudo ver los retablos de las iglesias de San Pedro y San Pelayo. Estos edificios, como refleja el informe que el propio párroco emitió, estaban “medio desvencijados”, siendo “guarida de aveduchos y alimañas” y estando “en peligro de inminente destrucción, por hallarse casi a la intemperie.”¹

¹ SAURET, T.: *La Catedral de Málaga*. Málaga: Diputación, 2003, p. 253.

Tras la visita por Castilla, Francisco Sola regresó a Málaga y le expuso al Obispo de la ciudad, Balbino Santos Olivera (1935-1946), la opción de comprar un total de cinco retablos procedentes de Becerril de Campos.

Esta compra se vio facilitada por las buenas relaciones entre el obispado de Málaga y el de Palencia gracias a la presencia en éste del antiguo prelado de Málaga Manuel González García. Estas buenas relaciones entre ambas diócesis se confirman a través de las donaciones de vasos sagrados, ornamentos y objetos de culto que la castellana realiza a la andaluza. De hecho, la diócesis de Palencia junto con la de Tuy y el arzobispado de Sevilla serán los donantes más importantes de la diócesis de Málaga a lo largo de 1937.

Tras los asesoramientos artísticos y los trámites de compra llegaron a Málaga los cinco retablos procedentes de Becerril. Los cuatro procedentes de la iglesia de San Pedro de Becerril fueron destinados a la iglesia del Sagrario de Málaga, mientras que el retablo mayor de San Pelayo se ubicó en la capilla del Sagrado Corazón de Jesús de la Catedral, debido a sus grandes dimensiones. Los trabajos de desmontadura, embalaje, transporte, recomposición y restauración fueron llevados a cabo por el escultor granadino José Navas Parejo.

Descripción del retablo e iconografía.

La obra en sí la componen once pinturas sobre tabla situadas en un retablo barroco. De las once pinturas, ocho narran el martirio de San Pelayo y las tres restantes representan a la Virgen con el Niño y San Juanito, Santa Águeda y Santa Catalina de Alejandría.

El retablo de San Pelayo está considerado la obra maestra del Maestro de Becerril, un autor del que se tienen pocos datos pero que podemos vincular estilísticamente con Juan de Flandes y Pedro Berruguete. La obra fue realizada en torno a la década de 1530.

Las tablas narran el martirio de San Pelayo sucedido en el siglo X. Las fuentes contemporáneas a la muerte del joven Pelayo hacen referencia a las batallas que se desarrollaron en el norte de la Península Ibérica entre los reinos cristianos y el Califato de Córdoba. Entre esas batallas está bien documentada la de Valdejunquera, en la actual Navarra, en la que el ejército de Abderramán III se enfrentó a los reinos de León y Navarra. Fue en ese contexto en el que el obispo Hermogio, tío de Pelayo, fue capturado. Para comprar su libertad, entregó a su sobrino Pelayo con la intención de negociar posteriormente su liberación, algo que nunca ocurrió. Según las fuentes, mientras Pelayo estaba en la cárcel de Córdoba, el califa Abderramán III le hizo proposiciones libidinosas a las que se negó, por lo que fue martirizado.

La importancia de esta obra dentro del panorama de la historia del arte español ha motivado que haya sido estudiada por autores como Diego Angulo, Ana Ávila, Isabel de Mateo, o Carlos Alcalde entre otros.

El estudio que Diego Angulo² realizó en las décadas de 1930 y 1940, le llevó a ubicar estilísticamente la obra del Maestro de Becerril bajo la influencia de Juan de Flandes y Pedro Berruguete. Como apunta el propio Angulo, sólo pudo ver las tablas del retablo de San Pelayo a través de fotografías.

A estos primeros análisis formales y estilísticos realizados por Angulo le han seguido recientemente los estudios iconográficos de autores como Ana Ávila o Carlos Alcalde³. Estos análisis se han centrado en la tabla que representa "El Obispo ofreciendo a su sobrino como rehén" (ILUSTRACIONES 1 y 2). Esta escena representa el momento en el que Pelayo es presentado frente a Abderramán III y tiene lugar en un contexto arquitectónico que el Maestro de Becerril aprovecha para incluir una decoración escultórica, de carácter mitológico, que alude claramente a la escena principal. En dicha decoración, enmarcada en un tímpano semicircular, aparecen varias figuras. A la izquierda, una mujer acaricia con ambas manos a un cisne. Esta escena se ha interpretado como el mito de Leda y el cisne descrito en la *Metamorfosis* de Ovidio y considerado una relación sexual "contra natura", equivalente a la pasión del califa por Pelayo. En el centro, aparece una mujer desnuda de pie, con un puñal en su mano derecha. Esta escena ha tenido varias interpretaciones, aunque la versión más aceptada es la del suicidio de Lucrecia, personaje tomado como modelo de castidad en la literatura española del siglo XVI. Por último, la escena de la derecha, representa a otra mujer, desnuda y sentada, acariciando el hocico de un perro. Esta escena ha sido interpretada por Angulo como Céfalos lamentando con el perro Lélapo las consecuencias de los celos de su esposa Procris; por Ana Ávila como Diana, diosa de la caza, acompañada siempre por un perro, y como símbolo de castidad y pureza; y por Alcalde como el mito de Crimiso y Egesta, ejemplo de amor entre una mujer y un perro.

Debajo del tímpano, aparece una inscripción, *Pasiphe Menerv*, que hace referencia a Pasifae, esposa del rey de Creta, que por su amor con el toro engendró al Minotauro. Es decir, estamos de nuevo ante un ejemplo de amor "contra natura". Las últimas

² ANGULO, D. "El Maestro de Becerril", *Archivo español de arte*, Madrid, 1937; y ANGULO, D. "Nueva obra del Maestro de Becerril", *Archivo español de Arte*, Madrid, 1940.

³ ALCALDE MARTÍN, C.: "Las leyendas de la antigüedad clásica, alegorías morales en el Retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril", *Boletín de arte*, nº 22, 2001, pp. 45-53. ÁVILA, A. *Imágenes y símbolos*. Barcelona: Anthropos, 1993.

interpretaciones de esta tabla, afirman que la inscripción de Minerva identifica a la mujer que acaricia al perro con dicha diosa y consideran que *La Celestina* es la fuente mitológica en la que se inspira el pintor.

De este modo, la interpretación iconológica nos llevaría a interpretar la escena como una contraposición entre la virtud cristiana de la castidad (representada por Lucrecia y en alusión a Pelayo) y el vicio del amor “contra natura”, presentado a través de los mitos de Leda y el cisne, Crimiso y Egesta, y Pasífae y el toro, en alusión a Abderramán III. Además, Pasífae –al igual que Leda, Egesta y el califa– representa al ser humano dominado por el toro, lo animal; mientras que Minerva representa a la razón que domina las pasiones, de nuevo en relación con las figuras de Lucrecia y Pelayo.

Desestabilizando las narrativas normativas de la historia del arte español.

En primer lugar, nuestra propuesta pretende ofrecer una nueva lectura de esta obra a partir de los estudios culturales y la teoría queer⁴. De este modo, seguimos la senda de autores que han planteado una revisión de la literatura y el arte medieval hispánico desde la perspectiva queer. En segundo lugar, planteamos que la llegada del retablo a la Catedral de Málaga en 1945, unido a las políticas de la moral del primer franquismo, que proponían una nueva definición del hombre español, hizo que las imágenes del martirio de San Pelayo cobraran nuevos significados.

Revisión queer de las fuentes históricas del martirio de Pelayo.

La construcción del relato del martirio de San Pelayo se sostiene en dos fuentes cristianas del siglo X, escritas cincuenta años después de la muerte del niño santo: Raguel y Rosvita.

El relato de Raguel fue escrito en Córdoba y tuvo un uso probablemente litúrgico. Según esta fuente, estando Pelayo en la cárcel de Córdoba Abderramán III le hizo proposiciones indecentes. Las palabras exactas de Raguel fueron “como el rey [Abderramán] pretendiese tener tocamientos” Pelayo le contestó “Retírate perro. ‘¿Es que piensas que soy como los tuyos, un afeminado?’”⁵. Ante la negativa, Pelayo fue martirizado hasta la muerte.

Para Raguel, Pelayo representa la virtud cristiana de la castidad, mientras que Abderramán estaría del lado del vicio de la lujuria. Es decir, estamos ante un planteamiento binario entre cristianismo, virtud, castidad e Islam, vicio, lujuria.

De este modo comprobamos cómo la construcción de la norma sexual viene definida por una clara diferencia geográfica, religiosa y cultural, que se establece entre los reinos cristianos del norte de la Península Ibérica y la presencia musulmana en al-Andalus. En este caso, observamos a través del estudio de las fuentes que toda aquella práctica sexual que se salía de la norma (y las denominadas prácticas sodomíticas se encontraban entre ellas) se ponían del lado del Otro. Es decir, el ideal de castidad cristiana, del que Pelayo es un excelente representante, se construye poniendo en el Otro (en este caso los musulmanes y en concreto la figura política y religiosa más importante de éstos, el califa Abderramán III) todas aquellas prácticas sexuales que se salen del ideal de castidad. Por lo tanto, el valor de Pelayo, no sólo histórico sino didáctico, residiría en su capacidad de mantenerse en la castidad ante la tentación de los vicios encarnada en la figura de Abderramán III. En este sentido, siguiendo la tesis de Mark Jordan, debemos entender el martirio de Pelayo como una serie de lecciones patrióticas y religiosas que muestran la relación ambivalente del cristianismo ibérico hacia el amor del mismo sexo que creían una práctica habitual en el Islam⁶.

La otra fuente cristiana del martirio de Pelayo es la obra de Rosvita, monja escritora del siglo X. Su texto pelagiano se fundamenta en dos temas recurrentes: la castidad y la exaltación del martirio. Por ese motivo, cuando la escritora escuchó el relato del martirio de Pelayo se sintió rápidamente atraída por el mismo, ya que la vida de Pelayo era un ejemplo de exaltación del martirio y la castidad contra un vicio antinatural como era la sodomía, igual que el martirio de Calímaco lo era sobre la necrofilia. Rosvita describe a Abderramán “poseído por el vicio de los sodomitas” y subraya su amor apasionado por “los jóvenes de bello rostro” a los que “quería atraer a su propio amor”⁷.

Junto al análisis de las fuentes originales del siglo X queremos añadir la hipótesis de Mark Jordan (2002) que ve en la descripción del desmembramiento del cuerpo de Pelayo los ecos de la muerte de Orfeo en la versión de las *Metamorfosis* de Ovidio⁸. [Ilustración 3]

⁴ Para ello partimos de JORDAN, Mark: *La invención de la sodomía en la teología cristiana*. Barcelona : Laertes, 2002; BLACKMORE, Josiah y HUTCHESON, Gregory: *Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Durham : Duke University, 1999.

⁵ Hemos seguido la siguiente edición de la Pasión de S. Pelayo. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Celso: *La Pasión de S. Pelayo. Edición crítica, con traducción y comentarios*. Santiago de Compostela : Unversidad, 1991, pp. 67-69.

⁶ JORDAN, *op. cit.*, pp. 23-49.

⁷ MARTOS, Juan y MORENO SOLDEVILLA, Rosario: *Rosvita de Gandersheim. Obras Completas*. Huelva : Universidad, 2005, pp. 58-59.

⁸ JORDAN, *op. cit.*, pp. 23-49.

Según el citado autor, algunas partes del mito de la muerte de Orfeo han sido alegorizadas con intenciones cristianas antes que Raguel. La parte del mito de Orfeo relacionada con Pelayo no es la relativa a Eurídice, sino la desmembración de Orfeo por su rechazo a las relaciones sexuales con mujeres tras la segunda muerte de Eurídice.

La vinculación de Orfeo con el amor hacia el mismo sexo aparece en escritores posteriores. De hecho, la *Metamorfosis* era conocida en la Península Ibérica en la época en la que Raguel escribió la Pasión de Pelayo. Prueba de ello es que en el catálogo de la iglesia de Córdoba de finales del siglo IX se cita a Virgilio, Ovidio y Juvenal entre otros.

La leyenda de Pelayo supondría, siguiendo esta hipótesis, la inversión del mito de Orfeo, desmembrado por su rechazo al deseo hacia el mismo sexo. Pelayo se convertiría de este modo en el Orfeo cristiano debido a su desmembración no por su castidad sino por su rechazo explícito del deseo hacia el mismo sexo.

Este breve análisis de las fuentes nos permite observar cómo se construye el relato de la norma sexual en los territorios cristianos de la península ibérica medieval y cómo aquello que se sale de la norma, se pone del lado del Otro, en este caso musulmán, con el que también se está planteando un conflicto territorial. Posteriormente se pondrá del lado del Otro judío, del converso y del hereje.

Imagen/texto. Actualizando significados.

Para entender cómo se actualizan los significados implícitos en las imágenes del retablo de San Pelayo a partir de su llegada a Málaga partiremos del concepto de *Bilderfahrzeuge* de Aby Warburg⁹, es decir, imágenes que migran a través del tiempo y del espacio, adquiriendo nuevos significados, actualizándose continuamente.

Por ello, consideramos que la llegada del retablo a Málaga en 1945 hace que su programa iconográfico enlace con la moral sexual del primer franquismo y por lo tanto adquiriera una función muy clara en la construcción de lo que Sigmund Freud denominaba la “moral sexual” de la época¹⁰. Esa función estaba definida por la construcción de la figura de Pelayo como símbolo del sacrificio y la muerte que abanderaban figuras como el general Millán-Astray o Queipo de Llano. Este último en una emisión radiofónica de 1936 advertía: “Todo afeminado o invertido que lance alguna infamia sobre este Movimiento, os digo que lo matéis como a un perro.” Una vez más, como se hizo con la construcción de las prácticas sexuales normativas en los territorios cristianos de la Península Ibérica medieval, asociando la figura de Abderramán III con las prácticas sodomíticas, Queipo de Llano vincula a “todo afeminado o invertido” como el Otro contrario al Movimiento y por lo tanto susceptible de ser eliminado.

El recurso al santo niño Pelayo como referente tanto en la Guerra Civil como en el primer franquismo fue habitual. *Pelayos* era el modo de referirse a los niños que formaban parte los requetés, organización carlista que participó en la Guerra Civil apoyando el bando nacional. Éstos recibieron con fervor la entrada del Obispo de Málaga a la ciudad tras la toma de la misma¹¹.

Además, en el imaginario de la época era habitual que se fusionaran en torno a la referencia a Pelayo dos personajes históricos: el don Pelayo del siglo VIII, considerado por la historiografía nacionalista como una figura fundamental para comprender el proceso de Reconquista y asociado por lo tanto con la figura de Franco; y San Pelayo, mártir cristiano del siglo IX que ha centrado nuestro análisis.

Por consiguiente, consideramos que la llegada del retablo de San Pelayo a Málaga supone una actualización de los significados visuales del mismo. A lo largo de la dictadura esos ejemplos de “amor contra natura” recogidos por un pintor como el Maestro de Becerril en la España del siglo XVI, actualizan su significado a la luz de la lectura de los calificativos que empleó el Tribunal Supremo en las sentencias contra los homosexuales en la aplicación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social: calificativos como “Actos contra natura”, “Contranatural actividad”, o “Aberración contraria a la naturaleza humana”¹².

Comunicación vinculada al proyecto de investigación i+d+i "Prácticas de subjetividad en las artes contemporáneas. Recepción crítica y ficciones de la identidad desde la perspectiva de género" (HAR2016-75662-P)

⁹ WARBURG, Aby: *Atlas Mnemosyne*. Madrid : Akal, 2010.

¹⁰ FREUD, Sigmund (1908). *La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.

¹¹ *Boletín Oficial del Obispado de Málaga*, año LXX, nº 1, enero-abril 1937, p. 37.

¹² OLMEDA, F.: *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco*. Madrid : Oberon, 2004, p. 99.

Cuevas del Barrio, Javier

El retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril y la construcción de la norma sexual a través de la imagen

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5665>



Ilustración 1



Ilustración 2

ANIAV Asociación Nacional de Investigación en Artes Visuales

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0)

Cuevas del Barrio, Javier

El retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril y la construcción de la norma sexual a través de la imagen

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5665>

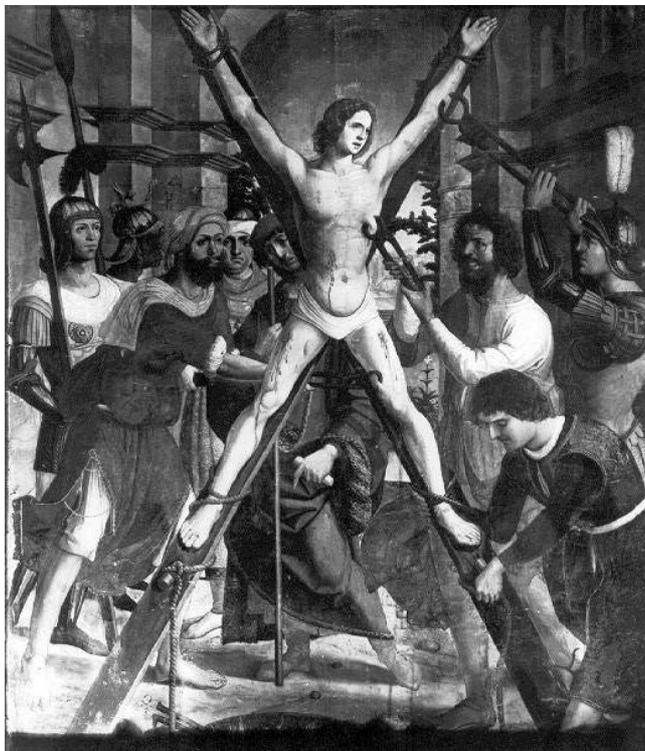


Ilustración 3

Carvalho, Agda.

Universidad Anhembi Morumbi- PPG Design. UNESP- Instituto de Artes.

Trovo, Priscila.

Universidad Anhembi Morumbi- PPG Design. Fiam Faam Centro Universitario.

Kishimoto, Grace.

Universidad Anhembi Morumbi- PPG Design. Universidad Presbiteriana Mackenzie.

Rosa, Natalia.

Universidad Anhembi Morumbi- PPG Design.

Kulaif, Patricia.

Universidad Anhembi Morumbi- PPG Design.

Valli, Adriana.

Universidad Anhembi Morumbi- PPG Design. Fiam Faam Centro Universitario.

Braga, Rechilene Maia.

Universidad Anhembi Morumbi- PPG Design.

Da Hora, Miguel.

Universidad Anhembi Morumbi- PPG Design.

Proyecto interdisciplinar Feeling the senses: El vestir como experiencia.

Interdisciplinary project Feeling the senses: Dressing as an experience.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación Virtual.

PALABRAS CLAVE:

Interdisciplinariedad; cotidiano; vestir; corsé.

KEY WORDS:

Interdisciplinarity; daily life; dressing; corset.

RESUMEN.

El texto introduce un debate sobre el cuerpo y el vestir al dialogar con las incertidumbres y las complejidades de la vida cotidiana plural, centrándose en las inquietudes y las subjetividades corpóreas del movimiento en el espacio. Se destaca esta experiencia con la estructura que elabora el vestir, en el instante en que se evidencia la visceralidad del cuerpo, durante la percepción de los aspectos sensitivo-cognitivos.

Entre las referencias se observa el corsé, una pieza del vestuario femenino del siglo XIX, cuya estructura interfería en la postura y el movimiento, modelando la silueta y requiriendo una organización corporal, que se vinculaba a las reglas sociales y culturales de comportamiento. Este proyecto interpela a la experiencia del cuerpo femenino con el vestir y las imposiciones actuales, que están camufladas o son nebulosas, pero que interfieren en la experiencia del cuerpo. De este interrogante surge

el vestible denominado *Feeling the Senses*, investigación que comenzó en 2016, como una propuesta que articula, tanto en el proceso como en la realización, los campos del arte, el diseño y la tecnología. Del debate y la producción surge un equipo multidisciplinario de investigadores, que forman el grupo de investigación diseño y cuerpo: aspectos del proyecto en el arte y la moda, coordinado por Agda Carvalho.

Con una aproximación que se centra en la no linealidad de los comportamientos y en la inestabilidad de los espacios, la estructura busca soluciones que mezclen la rigidez y la flexibilidad del entorno. La materialidad y el diseño estimulan un aspecto rígido, pero los movimientos corpóreos exponen la situación inestable que rodea lo cotidiano del cuerpo y del vestir. Esta estructura también interfiere en la postura, el movimiento y la organización corporales, modelando en la silueta femenina las reglas sociales, respondiendo a las continuas modificaciones y reorganizaciones contemporáneas.

ABSTRACT.

The text provides a discussion of body and dress, to interact with the uncertainties and complexities of a multiple daily life, which is focused on tangible concerns and subjectivities in space. We highlight this experience with the structure that draws the dressing, at the moment when the viscosity of the body is evident, during the perception of the sensory-cognitive aspects.

Among the references, the corset, a piece of nineteenth-century women's clothing, whose structure interfered with posture and movement, modeling the silhouette and requesting a corporal organization, which was linked to social and cultural rules of behavior. This project challenges the experience of the female body with the dress, the impositions and current norms, which are often camouflaged or nebulous, but interfered in the experience of the body. This question arises Wearable called Feeling the Senses, research started in 2016, as a proposition which articulates both the process and the implementation, the fields of art, design and technology. Discussion and production comes an interdisciplinary team of researchers, who take part in the research group design and body: projective aspects in art and fashion, coordinated by Agda Carvalho.

With an approach focused on the non-linearity of behaviors and the instability of spaces, the structure seeks solutions that blend the rigidity and flexibility of the environment. The materiality and the design simulate a hard aspect, but the corporeal movements expose the unstable situation that surrounds the daily life of the body and the dress. This structure also interferes with posture, movement and body organization, modeling on the body silhouette the social rules, responding to continuous modifications and contemporary reorganizations.

CONTENIDO.

Introducción.

El texto trata la articulación del cuerpo y del vestirse como experiencia, expone el sentido de la subjetividad corpórea cuando entra en coalición con las diversidades del sentir y del vivir. En este proceso revela la incertidumbre y las complejidades de un cotidiano plural, al abordar los aspectos sensoriales y cognitivos que transbordan con el movimiento espacial del cuerpo, así como discute las articulaciones con las materialidades. Con este proyecto interdisciplinario se destaca un recorrido colaborativo, expuesto por medio del entrelazado de aspectos conceptuales y del proceso de realización de la pieza vestible Feeling the senses.

Este proyecto empezó en 2016, con un equipo interdisciplinario¹ de investigadores que actúan en el campo del arte, del diseño y de la tecnología. La investigación parte de la idea del corsé, una pieza importante de la historia de la moda femenina, que surgió en el siglo XVI cuando las mujeres de la aristocracia española e italiana empezaron a usar un tipo de sujetador estructurado con aletas de ballena, con el objetivo de crear una postura rígida en el cuerpo del usuario. El enfoque referencial de este proyecto está específicamente en el uso de esta pieza en el siglo XIX, un período con reglas sociales y normas de comportamiento, un momento en el que el corsé integra el vestuario y contribuye con las normas de sociabilidad.

A partir de estas investigaciones surge el proyecto interdisciplinario que dirige las discusiones de los integrantes para la realización de un objeto articulado con la inconstancia y la inestabilidad social en lo contemporáneo. Por medio de experimentos de estructuras acopladas al cuerpo, se desarrollan las discusiones y la materialización de las propuestas que discuten la adaptabilidad y las cuestiones íntimas y subjetivas de la relación cuerpo y vestuario.

¹ Grupo de investigación Cnpq: Diseño y cuerpo: aspectos proyectuales en el arte y la moda liderado por la Prof. Dra. Agda Carvalho. Investigadores: Priscila Trovo, Grace Kishimoto, Natalia Rosa, Patricia Kulaif, Adriana Valli, Rechilene Maia Braga, Miguel da Hora, Marcelo C. Oliveira, Edilson Ferri y Nivia Ferreira.

En este proceso se observa que las imposiciones y las normas actuales en muchos momentos están camufladas o nebulosas, pero aún así interfieren en la realización de estructuras, que no se circunscriben a una condición rígida del comportamiento, ya que se da una involucración de la experiencia del cuerpo y del vestirse con el cotidiano plural.

Esta inestabilidad de los espacios señala un recorrido sesgo, que trata la mezcla de los estímulos y los procesos en que los distintos aspectos que nos circundan instigan la potencia del cuerpo por medio del proyecto de diseño, que está continuamente reorganizándose con los experimentos y las discusiones del equipo interdisciplinario.

Cotidiano/ Vestirse.

Las características de un cotidiano plural se evidencian en la red de posibilidades de un sistema de complejidades, en el que un entretreído de eventos, acciones e interacciones que constituyen el mundo fenoménico se presentan como un conjunto desordenado e incierto. Según Morin (2007), a primera vista, la complejidad es un fenómeno cuantitativo, es decir, entendido como una cantidad de interacciones e interferencias entre determinado número de agentes en un sistema. Sin embargo, no comprende solamente la cantidad de agentes y sus interacciones, sino también la incertidumbre y las indeterminaciones de los fenómenos aleatorios que ocurren cuando suceden estas interacciones.

Sujetos y objetos se relacionan de forma mutua, en la cual el sujeto piensa, define y observa y el objeto se permite reconocer, definir y pensar. De esta forma, no hay objeto que no esté relacionado a un sujeto y no hay sujeto que no se relacione a un objeto. Así, el objeto y el sujeto sucediendo separadamente no son suficientes (MORIN, 2007).

El sujeto emerge al mismo tiempo que el mundo, desde un punto de partida sistémico, sobre todo a partir de su auto-organización, autonomía e individualidad. Así, para Morin (2007), el sujeto y el objeto aparecen como emergencias inseparables de la auto-organización del sistema del mundo, por lo que son indisolubles. Tanto sujeto como objeto deben permanecer abiertos para influenciar y dejarse influenciar el uno por el otro.

Es en esta red de articulaciones que las estructuras que componen el vestirse interfieren en las respuestas corpóreas y en los aspectos sensoriales y cognitivos del usuario, y en esta situación despiertan las manifestaciones subjetivas y viscerales. Se destaca que nos confrontamos de forma diversa con la experiencia, ya que cada cuerpo está conectado con las situaciones de un contexto y con los micro mundos que determinan el comportamiento y la actitud, que está expuesta con la organización corpórea (VARELA, 2003). Esta miscelánea de elementos lleva al cuerpo a una ebullición de sentimientos y de sensaciones con la pieza vestible Feeling the senses.

Pero esta subjetividad global del cuerpo es ella misma la reunión de una multiplicidad de subjetividades solidarias unas con otras, según estructuras de jerarquización al mismo tiempo complejas y en constante mutación, pues la armonía, aquí como en otros lugares, no procedería apenas de una lucha. (LINS, 2002, p. 77)

La experiencia corpórea con lo vestible expone el sistema complejo cotidiano, que está camuflado con algunas reglas y con una cierta flexibilidad, o sea, las normas sociales pueden adaptarse y modificarse en la contemporaneidad. La reflexión de la relación de las reglas de comportamiento sociales y el cuerpo femenino está referenciada en la rigidez del corsé, en el siglo XIX, porque es el instante en que el cuerpo entabla un embate con el vestuario y gradualmente dirige a la mujer en la búsqueda de una silueta. Es importante destacar que, a principios del siglo XIX, el cuerpo femenino usa un vestuario libre y sin ataduras en la estructura, pero aún está preso a las reglas sociales de comportamiento. El proyecto de la pieza vestible Feeling the Senses está basado en esta pieza del vestuario femenino, que en su primera forma de corsé era llamada de sujetador, en español "corpiño", en italiano "corpetto", en francés "corps à la baleine", en inglés "whalebone bodies". Es relevante destacar el hecho de que este primer nombre deriva de la palabra "cuerpo", ya que evidencia la relación simbiótica de la vestimenta y del cuerpo femenino. El corsé, al mismo tiempo que moldea el cuerpo, también se ve moldeado por él. Además de ser importante para la historia de la moda, el corsé también es una pieza fundamental en la historia del cuerpo femenino. Desde el siglo XVI hasta hoy, el corsé ha tomado varias formas: desde los sujetadores con aletas de ballena, pasando por las fajas enrigidecidas por placas de madera, los corsés saludables y flexibles, y su reencarnación en el siglo XX como cintas elásticas (STEELE, 2011). Éstas modelan el cuerpo, pero permiten movimientos dentro de un límite, que se determina con la resistencia del material y la capacidad de expansión.

En el Proyecto Feeling the Senses las percepciones del vestirse posibilitan otros descubrimientos, evidencian una vivencia múltiple del vestirse y la apertura de mundos. El organismo cuerpo adquiere otras formas en el espacio, ya que la estructura reacciona a los movimientos físicos, a las tensiones y las subjetividades. Lo vestible posee en su esencia, entre otros aspectos, una deconstrucción de lo esperado, éste presenta para el cuerpo otras maneras de enfrentamiento del contexto, diferentes de la estructura rígida del corsé.

La diversidad de operaciones que actúan simultáneamente entre los agentes estimulan la negociación durante el acontecimiento perceptivo, esta condición lleva a la interferencia, a la modificación corpórea y a la emergencia de atributos sensoriales y cognitivos

(VARELA, 2003). De la multiplicidad de conexiones y micro procesos cotidianos irrumpen la intimidad del cuerpo del usuario y se exponen las tonalidades del sentir y del vivir.

Cualquier estudio sobre la experiencia humana es, por necesidad, multifacético (MORIN, 2007), porque este cuerpo está inmerso en un contexto de tradiciones sociales y éticas, más allá de un entendimiento como cuerpo biológico. La experiencia corpórea se potencia en la relación con lo vestible que reacciona a su entorno cultural, porque sus acciones y movimientos se dan a partir de la manifestación, desde adentro hacia afuera, de las subjetividades y las visceralidades.

Interdisciplinaridad/Proceso.

El proyecto interdisciplinario Feeling the senses empieza en 2016, con un equipo interdisciplinario formado por investigadores que actúan específicamente en el área del arte, del diseño de moda, del diseño de producto, de la arquitectura y de la tecnología, esta unión de los intereses y habilidades en la confección de la pieza amplían las posibilidades proyectuales. Como método de la investigación el equipo realiza reuniones semanales para elaborar la creación, las preguntas, las decisiones y los experimentos, que pueden ser transformadores, reveladores de conocimiento y de verdades (SALLES, 2008).

La propuesta de discusión del significado del corsé se despliega en una búsqueda estructural de un cuerpo extra, que exteriorice con el comportamiento de la pieza vestible – cuando esté en articulación - las subjetividades y revele en la adaptabilidad corpórea del usuario la conexión estimulada con la situación cotidiana.

En este contexto es importante señalar que en un sistema complejo el todo es mayor que la suma de las partes y, en este proyecto, se destaca el aporte positivo del equipo interdisciplinario que formatea lo vestible. El pensamiento complejo, según Morin (2007), busca una perspectiva interdisciplinaria, pero al mismo tiempo, identifica las incertidumbres y lo incompleto de la complejidad.

La virtud sistémica de este proceso se puede situar en lo que Morin (2007) llama de nivel transdisciplinario, en el que se concibe al mismo tiempo, la unidad, en este caso la pieza vestible feeling the senses, según su naturaleza material, como también la complejidad de los fenómenos de asociación y de organización que componen esta pieza. Si la realidad es compleja es necesario que la reflexión sobre ella sea abarcadora y multidimensional, que amplíe las relaciones entre los conceptos que abordan el cuerpo, el movimiento y el vestuario.

Para Morin (2007), la complejidad requiere que su interpretación se realice por medio de relaciones, interrelaciones y fenómenos multidimensionales, configurando un sistema que sugiere la interdisciplinaridad para organizar los agentes y sus relaciones para el desarrollo del proyecto y la obtención de resultados.

Feeling the Senses inicialmente parte de la idea de rigidez y de restricción de movimientos, usando el corsé como una metáfora de las reglas sociales manifestadas en el cuerpo femenino. A través de una interpretación del espacio social histórico y actual como un lugar que restringe las potencialidades de las vidas de las mujeres. Los estudios llevan la construcción de una pieza vestible que evidencie cada movimiento de quien se viste como un enfrentamiento reprimido (Ilustración 1).

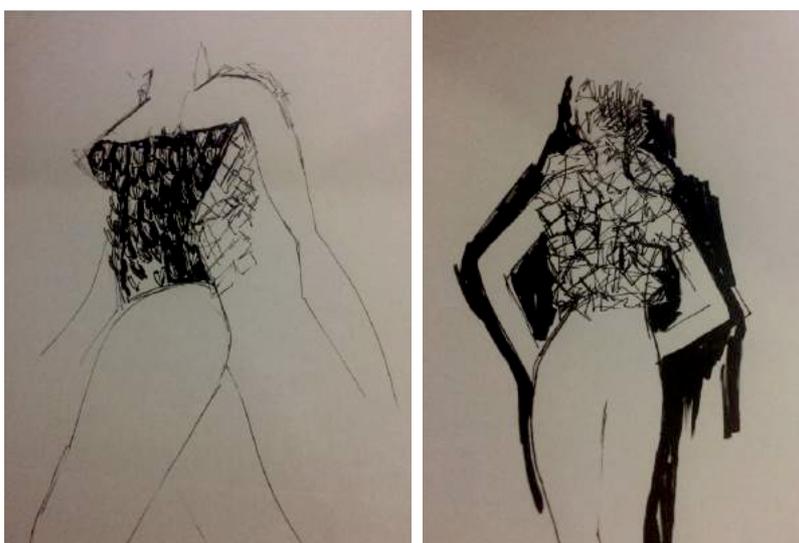


Ilustración 1: Bocetos del proyecto para estudio.

Gradualmente, el concepto de la pieza pierde el sentido de aprisionamiento y gana la idea de expresión de movimientos, sentidos y sentimientos. El enfoque del equipo se fue dirigiendo a la no linealidad de los códigos sociales de los espacios, y a la inestabilidad de lo cotidiano de las mujeres, con potencialidades que ora favorecen la represión, ora abren brechas para la subversión.

En esta proposición la organización corpórea, el entorno y la materialidad tratan la afectación del cuerpo y del vestirse, y la exposición de sus subjetividades y visceralidades. El diseño busca una estructura que recorre el sentido desde adentro hacia afuera durante la experiencia, la materialización de lo que permanece en lo íntimo del ser y desea transbordar sucede como un grito. “La carne es una especie de escritura viva donde las fuerzas imprimen “vibraciones” y cavan “caminos”: el sentido en ella se despliega y en ella se pierde como en un laberinto donde él mismo traza sus propias vías” (LINS, 2002, p.71).

La pieza vestible *Feeling the Senses* en la versión actual confeccionada en malla sigue el modelaje de un cuerpo masculino para transgredir las imposiciones del vestuario femenino. La estructura prevé ataduras en la espalda para la adaptabilidad corporal. La rigidez en la pieza está en los elementos que están bordados directamente en la malla. Realizados en madera según un proyecto digital y corte a láser. En las ilustraciones 2 y 3, es posible ver los huesos que antes estaban presionados por el corsé, ahora están expuestos. Con la maleabilidad de la malla la pieza se puede modificar por los movimientos de quien la viste, como un corsé que abraza, exterioriza, exagera y potencia pequeños movimientos – en vez de restringirlos. La pieza proyecta para el extra cuerpo lo que viene desde adentro del cuerpo: su visceralidad.



Ilustraciones 2 y 3: Análisis del relleno de los espacios en la pieza vestible.

Otra posibilidad material y procesal, que está en desarrollo para la realización de las piezas que se bordan en la malla externamente, es la impresión 3D, se opta por 3 porcentajes de relleno distintos, que son 30%, 50% y 100%, para la confección de cada serie de piezas. Cada serie estaba constituida por 3 arcos, que variaban el tamaño y el peso, lo que dejaba a las piezas cada vez más pesadas y densas. Este cambio en el proceso trajo una mayor agilidad y precisión en el desarrollo y en el registro de las informaciones, donde con poco tiempo fue posible crear piezas distintas ampliando las posibilidades. Para el proyecto, todavía en una fase experimental, estamos evaluando la interacción del cuerpo en el hecho de vestir estas piezas con los pesos especificados antes, de acuerdo con su relleno versus espacios vacíos, o sea, en relación a la trama del filamento, donde a medida que aumenta el porcentaje del material disminuye la cantidad de espacios vacíos, lo que deja las piezas más pesadas (ilustración 4).

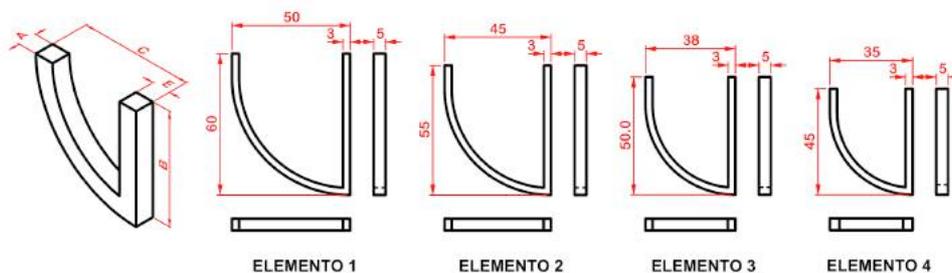


Ilustración 4: Diseño de las estructuras producido en Rhino. Marcelo C. Oliveira.

Para la espalda lo vestible presenta un proyecto de pieza desmontable, que se debe acoplar al cuerpo sobre la malla. Inicialmente, se busca un material flexible, que se pueda comprimir y distender. Pero, sólo con la tela lisa, que fue el primer material que se consideró, la visualización del movimiento se mostraba muy sutil junto a un dispositivo mecánico. Entonces, los experimentos pasaron a ser en papel kraft, una estructura con mayor rigidez y más posibilidades de aplicaciones de técnicas no usuales en tela y, que en un futuro puede reemplazarse por una tela con características similares o que pase por un proceso de enrigidecimiento para que se adecue a las funcionalidades propuestas.

La técnica elegida es la dobladura, que transforma el papel de lo plano a lo tridimensional, y conduce a posibilidades de organización y reorganización de su estructura de acuerdo con el estímulo. Así, los movimientos se pueden hacer más evidentes.

Con la dobladura surge la idea del pulmón exteriorizado, pensando en la manifestación de las cuestiones internas y de la fuerza vital, como dobleces que se organizan en módulos interconectados, lo que posibilita la simulación del movimiento de inspiración produciendo la expansión de la estructura y la espiración que causa retracción.

El movimiento de la pieza como principal característica encaminó el experimento a una mayor complejidad en el desarrollo de la forma, pues no contempla simplemente una superficie estática. La superficie considerada en el estudio precisa disponer en su configuración de un sistema que manifieste con énfasis el movimiento propuesto.

El próximo experimento fue un estándar modular de cubos confeccionado en papel continuo sin recortes, que permite el movimiento horizontal, vertical y concomitante. Este sistema, diferente al anterior tiene un límite para la reducción y la expansión, pero con pequeños movimientos es posible percibir su cambio en la forma² (ilustración 5).



Ilustración 5: Estudio dobladura de papel Kraft como pieza desmontable y con movimientos para la espalda de lo vestible.

Para la inserción del movimiento en lo vestible está en estudio el desarrollo de un mecanismo para accionar las estructuras de frente y de la espalda, que estará posicionado entre la malla y las otras capas del extra cuerpo. Como es necesario realizar movimientos

² Enlace del movimiento del experiment. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=7df-E5nR4Uc>>.

distintos, que presenten una reacción a los cuestionamientos señalados anteriormente; se selecciona un sistema de poleas y vástagos articulados. Deberán estar conectados en las extremidades derecha e izquierda de lo vestible, como señala el proyecto.

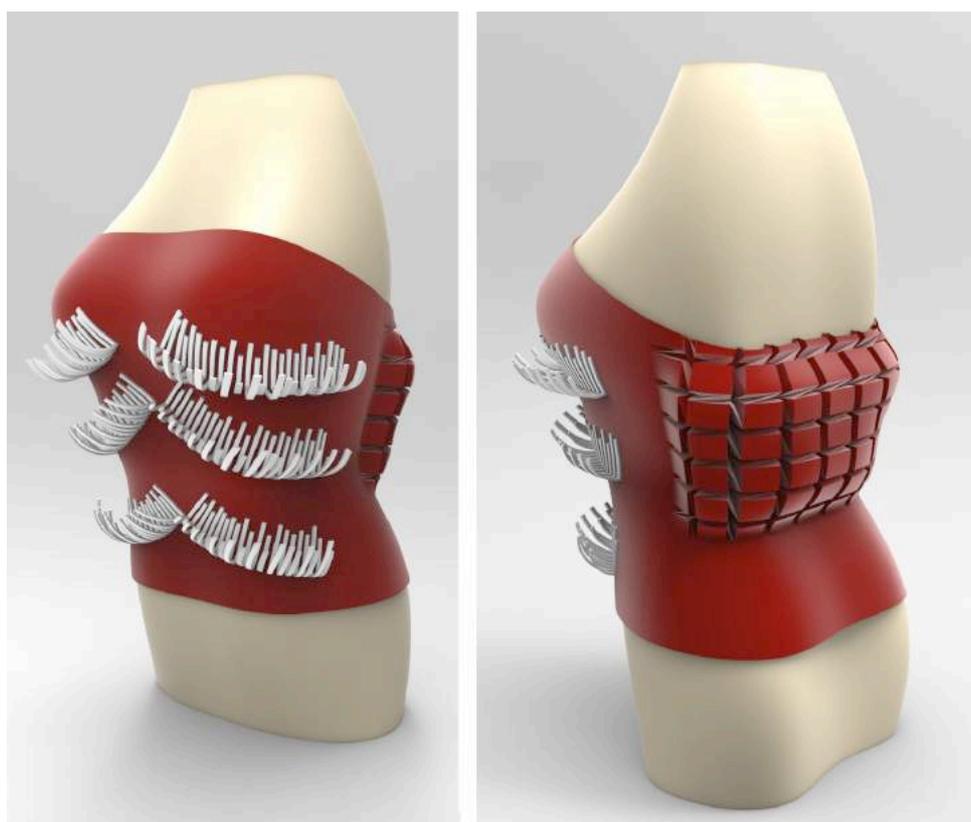
Esta pieza permite el uso de micro motores que pueden cargarse con pilas AA, lo que facilita el movimiento del usuario durante la experiencia. Con la interconexión de dispositivos computacionales y el uso de placa de arduino que pueden controlar el funcionamiento y la potencia de los motores a partir de los *inputs* y *outputs* de la estructura.

Consideraciones Finales

Esta experiencia es abierta y promueve encuentros en el proceso de creación del proyecto, con varias direcciones y conexiones y así determina una búsqueda y el desvelo de las subjetividades, en este caso, el sentido del cuerpo y un extra cuerpo que interconecta las cuestiones íntimas durante el movimiento en la cotidianeidad.

Después del diálogo con el corsé, el proyecto revela otra posibilidad de interacción con el espacio a través de una interfaz vestible, que manifiesta la condición del usuario, en medio de una trama compleja de elementos y agentes, cuando están articulados. Se cuestionan posibles reacciones con la realización de una materialidad que trata el hecho de vestirse y sus experiencias, con una estructura que busca posibles brechas entre las subjetividades del sentir y del vivir.

Esta búsqueda proyectual y conceptual vislumbra la continuidad de los experimentos y los cuestionamientos en los que el significado del cuerpo y del vestuario se potencian con la estructura y con la inserción de la tecnología que puede ampliar los aspectos sensoriales y cognitivos (ilustraciones 6 y 7).



Ilustraciones 6 y 7: Desarrollo del proyecto en Rhino, de lo vestible Feeling the senses (frente y dorso). Marcelo C. Oliveira.

FUENTES REFERENCIALES.

DORFMAN, B. *Arquitetura e Representação: as Casas de Papel*, de Peter Eisenman e textos da desconstrução, de Jacques Derrida, años 60 a 80. Universidad Federal do Rio Grande do Sul: 2009.

LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume, 2002.

MASSEY, Dorren. *Pelo Espaço: Uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

ENTWISTLE, J. *The Fashioned Body: Fashion, dress and Modern Social Theory*. Maiden: Polity Press, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação*. Construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2008.

STEELE, Valerie. *The corset: a cultural history*. New Haven: Yale University Press, 2011.

VARELA, Francisco. *O reencantamento do concreto*. Cadernos de subjetividade, v. 1, n. 1, p. 72-86, 2003.

Flores Flores, Nallely Natali.

Alumna del posgrado en Artes de la Universidad de Guanajuato.

Relación entre la revista literaria estridentista Horizonte y la primera generación del muralismo.

Connection between Horizonte (literature review from Stridentist movement) and Muralism first generation.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Muralismo, estridentismo, proyecto del Estado, México posrevolucionario, artes.

KEY WORDS:

Muralism, Stridentist, State project, mexican post revolution, Arts.

RESUMEN.

En el presente se estudia la relación de dos movimientos artísticos, mismos que surgieron durante el México posrevolucionario y que representan una parte del proyecto hegemónico de dicho periodo. Los movimientos tratados son el muralismo y el estridentismo; lo que significa que, por sus distintas naturalezas, permiten establecer un puente que va de lo visual a lo escrito, a través, o viceversa. Lo anterior se debe a que uno de los productos estridentistas más notables, la revista Horizonte (1926-1927), contiene imágenes elaboradas por los muralistas de la primera generación. Es gracias a Horizonte que se permite delinear un discurso de los artistas y escritores mexicanos de la década de los veinte: un discurso que habla del contexto sociocultural en México y de la marcada influencia ideológica tanto latinoamericana como europea.

Para el desarrollo de este trabajo, fueron seleccionados los textos incluidos en Horizonte que se acompañan de las imágenes de los muralistas. De tal selección, imágenes y textos son tratados como códigos a los cuales se les cuestiona quién los escribe, a quién se les escriben, desde qué perspectiva se hace y, en algunos casos, también qué rige el discurso. Es a partir de tales preguntas que se vuelve posible hablar de ciertos aspectos ideológicos, que refieren a movimientos internacionales, que permearon dos de los movimientos de arte en México; además, permiten hablar de cómo es que se reflejan tales aspectos la realidad mexicana, al menos discursivamente.

ABSTRACT.

In this work the connection between two artistic movements is studied. These movements, Muralism and Stridentist, began after the Mexican Revolution. That is why these represent part of the state project. In addition, these artistic movements, by their different natures, can be related to create a bridge between the visual objects of art and the writings. This possibility of connection exists thanks to the most important result of the Mexican literary avant-garde: Horizonte review, published from 1926 to 1927. It contains first-generation muralist collaborations. This fact, allows to speak both about artists and writers of the twenties in Mexico. Also, their discursive generalizations show the socio-cultural context and influences of Latin America and Europe.

In order to develop this work, Horizonte texts that include images of first generation muralism were selected. After this selection, the images and texts were treated as semantic codes. To decode them, we set questions to answer who wrote it, who was the target reader, what the writer's perspective and, in some cases, what idea was directing the speech. These

questions allow us to approach to ideological aspects of international movements that influenced two of the most important art movements in Mexico. In addition, questions allow to partially understand how this aspect can be reflected in the Mexican reality, at least discursively.

CONTENIDO.

Introducción.

Una de las maneras de abordar la relación de dos movimientos artísticos, surgidos durante el México posrevolucionario y que representan una parte del proyecto hegemónico de dicho periodo, se presenta en la revista *Horizonte* (1926-1927). Si bien la publicación de *Horizonte* no coincide con el inicio del muralismo, ambos movimientos comparten lo que puede considerarse un espíritu generacional: “no es sorprendente que la unión entre el estridentismo y el muralismo se haya hecho tan naturalmente, porque sus objetivos eran los mismos: hacer un arte público en consonancia con la revolución, accesible a todos y visible por todos” (Escalante 2012, pp. 28-29). Es así que la revista estridentista más consolidada, por su contención de imágenes elaboradas por los muralistas de la primera generación, permite delinear un discurso de los artistas y escritores mexicanos de la década de los veinte: un discurso que habla del contexto sociocultural en México y de la influencia ideológica tanto latinoamericana como europea.

Por lo anterior es que para el desarrollo del análisis fueron seleccionados los textos incluidos en *Horizonte* que se acompañaron con las imágenes de los muralistas. Las imágenes y los textos de tal selección fueron tratados como códigos, para entender aspectos tales como desde qué perspectiva fueron elaborados o qué aspectos son los que rigieron el discurso. A partir de dicho tratamiento, se hizo posible hablar de ciertos aspectos que refieren a movimientos internacionales que permearon manifestaciones estéticas en México; además, de cómo es que se reflejan dichos aspectos en la realidad mexicana, al menos discursivamente.

Desarrollo.

En el caso del muralismo, “Diego Rivera, marxista y trotskista, no sólo incorporó imágenes populares a sus murales revolucionarios (el indígena noble, el español malvado), sino (...) [que] también utilizó motivos religiosos: Jesús se convirtió en defensor del agrarismo (de manera semejante, Carrillo Puerto invocaba a Cristo como el primer socialista); el minero oprimido semejaba a Cristo al descender de la cruz” (Knight 2002, p. 245). Pero, más allá de tal diversidad temática, puede señalarse una diversidad conceptual respecto a lo mexicano en las creaciones de los muralistas. A lo anterior, se suma la influencia sobre el muralismo de al menos un par de ismos europeos: según Schwartz, ya que “los muralistas mexicanos [...] supieron fundir motivos de la historia nacional con sugerencias formales del cubismo y del expresionismo” (Schwartz 2002, p. 27). Como vemos en *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, David Alfaro Siqueiros propone: “Abandonemos los motivos literarios, ¡hagamos plástica pura! Desechemos las teorías en la relatividad del ‘Arte Nacional’, ¡Universalicémonos!; (...)” (Alfaro Siqueiros 1921).

Hay que mantener presente que “la producción gráfica en México no debe ser entendida sólo como documento o testimonio de su tiempo. Sus posibilidades de reproducción y difusión colocaron a las artes gráficas como un instrumento fundamental dentro del proceso de conformación de la identidad política y cultural de nuestro país” (de la Torre et al. 2002, p. 12). Lo anterior se explica en gran medida por la relación que mantuvo el movimiento pictórico con el Estado. Para Knight (2002), el patrocinio que recibió el muralismo está justificado precisamente en la hegemonía buscada por la religión civil. Puesto que “Por una feliz coincidencia se reunían un grupo de artistas experimentados y gobernantes revolucionarios que comprendieron cuál era la parte que les correspondía” (Orozco 2002, p. 61).

Aunque el muralismo es el movimiento estético más nombrado del período posrevolucionario, muchas otras expresiones se enfilaron en la línea de una estética similar. Entre éstas, se cuenta el estridentismo, cuyo surgimiento fue propiciado por un complejo mestizaje de fuerzas históricas y culturales: la Revolución Mexicana, el fenómeno mundial de las vanguardias y el trabajo precursor de los poetas José Juan Tablada y Ramón López Velarde, así como de los pintores David A. Siqueiros y Diego Rivera (Escalante 2012, p. 9). Siendo que el contexto en el cual surgió el movimiento estridentista estaba plagado de ideas renovadoras y la esperanza de reestructuración nacional, el carácter político de *Horizonte* reluce la ideología social y la clara militancia de sus colaboradores. Por lo que, en ocasiones, pareciera que tiende más a aspectos de índole extraliteraria, yendo hacia una definición más bien política (Sánchez Soler 2011).

Cuando Beatriz González estudia la narrativa desde el espacio simbólico, explica que además hay una readecuación del lenguaje literario de este periodo:

El mismo proceso histórico que marca la contemporaneidad mexicana hace que no sólo caduque el viejo orden oligárquico, sino que la emergencia de nuevos sectores sociales en el escenario político obliga, en otro plano, a una readecuación del lenguaje literario en el que se pueda reconocer la nueva sensibilidad. Y esta manera de percibir la realidad se va a concretar en una narrativa que objetiva las nuevas condiciones en motivos preferentemente urbanos, pero donde la materia narrada explora más bien el mundo de la subjetividad (González 1986).

Tales readecuaciones, vinculan al estridentismo (no específicamente a la revista) con el movimiento futurista. Además, “para ellos, la Revolución no es sólo los campos de batalla y la emergencia de los sectores marginados; es también, y primordialmente, la recuperación de lo desvanecido por el formalismo, el clasicismo y el olvido de lo popular, y es el estremecimiento estético ante la tragedia de comunidades estructuradas por la escasez y el fatalismo que impone la injusticia social” (Monsiváis 2002, p. 23).

La situación de la literatura y el arte en México durante el periodo cardenista, como parte del realismo socialista (Endean 2001), es una respuesta al callismo en la cual sus participantes “predican la adopción nacional de la utopía soviética y quienes, víctimas de su propia rigidez estalinista, se van configurando después como dictadores sin poder” (Endean 2001, p. 24). Acorde con José Luis Martínez, en este periodo “todos los géneros literarios -poesía, novela, teatro- se transmutan en manifiesto político, en que sólo importa la pureza ideológica” (Endean 2001, p. 25). Además, hay una igualación entre la cultura proletaria y la cultura de la Revolución; se oficializa la expresión literaria y artística; el estado se convierte en principal empleador y el esquema ideológico de éste último es adoptado por los artistas (Endean, 2001, p.25). Todos los aspectos anteriores son aspectos en los cuales *Horizonte* podría inscribirse, aun habiendo sido producida previamente: es decir, durante el periodo de Calles y no en el de Cárdenas.

Horizonte aparece pues bajo estas relaciones, tanto internas como externas, como el pre-texto para interpretar el México posrevolucionario desde el arte. Así se presenta en el primero de sus números (*Horizonte* 2011):

Publicaré artículos, comentarios, críticas de los mejores autores internacionales y del país, sobre ciencias, artes, cuestiones sociales y políticas que sean de actualidad y de interés.

Será el exponente de todas las ideas de vanguardia y de lucha del momento presente y la mejor tribuna del pensamiento revolucionario.

Será un periódico moderno, abierto a todas las tendencias nuevas, sin prejuicios ni vacilaciones. Interesará a todos. Preocupará a muchos.

Esta revista incluía textos de diversa índole (poesía, prosa, drama, reportajes, artículos de importancia social), que no excluían las artes visuales (pinturas, dibujos y fotos) (Monahan 1981); fue dirigida por Germán List Arzubide e ilustrada por Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, quienes eran también los encargados del diseño editorial. Además, colaboraron en ella artistas entre los cuales se cuentan Diego Rivera, José Clemente Orozco, Gabriel Fernández Ledesma, Tina Modotti y Jean Charlot (Sáizar 2011). De esta manera, “con exponentes de todas las disciplinas artísticas en su lista de colaboradores, *Horizonte* canalizó el sentimiento integrador de las vanguardias del país” (Sáizar 2011).

Ahora bien, acorde con lo señalado inicialmente, se formó el siguiente cuerpo de análisis: conformado a partir de los textos de *Horizonte* que se acompañaron con ilustraciones de los muralistas de la primera generación.

Parte	Imágenes	Textos
I	El Trapiche.-Decoración de Diego M. Rivera, en los muros de la Secretaría de Educación (p. 17). ¹ El Reparto del Ejido.- Fragmento de la Decoración de Diego M. Rivera, en la Secretaría de Educación (p. 20).	La psicología de los poetas nuevos. Por Nicolás Beaudin (pp. 15, 16, 21). La Revolución y sus nuevas orientaciones Espirituales. La obra reconstructiva del Gobierno del Estado de Veracruz (pp. 18-19).
II	El entierro del mártir proletario.-Diego Rivera (p. 49).	Venga a nos el tu Reino. Por Henry George (p. 49-52).

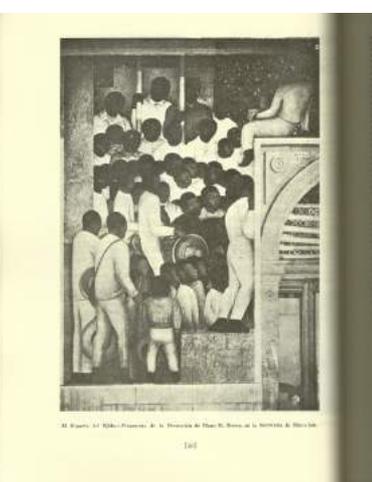
¹ El número de páginas utilizado en el trabajo corresponde al del facsimilar editado por el Fondo de Cultura Económica.

III	Emiliano Zapata -caudillo de la Revolución Agraria- Dibujo de Diego Rivera (p. 406). Decoración de Diego Rivera en la Secretaría de Educación (p. 407).	La Revolución y los Jornaleros del Campo (pp. 407-411).
IV	Los judas – decoración de Diego Rivera en los muros de la Secretaría de Educación (p. 412). Justicia.-Decoración de José Clemente Orozco, en los muros de la Escuela Preparatoria de México. (p. 414). Las Soldaderas.-Decoración de José Clemente Orozco, en los muros de la Escuela Preparatoria de México (p. 415).	La Estética de la Revolución. La Pintura Mural (pp. 413-416).
V ²	La adoración en Chalma dibujo de Jean Charlot (p. 262).	Mensajes de septiembre. Nuestros Héroes y nuestra Juventud (pp. 263-266).
VI	Mujer Mexicana Oleo de Jean Charlot (p. 315).	

Segmentación del cuerpo de análisis.

De tal cuerpo de análisis es que se desprendieron algunas constantes discursivas. De éstas se señalan en adelante las correspondientes a las principales categorías del análisis. En el caso de los enunciadores, en orden de predominancia: lo masculino permea todo aspecto de los objetos; hay una postura en contra de la burguesía pero se establece distancia con lo dicho y con los personajes; hay autoidentificación revolucionaria y por ende, la justificación de la revolución; se idealiza el futuro; y, por último, se mantiene un estereotipo claro del pueblo. Por otra parte, respecto las características que más resaltan de los enunciatarios, se encuentran: la masculinización (ya que se habla sobre los hombres a los hombres); la contemporaneidad con el enunciadador, es decir, el autor se dirige a su contemporáneo; y, el interés en las artes y en el progreso económico, así como su posible capacidad de acción. Ahora bien, debido a los requisitos de esta presentación, los aspectos mencionados no se ejemplifican, sino que se tratan las perspectivas, desde el primero de los segmentos señalados en el cuerpo de análisis. Es decir, se abordan las categorías de espacio, tiempo y personajes; ya que en éstas también se traslucen los aspectos que se han mencionado, aunque de manera secundaria. Es así que a la par de su descripción, se presentan las cuestiones que apuntan hacia realidades internacionales, nacionales o locales y las interacciones entre las mismas. Se tienen pues, como conformadores del primer segmento, las siguientes imágenes y textos: *El Trapiche*, *El Reparto del Ejido*, *La psicología de los poetas nuevos* y *La revolución y sus nuevas orientaciones espirituales*. La obra reconstructiva del gobierno del estado de Veracruz:

² La segmentación no responde al orden en que aparecen las imágenes en la revista, sino que lo hace conforme a la aparición de cada muralista. Así, los segmentos I, II y III son aquellos en los que aparece el trabajo de Rivera. Mientras que el IV es de Orozco y el V y VI van en correspondencia con Charlot.



Digitalizaciones de la edición facsimilar editada por el Fondo de Cultura Económica correspondientes a las páginas 15, 18, 19, 17 y 20 (de izquierda a derecha y de arriba a abajo).

El primero de los textos es *La psicología de los Poetas nuevos*. Por Nicolás Beaudin que en un primer momento asegura una ruptura temporal, a partir de la que después plantea los intereses con los que se autoidentifica y aquellos con los cuáles difiere; finalmente, menciona cómo será la poesía moderna y da un repaso de escritores vanguardistas. En este texto se encuentran pues dos actores principales: los *poetas de la nueva generación*, identificados por el enunciador por ser parte de una nueva estética, y los *poetas anteriores*, que quedan adscritos a una estética antigua y, por lo tanto, son antagónicos. Entre los poetas de la nueva estética, a los que el mismo enunciador se adscribe, están Emerson, Esch, Bazalgette, Sweig, Paquet, Welter, Friedrich, Turpin, Labesgue, Mercereau, Divoire, Guilbert, Hertz, Martinet. Para ellos se establece una carga semántica positiva, a diferencia de los poetas anteriores. Por ejemplo, se habla de la búsqueda por ser héroes, de una nueva inspiración, de la belleza activa y dinámica, de la grandeza moral, el pensamiento crítico y la sensibilidad por mundo actual; frente a retraimiento sentimental, vacío y tedio, mentiras, ilusiones e intelectualismo romántico.

En este texto se habla desde *Francia* y *Alemania*, además del *contexto mundial* en general. Se concibe Francia, de principios del siglo XX, como el punto focal de la renovación. En cuanto al tiempo se enfatiza *su presente*: “esta época”, “vida contemporánea”, “este momento” y “nuestro tiempo”. Hay además una diferencia clara entre el pasado muerto y el futuro que empieza a vivir en su presente. Es pues, el presente, un periodo dedicado a las transformaciones. De ahí la importancia que da a los poetas de la nueva generación.

La revolución y sus nuevas orientaciones espirituales. La obra reconstructiva del gobierno del estado de Veracruz es el segundo texto. Éste parte de la idea de legitimación de la revolución para después identificarse con ella y en un segundo momento, dar paso a la exaltación de Veracruz, atribuyendo los aspectos modernizantes (infraestructurales y educativos) principalmente a Heriberto Jara (gobernador del estado de Veracruz) y a Manuel Maples Arce (líder estridentista y secretario general de Veracruz). El texto, gráficamente, contrapone a estos dos personajes colocando las fotografías de cada uno en los extremos superiores. Además, en la parte inferior central aparece una fotografía del Palacio de Gobierno de Veracruz. Por último, es un texto de la editorial. Además, este texto aparece como adenda del texto *La psicología de los poetas nuevos*.

En resumen, trata lo que la revolución hace y cómo son quienes participan de ella. Por lo que se señala a la Revolución misma como personaje central y a los Revolucionarios, sus aliados, como los protagonistas del texto. Entre ellos, se incluyen como aliados el sector de la juventud, el pueblo, Heriberto Jara y Manuel Maples Arce con sus respectivos colaboradores y seguidores. Así, puede verse que este grupo es el que realiza la revolución y se busca justificar sus acciones frente aquellos observadores que les acusan por haber querido acabar con un “pasado injusto”. Por otro lado, el enunciador habla específicamente desde *Jalapa, Veracruz*, pero también se inserta en la *República Mexicana* como patria.

La importancia de la revolución en el texto también afecta al tiempo: siendo la división entre *un pasado negativo*, comprendido como “cuatro siglos tormentosos”, y el periodo en que vive el autor, entendido por él mismo como una época inicial del progreso. Además es en este presente enfatizado, que viven tanto el enunciador como el enunciatario, que se construyen los resultados de la revolución.

Las imágenes que se cuentan en el segmento son *El Trapiche* y *El Reparto del Ejido*. Ambas, responden a murales de la Secretaría de Educación Pública y aparecen en la revista sus reproducciones fotográficas en blanco y negro. En el caso de *El Trapiche*.-*Decoración de Diego M. Rivera, en los muros de la Secretaría de Educación*, puede observarse una docena de trabajadores vestidos de manta de los cuales solamente hay uno que se muestra de frente. Ellos se encuentran, en una jornada laboral diurna, dentro de *un taller o una fábrica*. Es decir, las nociones de lo laboral aparecen completamente industrializadas.

Mientras que *El Reparto del Ejido*.- *Fragmento de la Decoración de Diego M. Rivera, en la Secretaría de Educación*, a diferencia del anterior, es una reproducción fotográfica parcial. Muestra una conglomeración de campesinos (por elementos como la manta, los sombreros, los rasgos faciales indígenas, etc.), misma que se encuentra en la época en que se realizó el reparto de ejidos y dentro del espacio en el que se realiza la reunión ejidataria. El mural completo, ubicado en el Patio del Trabajo de la Secretaría de Educación Pública (2011), cuenta con tres paneles de los cuales es el izquierdo el que aparece en la revista, ya que éste mural fue adaptado al espacio arquitectónico. Al igual que en *El Trapiche*, se generaliza: en el primero a la clase obrera y en el segundo al campesinado. Por un lado, se muestra un trabajo mecanizado y por otro, hay pasividad puesto que esperan algo. Sin embargo, en *El Reparto del Ejido* hay además una organización comunal que tiende a la colectivización de los medios de producción.

Conclusión.

Para concluir, el repaso de la situación política y artística en México, Latinoamérica y Europa durante el surgimiento de las vanguardias, es un asunto que permite comprender la situación en la que se relacionan, no sólo el muralismo y el estridentismo, sino distintas posturas ideológicas. Aun con los filtros que representan el tiempo, las decisiones editoriales presentes en la revista y la imposibilidad de hablar de sus alcances reales, se encontró que en todos los segmentos hay una concordancia entre el discurso visual y escrito. Por ejemplo, la enfatización del presente como cimiento del futuro es constante, así como los espacios que son los que permitirán las transformaciones; siendo México el espacio principal - el México posrevolucionario en realidad -, pero pese a esto, se mantienen referencias latinoamericanistas o europeizantes. Por último, en casi todos los casos protagonistas son los trabajadores; obreros y campesinos, considerados como los revolucionarios.

FUENTES REFERENCIALES.

Alfaro Siqueiros, David. 1921. Museo Palacio de Bellas Artes. museopalaciodebellasartes.gob.mx. [En línea] Mayo de 1921. [http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/docs/planea/18 llamamientos de orientacion actual a los pintores y escultores de la la nueva generacion americana.pdf](http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/docs/planea/18%20llamamientos_de_orientacion_actual_a_los_pintores_y_escultores_de_la_la_nueva_generacion_americana.pdf).

de la Torre, Graciela y Sánchez, Américo. 2002. Preliminares. *Leopoldo Méndez 1902-2002*. México : RM, 2002.

El arte socialista en México. Endean, Robert. 2001. 16, México : Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001.

El café de nadie y la narrativa del estridentismo. González, Beatriz. 1986. 1986.

Guerrero Mondoño, Rocío. 2011. Horizonte: "Faro palpitante que señale el sendero de esta hora convulsa". *Horizonte 1926-1927*. México : Fondo de Cultura Económica (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 2011.

2011. *Horizonte 1926-1927*. México : Fondo de Cultura Económica (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 2011.

Kettenmann, Andrea. 2003. *Diego Rivera*. Alemania : Taschen, 2003.

Knight, Alan. 2002. Armas y arcos en el paisaje revolucionario mexicano. [aut. libro] Gilbert M. Joseph y Daniel Nugent. *Aspectos cotidianos de la formación del estado*. México : Era, 2002.

Los noventa años de Actual no. 1. Observaciones acerca del manifiesto estridentista de Manuel Maples Arce. Escalante, Evodio. 2012. 2012.

Monahan, Kenneth C. 1981. El apogeo del movimiento estridentista. *La palabra y el hombre*. 1981.

Monsiváis, Carlos. 2002. Leopoldo Méndez: la radicalización de la mirada. *Leopoldo Méndez 1902-2002*. México : RM, 2002.

Orozco, José Clemente. 2002. *Autobiografía*. México : Planeta (Ronda de Clásicos Mexicanos), 2002.

Sáizar, Carla. 2011. Presentación. *Horizonte 1926-1927*. México : Fondo de Cultura Económica (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 2011.

Sánchez Soler, María Montserrat. 2011. Presentación. *Horizonte 1926-1927*. México : de Cultura Económica (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 2011.

Schwartz, Jorge. 2002. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México : Fondo de Cultura Económica, 2002.

Secretaría de Educación Pública. 2011. [En línea] 26 de Septiembre de 2011. [Citado el: 30 de Julio de 2015.] <http://www.sep.gob.mx/es/sep1/recorrido>.

Lapeña Gallego, Gloria.

*Investigadora Predoctoral, Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes,
Grupo de Investigación Arte y Políticas de Identidad.*

Ortuño Mengual, Pedro.

*Profesor Titular, Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes,
Grupo de Investigación Arte y Políticas de Identidad.*

El archivo de historias en la construcción de la Historia: la obra cartográfica de Rogelio López Cuenca.

The archive of stories in the configuration of History: the Rogelio López Cuenca's cartographic project.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Rogelio López Cuenca; Historia; Memoria; Cartografía; Ciudad.

KEY WORDS:

Rogelio López Cuenca; History; Memory; Cartography; City.

RESUMEN.

A partir de los años setenta, los historiadores han acercado sus investigaciones a las necesidades de una sociedad plural. El artista contemporáneo se hace eco de estos nuevos enfoques y adopta una postura crítica ante el desigual tratamiento de las diversas identidades a lo largo de una Historia más o menos reciente. Uno de los recursos para hacer frente al olvido es el de poner en evidencia la *huella* como reducto que permanece en el espacio físico, vinculado emocionalmente a las sociedades que la generaron. Algunos artistas asumen el papel de historiadores y crean archivos abiertos a partir de historias locales al margen de la Historia institucional, si bien ambas comparten los mismos espacios. En este sentido, la obra cartográfica del artista malagueño Rogelio López Cuenca se basa en la creación de archivos de Memorias individuales de ciudades para configurar una Memoria colectiva oculta, omitida o tergiversada. *El revés de la trama*, surgido del taller *Derrotas alternativas: Now/here Mataró* (2008); *Mappa di Roma* (Roma, 2006-07); *No/w/here. Ciudad de México* (México, 2010); y *Polivalencias* (Valencia 2015-16), son proyectos dirigidos por este artista sobre las memorias locales de los habitantes de la ciudad, recogidas mediante una labor de investigación rigurosa, y siguiendo un proceso historiográfico y de mapeo. El resultado final, materializado en forma de cartografía digital interactiva, constituye un archivo de historias de diversas temporalidades reflejadas a manera de hipertexto, y que tratan temas latentes que forman parte del presente de las ciudades.

ABSTRACT.

From the seventies, the historians have brought their research closer to the needs of a plural society. The artist, too, adopts a critical stance against the unequal treatment of the various identities throughout a more or less recent History. One way to deal with oblivion is to evidence the trace as a redoubt present in physical space, emotionally linked to the societies that generated it. Some contemporary artists assume the role of historians and they create archives open from local histories in

the margins of institutional History, although both share the same spaces. In this sense, the cartographic projects of the artist Rogelio López Cuenca (Málaga, Spain, 1959) are based on the creation of archives of individual memories of cities to set up a hidden, omitted or distorted collective memory. *El revés de la trama* is an alternative cartographic project originated from the *Derrotas alternativas: Now/here Mataró* (2008); *Mappa di Roma* (Rome, 2006-07); *No/w/here. Ciudad de México* (México, 2010); and *Polivalencias* (Valencia 2015-16), are projects directed by this artist about citizen memories local which he collects through a rigorous research work following a historiography and cartography method. The conclusion, materialized under the formal structure of interactive map in its web page, is a file of histories of diverse temporalities in hypertext that speak of latent topics still present in the cities to be part of its present.

Este trabajo de investigación forma parte de la Tesis Doctoral financiada con una ayuda predoctoral (19099/FPI/13) con cargo al Programa de Formación del Personal Investigador de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del III PCTRM 2011-14.

CONTENIDO.

Introducción.

El estudio de las Ciencias Humanas y Sociales, entendidas como aquellas que abarcan el comportamiento del hombre en la sociedad y sus formas de organización, ha dado lugar a una literatura científica que ha ido configurando el método de estudio de diferentes disciplinas autónomas. Algunas de las ciencias pertenecientes a este ámbito, como la Historia, investigan la evolución de las sociedades en distintas temporalidades, utilizando fuentes documentales escritas, así como huellas materiales que permanecen más o menos conservadas en el espacio urbano. Tradicionalmente, la Historia hegemónica o institucional ha estado sujeta a censura u omisión de los grupos sociales marginados u oprimidos, con el fin de justificar de algún modo las actuaciones de los gobiernos opresores que, por otra parte, se perpetúan mediante el monumento como principal Patrimonio material.

A partir de los años setenta, la escritura de la Historia o Historiografía experimenta un giro importante. Se elaboran leyes memoriales que dan cabida al tratamiento de colectivos silenciados como forma de hacer frente al olvido. Todas estas identidades heterogéneas, como las de género, migrantes, las de grupos pertenecientes a religiones o creencias no oficiales, se sitúan en espacios concretos que, en el caso de las ciudades, dan lugar a una superposición de estratos horizontales a manera de hojas de un libro, con una importante información y fuente de trabajo para la Historia.

En este contexto, el artista contemporáneo asume el papel de historiador centrado en prácticas relacionadas con los procesos de construcción, materialización y transmisión de la memoria de colectivos no hegemónicos a partir de memorias individuales o recuerdos. Recupera documentos y objetos para mostrar las historias no contadas, paralelas al acontecimiento histórico y al monumento, contribuyendo así a la labor crítica y justa de visibilizar historias omitidas u olvidadas por la Historia oficial.

En el presente trabajo nos ocupamos de estas formas de narración de la Historia a base de retazos de historias concretas en las que el artista trabaja en los márgenes, creando archivos que recogen las memorias de los distintos colectivos que habitan la ciudad. Para ello tomamos como ejemplo la obra cartográfica constituida por cuatro proyectos de naturaleza archivística del artista malagueño Rogelio López Cuenca, y comparamos el proceso creativo con el propio de la Historiografía y la ciencia cartográfica. Comenzamos con una breve actualización acerca de los procesos historiográficos y de cartografías urbanas antes de analizar los proyectos atendiendo a las etapas formales descritas respectivamente por Florescano (2012) y Valencia Palacios (2009).

Historiografía y Cartografías urbanas en el arte contemporáneo.

Como ciencia, la Historiografía o escritura de la Historia oficial se despliega en tres fases: la fase documental o de investigación en las fuentes; la fase explicativa-comprensiva, que supone pensar la Historia; y la fase de representación historiadora o escritura narrativa del discurso (Florescano, 2012). Para llevar a cabo la primera fase se utilizan dos tipos de fuentes históricas: la documental, que pretende construir la Historia de la manera más objetiva posible, y la del recuerdo personal, ligado a la subjetividad y a la reflexión, cuya finalidad es hacer memoria. Esta última tiene como misión dotar de mecanismos a la sociedad para la recuperación de testimonios que puedan contribuir a la relectura de la Historia y al reconocimiento social de los grupos minoritarios. La distinción la explica Crenzel (2010) cuando pone de relieve la diferencia entre *hacer memoria* como un proceso subjetivo basado en el recuerdo individual o colectivo, y *hacer historia*, que utiliza la narrativa para hacer comprensible lo que ocurrió en el pasado. Son, por tanto, dos modos distintos de producción de las representaciones y del conocimiento.

Por otra parte, el mapa de una ciudad o representación esquemática a escala de la planta de los edificios y el trazado de las calles, es una herramienta que facilita la localización de los lugares. Además, puede contener otros aspectos sobre las relaciones de los ciudadanos que la habitan en el momento actual, así como representaciones visuales de la Historia y la memoria individual y colectiva de diferentes temporalidades. Cartografiar una ciudad desde este punto de vista consiste en reflejar la complejidad heterogénea de la ciudad fragmentada e imprevisible. Valencia Palacios (2009) propone un procedimiento cartográfico en tres pasos para el registro y representación del espacio urbano contemporáneo. En primer lugar, es necesario definir los imaginarios del espacio, o dimensión social de la ciudad que da sentido a la práctica de habitar. Su representación cartográfica contribuye a la visibilización de lo que regularmente no se representa. El segundo eslabón del procedimiento cartográfico es la huella o registro de los hechos urbanos, cuya pista es necesario seguir una vez trazado el imaginario. Hay varias formas de recolección de huellas, como la entrevista, la toma de fotografías y la colección de objetos representativos. Por último, el mapa es el resultado del procesamiento de la información acumulada en el registro de las huellas. Se convierte así en conocimiento, un producto simbólico resultado de la interpretación, aunque nunca igualará a la experiencia del territorio (Maderuelo, 1990).

Por tanto, *hacer memoria* como expansión de la Historia y *cartografiar la ciudad*, sigue un proceso similar que podemos resumir en tres pasos (documentación, organización del material y representación), y que da cabida a otros colectivos más allá del historiador y del geógrafo, como el artista.

Proyectos historio-cartográficos urbanos de Rogelio López Cuenca.

Rogelio López Cuenca (Málaga, 1959) artista visual, filólogo y poeta, produce una obra de carácter político en la que combina imágenes cotidianas con elementos propios de la Literatura para poner en evidencia otras historias no hegemónicas y los lugares no institucionales de las ciudades. Sus proyectos de arte público dan visibilidad a las identidades, las memorias colectivas, los movimientos migratorios, los límites geográficos y las fronteras, para hacer frente a las manipulaciones de la Historia y del mapa como formas de control social y del territorio respectivamente. Estos dos aspectos de su producción, la intervención en el espacio urbano y el contra-mapa frente a la Historia institucional y al mapa militar, lo sitúan en los márgenes de las Ciencias Sociales.

Los cuatro proyectos de López Cuenca que nos ocupan en este trabajo se refieren a cuatro ciudades concretas: Roma (*Mappa di Roma, Roma 77*, 2006-07), Mataró (*El revés de la trama*, 2008), México (*No/W/Here. Ciudad de México*, 2010) y Valencia (*Mapa de Valencia/Polivalencias*, 2015-16). Se trata de trabajos colaborativos en los que intervienen investigadores de diversa índole, y en los que se crean archivos de historias locales (que con frecuencia se contemplan de manera aislada) puestas en relación con lo global mediante una visión transversal. El procedimiento creativo cumple las tres fases planteadas para la Historiografía y las cartografías urbanas.

Recopilación de datos.

La primera fase, correspondiente a la documentación y a la delimitación de los imaginarios, es llevada a cabo por colectivos de artistas, profesionales de diferente índole y colaboradores en general con el ánimo de participar en la construcción de una memoria colectiva. Apreciamos que los cuatro proyectos tienen un origen similar en cuanto que participación colaborativa. Las fuentes utilizadas para la documentación son de diferente índole. Desde recursos bibliográficos escritos (como periódicos, revistas, vídeos, imágenes de publicidad y eslóganes) hasta entrevistas e investigación directa a pie de calle.

Así, el origen de *El revés de la trama* es el resultado de un taller, *Derrotas alternativas: Now/here Mataró* (2008), en el que un grupo de trabajo investiga junto al artista malagueño sobre los discursos subterráneos o subalternos de la ciudad de Mataró y su relación con los procesos globales. Conceptos como "inmigración", "esclavitud", "lo exótico", "poder" y "violencia sobre los cuerpos" van tejiendo historias reales en torno a la industria textil de Mataró, origen de todo este fenómeno de movimientos humanos.

Mappa di Roma surge también a partir de un proyecto, el Seminario di Ricerca e Formazione de la Fondazione Baruchello que en 2003 toma una iniciativa abierta dirigida a jóvenes artistas y académicos procedentes de todo el mundo. Se organizan actividades durante un periodo de tres meses y finalmente se presentan los resultados del trabajo de un grupo de veinticinco participantes por cada edición dirigida por Emilio Fantin y Cesare Pietrousti (2003-04), Mauro Folci (2005) Gianfranco Baruchello (2006) y, finalmente, López Cuenca (2006-07). *No/W/Here*.

Ciudad de México (2010) es un ensayo de altercartografía llevado a cabo en el Centro Cultural de España en México durante las celebraciones del Bicentenario de la Independencia de México y el Centenario de la Revolución. Al igual que los anteriores, es el resultado de un trabajo colaborativo en talleres dirigidos por López Cuenca.

El más reciente, *Mapa de Valencia/Polivalencias*, es un proyecto concebido para la exposición Radical Geographics (Institut Valencià d'Art Modern, octubre 2015-enero 2016). El trabajo colectivo parte del workshop *No/W/Here: Valencia* (Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de Valencia, abril de 2015).

Pensar la Historia, hacer memoria.

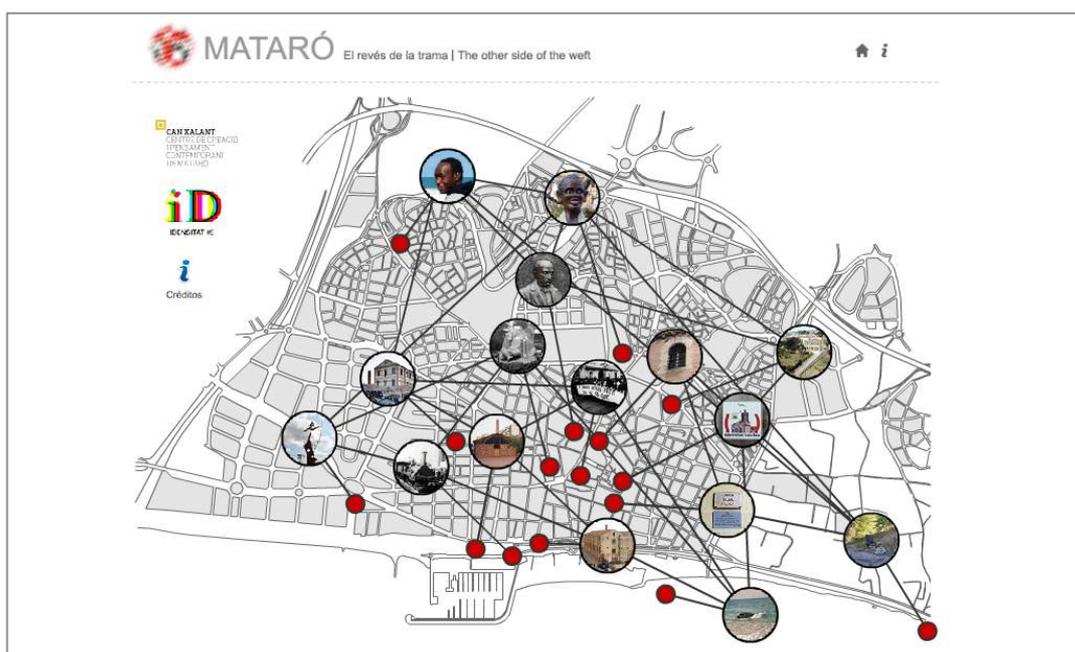
Una segunda fase del proceso se corresponde con la fase explicativa o comprensiva, la de *pensar la Historia* sin exclusión a partir de las huellas que dejaron las historias locales de la ciudad ocultas por legitimidades simbólicas con fines económicos.

De la ciudad de Valencia se ponen en evidencia algunos tópicos separados en el tiempo, como el movimiento okupa y la acción de los colectivos en defensa del territorio y de los abusos especulativos junto a la historia de la Inquisición; datos como la proporción de género en las instituciones; y música con letra subversiva, como las canciones *València, eres una puta* de Senior i el Cor Brutal o *Mucha policía, poca diversión* de Eskorbuto. En Roma se desecha la idea de la “ciudad eterna” y turística para poner de relieve movimientos sociales y políticos incómodos y molestos que tuvieron lugar en torno a 1977, y que fueron censurados por la Historia global de una ciudad compleja. En torno a un tema central que gira alrededor de la industria textil de la ciudad de Mataró, se recopilan todo tipo de textos, imágenes, dibujos y vídeos que tratan aspectos relacionados con las migraciones (incluyendo recortes de periódicos sobre el endurecimiento de las leyes contra la delincuencia y la inmigración ilegal) la esclavitud (el imaginario negro africano sobre el que se tiene una visión positiva a la vez que compasiva) y la mujer en el trabajo (condiciones infrahumanas en trabajos de economía sumergida y sin normas de seguridad). El carácter fragmentario de la ciudad de México se pone de manifiesto por la brecha étnica entre la figura del conquistador y el indígena, sinónimo de pobreza y de lucha contra el poder nacional.

Materialización de los proyectos.

Por último, la representación del proyecto se materializa en un plano de la ciudad (Ilustración 1). Los tópicos particulares de cada ciudad se enlazan a través de un hilo conductor que recompone la narrativa, pero no de manera lineal y cronológica, sino como una red atemporal que llama la atención sobre la presencia de problemas sociales, marginados y jerarquías arbitrarias presentes en cualquier ciudad, pero ocultos entre la hegemonía y el poder local. Esta fórmula archivística, ya empleada en el proyecto inacabado de Walter Benjamin *Libro de los Pasajes*, es muy utilizada por los artistas historiadores. Tal y como apunta Guasch (2005) “busca transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial”. Se trata de establecer redes y asociaciones similares a las del *Atlas Mnemosyne* del historiador de arte Aby Warburg, que clasifica imágenes fotográficas heterogéneas atendiendo a los pequeños detalles que perviven al margen de las épocas, formas y estilos (Santa Ana, 2010).

Mientras que en *Roma 77* los archivos se refieren a hechos históricos acaecidos en Roma en torno a 1977, tales como la muerte de Pasolini (1975) y el secuestro y muerte de Aldo Moro (1978); los dieciséis archivos de *El revés de la trama* se organizan en torno a la industria textil de Mataró, la fábrica, el trabajo obrero, la esclavitud y la migración; *No/W/Here. Ciudad de México* (2010) es un ensayo de altercartografía que habla de historias al margen de las efemérides, del panteón de los héroes y de las cartografías oficiales que han quedado en las afueras y en los intersticios de la ciudad; la manera de superponer los archivos de *Polivalencias* (Valencia 2015-16) es un video editado por Elo Vega en el que se mezclan imágenes institucionales de proyectos urbanísticos con otras historias de Valencia, todas ellas, como apunta el propio artista, “increíbles pero ciertas”.



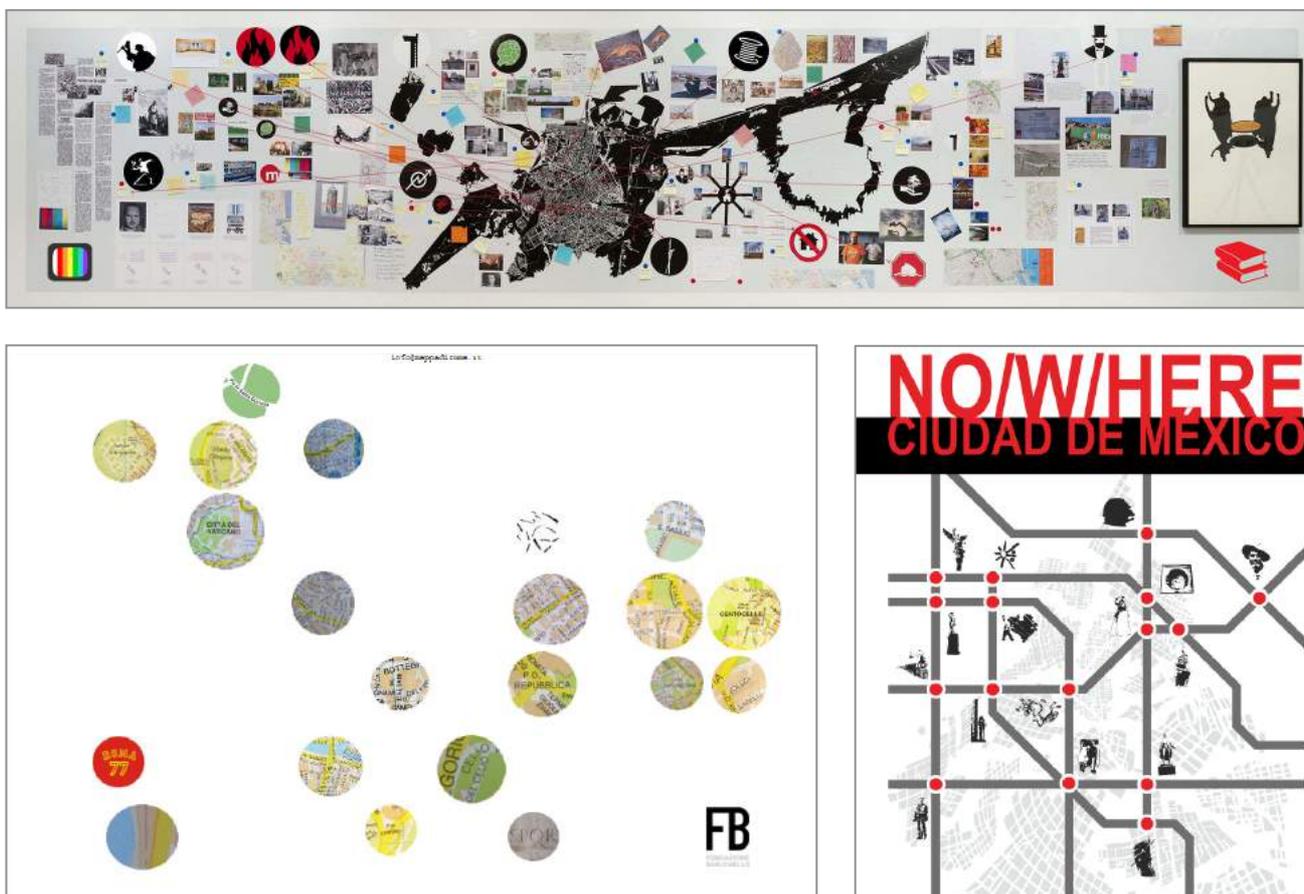


Ilustración 1. Presentación cartográfica de los proyectos de Rogelio López Cuenca:
Derrotas alternativas: Now/here Mataró (2008). <http://www.mapademataro.net/>
Polivalencias (Valencia 2015-16). <http://mapadevalencia.lopezcuenca.com/>
Mappa di Roma (Roma, 2006-07). <http://www.mappadiroma.it/>
No/w/here. Ciudad de México (México, 2010). <http://www.mapademexico.org/>

Conclusiones.

La ciudad como receptáculo de memoria alberga historias cotidianas olvidadas por la Historia hegemónica. Algunos artistas contemporáneos como Rogelio López Cuenca las recogen en forma de archivo mediante un proceso de indagación muy similar al del historiador y el cartógrafo urbano. Tiene como resultado final la presentación de un archivo insertado en un altermapa, con cabida para imaginarios sociales locales, minorías culturales y religiosas que habitan el mismo espacio que los héroes. Los cuatro proyectos de López Cuenca presentados en este estudio muestran historias fragmentadas de ciudades que hablan de temas pertenecientes a diferentes temporalidades y que acaban construyendo la Historia global de la ciudad habitada.

FUENTES REFERENCIALES.

CRENZEL, E. 2010. Historia y memoria: Reflexiones desde la investigación. *Aletheia*, 1(1), pp. 1-13. ISSN 2145-0366.

FLORESCANO, E. 2012. Pilares de la historiografía. *Revista de la Universidad de Méjico*, 103, pp. 9-16. ISSN 0185-1330.

GUASCH, A. M. 2005. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Matèria. Revista internacional d'Art*, 5, pp. 157-183. ISSN 1579-2641

MADERUELO, J. 1990. El Espacio Raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura. Madrid: Biblioteca Mondadori. ISBN 978-84-397-1678-5.

SANTA ANA, M. 2010. Pensar con imágenes. *Periódico El País. Sección Babelia*. Disponible en: https://ciervalengua.files.wordpress.com/2010/06/20100501elpbab_124.pdf

VALENCIA PALACIOS, M. 2009. Cartografías urbanas. Imaginarios, huellas, mapas. *Revista electrónica Diseño Urbano y Paisaje*, 16, 1-17. ISSN 0717-9758. Disponible en: http://fidonline.ucentral.cl/pdf/cartografias_urbanas_dt3.pdf

Páginas web de los Proyectos de ROGELIO LÓPEZ CUENCA:

Derrotas alternativas: Now/here Mataró (2008). <http://www.mapademataro.net/>

Mappa di Roma (Roma, 2006-07). <http://www.mappadiroma.it/>

No/w/here. Ciudad de México (México, 2010). <http://www.mapademexico.org/>

Polivalencias (Valencia 2015-16). <http://mapadevalencia.lopezcuenca.com/>

López Fernández, Santiago.

Alumno, Universitat Politècnica de València.

Posibilidades para un recital en una ciudad poscomunista. Entropología sonora en el "Tigre de los Tatra".

Possibilities for a recital in a post-communist city. Sound entropology in the "Tatra Tiger".

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación Virtual.

PALABRAS CLAVE:

Arte sonoro, instalación de cuerdas largas, site-specific, entropía.

KEY WORDS:

Sound art, long string installation, site-specific, entropy.

RESUMEN.

A principios de los años 90, los antiguos países comunistas del centro y este europeo sufrieron el desmoronamiento de la economía centralizada tras la caída del muro de Berlín y comenzaron la transición hacia la liberalización. El fracaso del socialismo internacional contra el capitalismo democrático haría devenir el fin de la guerra fría y asentaría el desarrollo del mundo globalizado. Esta pieza artística se emplazaría en el tiempo y espacio de la antigua República Socialista Eslovaca que a principios de los años 2000 se le denominó "El Tigre de los Tatra", una serie de tres conciertos de carácter site-specific donde se intervienen los restos de las estructuras en estado de abandono de tres espacios de la era socialista en la ciudad de Trenčín que de forma simbólica evocan a los iconos del socialismo, la hoz (la intervención en la estructura de un campo de lúpulo), el martillo (la intervención en una fábrica) y la estrella roja (la intervención de los tendedores de un microdistrito socialista).

Haciendo referencia al trabajo de Robert Smithson se hace uso del término "entropía" el cual en su obra tiene que ver con el concepto de tiempo, con el pasado y el futuro. Este cambio, en el contexto particular de la Checoslovaquia comunista donde se ensalzaban los valores e iconos del folk y del nacionalismo, hacia la cultura y economía globalizada de mercado, ha generado la sociedad del desecho, de espacios postindustriales de carácter monumental cargados de entropía que pueden ser reciclados de forma continua mediante intervenciones artísticas efímeras. En este caso el reciclaje fugaz de estos espacios de la sociedad de consumo se traduce en intervenciones sonoras sobre los vestigios del pasado que se convierten instantáneamente en "monumentos del futuro".

ABSTRACT.

In the early 1990s, the former communist countries of central and eastern Europe suffered the collapse of the centralized economy after the fall of the Berlin Wall and the transition towards liberalization began. The failure of international socialism against democratic capitalism would lead to the end of the cold war and to the development of the globalized world. This artistic piece would be located in the time and space of the former Slovak Socialist Republic which in the early 2000s was called "The Tatra Tiger", a series of three site-specific concerts where the remains of the abandoned structures of three spaces of the socialist era in the city of Trenčín that symbolically evoke the icons of socialism, the sickle (the intervention in the structure of a hop field), the hammer (the intervention in A factory) and the red star (the intervention of the clotheslines of a socialist microdistrict).

Referring to the work of Robert Smithson we make use of the term "entropy" which in his work has to do with the concept of time, past and future. This change, in the particular context of communist Czechoslovakia where the values and icons of folk and nationalism were praised, towards a globalized market culture and economy, has generated a society of waste, of post-industrial spaces with a monumental character charged with entropy which can be recycled continuously through ephemeral artistic interventions. In this case the fleeting recycling of these spaces of the consumer society is translated into sound interventions on the vestiges of the past which instantly become "monuments of the future".

CONTENIDO.

Introducción.

Para entender el proceso de globalización en el espacio donde tuvo lugar esta práctica artística hemos de remontarnos al inicio de la separación en dos estados en proceso de federalización, Chequia y Eslovaquia. Fue en una de las reformas llevadas a cabo por el presidente de la Checoslovaquia socialista, ideólogo de la primavera de Praga y de nacionalidad eslovaca, el "socialista de rostro humano" Alexander Dubcek en el año 1968. La única reforma de la primavera de Praga que logró sobrevivir después de la invasión del país por parte de las fuerzas del pacto de Varsovia que reaccionaron con la acción militar contra la aplicación de estas reformas que tenían que ver con las libertades cívicas y que algunos calificaron como "burguesas"¹ y se mantuvo durante el posterior proceso de "normalización". La sociedad checa y eslovaca ha de esperar a la caída del régimen comunista durante la revolución del terciopelo para que se les devolviesen las libertades básicas que ya proclamó Dubcek. Pero la escisión completa de los dos estados federales a estados autónomos tiene lugar en el año 1993 con el llamado "divorcio de terciopelo" que aunque considerado como un proceso que hizo gala de haber tenido poco rigor democrático hoy por hoy es vigente.

El cambio estructural de los países del este y centro de Europa hacia la economía de mercado después del fracaso y desmoronamiento del proyecto socialista y el fin de la guerra fría se considera como un hito histórico en el desarrollo de la globalización y el asentamiento de las bases de la situación del presente². Durante los primeros años de democracia en la Eslovaquia federal y en el segundo estado independiente en su historia tras el divorcio, el país está sumido en una autarquía y las especulaciones sobre el surgimiento de un "tigre económico", es decir, de una incipiente potencia en un país recién abierto y aun por explorar para inversiones extranjeras, esta todavía por llegar. Hemos de esperar hasta la primera década de los años 2000 cuando esto ocurre. Al igual que su vecina y hermana checa, el país entra en la Unión Europea en el 2004 y el gobierno conservador comienza a implementar un programa de reformas con el fin de liberalizar por completo el mercado e industrializar el país con la inversión de otros países. Nacería así el llamado por los economistas "Tigre de los Tatra"³, Eslovaquia se convierte en el país en el que más crece su economía en todo el territorio de la Unión Europea durante los años 2002 a 2007.

Como en todos los países poscomunistas, es decir, todos aquellos regímenes socialistas que sufrieron estas fases de transformación, en este proceso de transición y de instauración de un sistema nuevo se generó una gran cantidad de desecho o de ruina en toda la infraestructura del país, y afirmamos la totalidad porque de manera íntegra la propiedad la gestionaba el estado, con ello nos referimos a las fábricas, la industria, el campo, maquinaria de producción, el tejido urbanístico, su arquitectura y por lo tanto todo el espacio público en general. Es precisamente en estos espacios donde ha tenido lugar esta serie de documentación de tres intervenciones en restos abandonados del pasado socialista, que pretende a partir de la acción artística convertir las ruinas en monumentos temporales del futuro a través de la idea de no-lugar, entropía y con especial interés el concepto de reciclaje en la obra de Robert Smithson. Tres intervenciones sonoras a modo de conciertos y recitales con los objetos y espacios abandonados haciendo uso de los micrófonos piezo-eléctricos para la ejecución y el registro.

Desarrollo.

La serie de esta producción artística lleva por título "Posibilidades para un recital en una ciudad poscomunista" tiene un carácter documental sobre las intervenciones que tuvieron lugar durante los meses de Marzo a Junio de 2014 en la ciudad de Trenčín (Eslovaquia) bajo la supervisión del prof. Mgr.art. Anton Čierny, director del "Estudio de Comunicaciones Espaciales" de la Facultad de Arte y Diseño de Bratislava y por tanto avalado y financiado por esta institución.

¹ GOTT, R. *Cuba. A new story*. Yale University Press, 2004. 365 p. ISBN 978-84-460-2432-3.

² FRASSINETI, C. *La globalización vista desde los últimos*. Translated by AO García; edited by Sal Terrae. 1st. ed. Cittadela Editrice, 2000. 20 p. ISBN 84-293-1412-1.

³ GRANCAJ, M and GRANCAJ, N. *Foreign Direct Investment in Central and Eastern Europe: Post-crisis*. 1st. ed; Budapest: Studies in economic transition 2017. Section 4, Szent-Iványi, pp 77-99.

La serie consta de tres partes y cada una de ellas hace referencia a los símbolos e íconos más representativos y más utilizados a nivel internacional por los regímenes comunistas: la hoz, el martillo y la estrella roja. La hoz se refiere al campesinado y la agricultura, el martillo a los obreros y la industria y la estrella roja a los diferentes grupos sociales que coexisten en una sociedad socialista: los campesinos, los obreros, el ejército, los intelectuales y la juventud.

La primera parte de la serie lleva por título: “La Hoz. Concierto para un campo de lúpulo” y se lleva a cabo en la estructura abandonada de un campo de lúpulo. El lúpulo es uno de los ingredientes principales para la fabricación de cerveza, un producto que en Chequia y en Eslovaquia goza del reconocimiento internacional de ser uno de los mejores a nivel mundial, por eso los lúpulos nobles como el Saaz y el Sladek son originarios de ambos territorios y siguen cultivándose allí. Durante la colectivización comunista la tierra fértil se acabó organizando de forma común en cooperativas agrícolas (en eslovaco: *Jednotné Roľnícke družstvo*)⁴ y el Estado durante todo su período en el poder desde 1948 hasta 1990 dotó de subsidios a estas cooperativas con el fin de que los campesinos tuviesen un nivel de vida equiparable al de los trabajadores de las fábricas en las ciudades. Con la caída del comunismo estos subsidios se paralizan y las cooperativas caen. Eslovaquia que era la principal fuerza agrícola del país ha de reinventarse en un terreno poscomunista y es incapaz de poder competir con la producción extranjera por su superioridad técnica. En este contexto se enmarca el campo de lúpulo en el que tuvo lugar la instalación, abandonado desde el 1990 hasta la intervención en 2014, en los alrededores de la ciudad de Trenčín.

El lúpulo es una planta enredadera que crece alrededor de unos finos cables metálicos desde el suelo de manera vertical hasta una gran altura, por lo tanto el campo esta construido como una gran estructura que soporta innumerables cables metálicos que cuelgan hasta el suelo. Haciendo uso del micrófono de contacto se colocaron varios de estos piezoeléctricos en un punto previamente testado y escogido por tener las mejores características para un registro del sonido de la totalidad de la estructura, es decir, de todo el entramado metálico que conforma la estructura. Estos micrófonos se colocaron por línea a un monitor-mezclador de varios canales para registrar y amplificar. En este punto donde se recogió la vibración y por tanto el sonido de la estructura se manipularon estos varios cables metálicos, tensando y agrupándolos en un vértice. En este vértice se recogió y amplificó todo el material sonoro. De esta manera se creó una instalación de cuerdas largas creando un dibujo en el espacio con material de la estructura intervenida y haciéndose sonar a sí misma.

Por una parte, la estructura suena *per se* por la acción natural de los elementos del contexto y de manera especial del viento. Estaríamos hablando de un gran harpa eólica, como los trabajos de Alan Lamb que de igual manera toman registros, solo desde el aspecto documental, de elementos de infraestructuras públicas obsoletas como grandes líneas abandonadas de cable del alumbrado⁵. Por otra parte y a su vez, se manipula con la acción de las manos la instalación de cuerdas largas de modo que se convierte en un gran instrumento o dispositivo cordófono, que se manobra de forma frotada, con resina de colofonia, y de forma pulsada.



Santiago López. Concierto para un campo de lúpulo.

⁴ TABORSKY, E. *Communism in Czechoslovakia, 1948-1960*. 1st. ed. Princeton University Press, 1961. 402 p. L.C. Card: 61-7425.

⁵ LAMB, A. *Journeys on the winds of time* [CD-audio]. USA: New Albion, 1990.

La segunda parte de la serie lleva por título “El Martillo. Concierto para guitarra y un cable largo”. Este concierto tuvo lugar en una antigua fábrica de alambre. La industria armamentística era la única industria pesada que existía en el territorio eslovaco y era la base económica del estado federal junto con la agricultura. En este caso, el espacio donde se llevó a cabo la intervención, fue una fábrica estatal que aprovechaba todo el material sobrante de la metalúrgica armamentística para el procesamiento del acero y todo tipo de metales y aleaciones con el fin de fabricar alambre para fines diversos. Uno de estos fines, además de los más comunes como tejido o cable eléctrico, podría haber sido con mucha probabilidad bobina de cobre, material que se utilizaba para las pastillas de las guitarras eléctricas checas que desde finales de los años 50 se consolidaban como las mejores guitarras construidas en Europa⁶. En el contexto de este espacio en particular se realizó una intervención dentro la fábrica en la que se hizo uso de un largo cable o alambre metálico que ocupaba todo el espacio de forma longitudinal que se amplificó con las pastillas de una de las célebres guitarras construidas en Checoslovaquia. Se hizo uso del cuerpo completo del instrumento, una *Jolana Galaxis* del año 1981 construida en la fábrica estatal de Krnov y que fue conectada a un amplificador de guitarra. Con unas condiciones óptimas espaciales para una acústica con un reverbeo constante y envolvente, el sonido de la cuerda larga era frotado por una persona mientras que en el cuerpo de la guitarra otra persona manipula la cuerda de forma pulsada.



Santiago López. Concierto para guitarra y un cable largo.

La tercera parte de la serie lleva por título “La Estrella Roja. Concierto para tendederos sociales”. Son una serie de micro-conciertos registrados en directo en el distrito de Dlhé Hony en Trenčín en los que se utilizan los tendederos de largas cuerdas como instrumentos o dispositivos sonoros. Este barrio residencial, un microdistrito socialista (en checo llamado *sídlíště*) es el primero que se construye a mediados de los años 50 como anexo urbanístico después de la Segunda Guerra Mundial en el municipio. Se caracteriza por estar formado de uniformes bloques de hormigón llamados popularmente como *panelaki*. Dentro de este entramado urbanístico se utilizaron los tendederos que fueron emplazados en las plazas públicas para los vecinos. Hoy, son pocas las personas que todavía les hacen uso y son pocas las piezas que todavía conservan las cuerdas y pocas las estructuras con funciones útiles para el vecindario que aun existen, como por ejemplo los armazones para sacudir las alfombras o los espacios para arreglar el coche, de esta manera se erigen actualmente en el espacio público como desechos obsoletos.

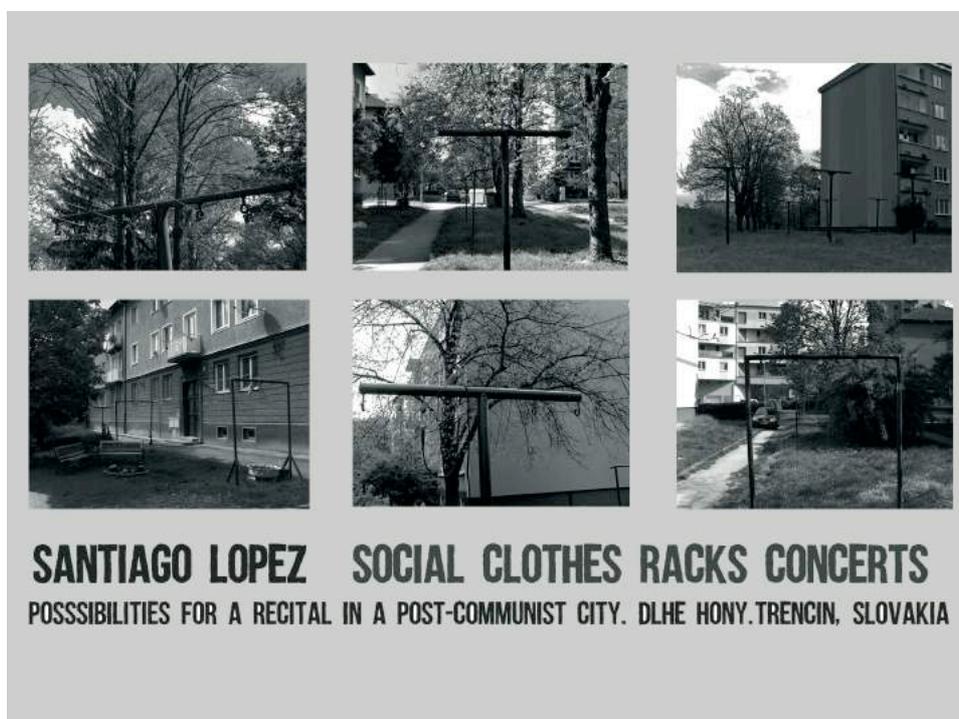
Se instalaron micrófonos piezoeléctricos en cada uno de los tendederos metálicos, estos son unos objetos con una estructura metálica muy básica en forma de “T” en los que se disponen las largas cuerdas para secar la ropa y que delimitan el espacio de las plazas

⁶ PITT, E. 2005. *Guitars of the Cold War. Four Decades of Guitars from Czechoslovakia*. 20 Nov. 2005. [Consulta 15 Febrero 2017]. Disponible en: <http://www.junkguitars.com/stories/czech.html>

públicas. Después de diseñar un itinerario, en cada una de las plazas del distrito se llevaron a cabo fugaces conciertos improvisados con un pequeño monitor.

Las tres piezas de la serie tienen un carácter site-specific a diferentes niveles, tanto físico como discursivo. Si mirásemos de forma exenta a la serie la primera pieza, en el campo de lúpulo, podríamos ubicarla en el terreno que James Meyer calificaría como *sitio literal* en contraposición con lo que el autor denomina como *sitio funcional*⁷. El sitio literal correspondería a la relación de la obra con el espacio físico ocupado, y la interrelación con las características estructurales del lugar y el sitio funcional haría referencia a todo lo referente al contexto, es decir, que la significación y la intención de la obra tenga que ver con lo alegórico, la memoria o lo histórico.

El concierto para un campo de lúpulo es un ejemplo claro de la explotación de los recursos del sitio, atendiendo solo a su fisicidad y sus particularidades estructurales, su sonido interno. También es un pequeño homenaje y una referencia directa a un acontecimiento importante en la historia del arte checoslovaco y a los movimientos de vanguardia de los años setenta, donde los artistas empezaban a investigar el land art y las nuevas tendencias hacia el arte procesual durante la dictadura. Nos referimos al simposio llamado *Chmelnice*, (campo de lúpulo), donde varios de los artistas checoslovacos más importantes del land art de la época realizaron varias intervenciones en el espacio de un campo de lúpulo⁸.



Santiago López. Espacios y estructuras para los conciertos de tendederos.

En las dos piezas siguientes de la serie podríamos hablar de unas obras sobre el lugar de un carácter más discursivo que físico. En el concierto de la fábrica existe un componente de intencionalidad importante que se refiere a la memoria y a la historia del lugar, se utiliza el objeto "alambre" la cuerda larga como un elemento que revierte la latencia del lugar volviendo a estar físicamente presente, y de igual manera ocurre con el objeto "guitarra". Existiría un tercer nivel en la pieza de los tendederos. El primer caso es físico. El segundo es físico y además discursivo porque hace referencia a la memoria del lugar, el tercero es físico, discursivo y hemos de sumarle también un elemento extra importante, lo social o relacional, lo que Miwon Kwon demanda para las obras de arte site-specific y que las declara como "desapegadas"⁹, es decir que los proyectos, intervenciones o acciones sobre el lugar han de tener un componente que genere una toma de conciencia y por lo tanto intentar cambiar su realidad. En el itinerario de micro-conciertos en el distrito de Dlhé Hony, que se realizaron un domingo sin aviso previo, se utilizaron tendederos abandonados que no habían sido usados

⁷ MEYER, J. 2000. The functional site. En: E. SUDERBURG (eds.). *Space, site, intervention. Situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp 20-29. ISBN 0-8166-3159-X.

⁸ MORGANOVA, P. 2015. *Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*. 1st. ed. Prague: Karolinum Press. ISBN 978-80-246-2317-7.

⁹ KWON, M. 2002. *One Place After Another. Site Specific Art and Locational Identity*. 1st. ed. Cambridge, London: The Massachusetts Institute of Technology Press. ISBN 0-262-11265-5.

desde la época comunista. Durante la dictadura la libertad de reunión estaba prohibida, pero podía existir un resquicio de reunión espontánea con el vecino a la hora de tender la ropa en la plaza del barrio y por tanto este acto cotidiano se podía convertir en un espacio de convivencia social. Se puede sentir que la sociedad eslovaca y checa actual ha revertido el carácter, de la conciencia de ser una masa social para tornarse de algún modo más individualista, y por eso solo los mayores tienden la ropa en la calle, ya que en los noventa se podían instalar tenderos en las ventanas de cada particular o adquirir los tenderos de pie que pueden estar dentro de las casas. Este fue el mensaje y la lectura implícita de esta pieza para aquellos vecinos-espectadores que salieron de sus ventanas y casas para escuchar los conciertos, preguntar, conversar y que hicieron de la pieza un evento relacional.

Los espacios urbanos o industriales abandonados son, desde la visión de Smithson, lugares cargados de entropía¹⁰. Smithson establece una analogía entre las ciencias naturales y su visión de la estética cuando interpreta el concepto de entropía en sus intervenciones en espacios abandonados. La entropía sería el proceso de desintegración de las estructuras y los lugares donde se realizan las intervenciones, y la obra de arte sería el resultado de la paralización momentánea de la entropía. Estas acciones se convierten en reciclajes del lugar, del paisaje a través de una idea expandida de monumento y por eso Smithson, al igual que en esta serie, descontextualiza estos espacios abandonados dotándoles de un sentido de un futuro a la inversa. Por ello la cita de Nabokov "el futuro es lo obsoleto al revés" que aparece en el texto de su obra "Monuments of Passaic" en la cual se registran fotografías de paisajes postindustriales¹¹.

Conclusiones.

Si los reciclajes de Smithson se enmarcan sobre las ruinas de la sociedad del desecho capitalista, este trabajo lo haría en la entrada en vigor de la sociedad del consumo y el cambio de era. Como en el trabajo de Smithson, aquí existe una intención de reciclaje, ya no desde una perspectiva puramente visual y conceptual como lo hace Smithson, si no que hemos de añadirle el contenido de lo sonoro como material escultórico y la fisicidad del cuerpo en el registro audiovisual. Es decir, añadimos dos variables de carácter físico a este tipo de prácticas, lo sonoro y la presencia del cuerpo. Este trabajo de producción artística como investigación, postula que las prácticas del arte sonoro pueden enmarcarse dentro del site specific y al arte procesual desde la perspectiva conceptual de Smithson sobre el lugar y la entropía y en concreto, dentro de la investigación en las artes sónicas, en el uso del micrófono piezoeléctrico sobre objetos idiofónicos (los tenderos) e instalaciones de largas cuerdas metálicas.

El reciclaje de la memoria y la historia de una comunidad sería uno de los objetivos de este trabajo en el contexto de la sociedad eslovaca, que ha sufrido el cambio de ser un país completamente aislado del mundo occidental, donde el régimen esgrimía la cultura tradicional, el folk y el nacionalismo, a convertirse en terreno globalizado con sus luces y sus sombras. El símbolo del campo de lúpulo como espacio para la libertad en la dictadura, la guitarra *Jolana*, empresa que ya perdió la fábrica original y que construyó guitarras "pirata", es decir, guitarras que eran copias o rediseños de las americanas que ocupaban el mercado internacional, las fábricas de producto local que no han soportado el cambio, y casi lo más importante, tal como se intenta recuperar en los conciertos de tenderos en el espacio público, la vida social, las relaciones sociales que se enfriaron durante esos 41 años de dictadura, que hoy, a causa de ese carácter de reversión hacia el individualismo y de manera paradójica dentro de la sociedad global, se ha de recuperar.

FUENTES REFERENCIALES.

FRASSINETI, C. *La globalización vista desde los últimos*. Translated by AO García; edited by Sal Terrae. 1st. ed. Cittadela Editrice, 2000. 20 p. ISBN 84-293-1412-1.

GOTT, R. *Cuba. A new story*. Yale University Press, 2004. 365 p. ISBN 978-84-460-2432-3.

GRANCAY, M and GRANCAY, N. *Foreign Direct Investment in Central and Eastern Europe: Post-crisis*. 1st. ed; Budapest: Studies in economic transition 2017. Section 4, Szent-Iványi, pp 77-99.

KWON, M. 2002. *One Place After Another. Site Specific Art and Locational Identity*. 1st. ed. Cambridge, London: The Massachusetts Institute of Technology Press. ISBN 0-262-11265-5.

LAMB, A. *Journeys on the winds of time* [CD-audio]. USA: New Albion, 1990.

¹⁰ SMITHSON, R. 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings*. 2nd. ed. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. ISBN 0-520-20385-2.

¹¹ Ibid.

MEYER, J. 2000. The functional site. En: E. SUDERBURG (eds.). *Space, site, intervention. Situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp 20-29. ISBN 0-8166-3159-X.

MORGANOVA, P. 2015. *Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*. 1st. ed. Prague: Karolinum Press. ISBN 978-80-246-2317-7.

PITT, E. 2005. *Guitars of the Cold War. Four Decades of Guitars from Czechoslovakia*. 20 Nov. 2005. [Consulta 15 Febrero 2017]. Disponible en: <http://www.junkguitars.com/stories/czech.html>

SMITHSON, R. 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings*. 2nd. ed. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. ISBN 0-520-20385-2.

TABORSKY, E. *Communism in Czechoslovakia, 1948-1960*. 1st. ed. Princeton University Press, 1961. 402 p. L.C. Card: 61-7425.

Lozano, Jiménez, José Luis.

*Profesor Titular Escuela Arte Granada S.L. Miembro del Grupo de Investigación:
HUM611 Nuevos Materiales para el Arte Contemporáneo.*

Espacios de vigilancia total en el Arte Contemporáneo. El grupo MediaShed.

Spaces of total vigilance in Contemporary Art. The MediaShed group.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Vídeovigilancia, Arte Contemporáneo, leyes.

KEY WORDS:

Video Surveillance, Contemporary Art, Laws.

RESUMEN.

Con la justificación de convertir la ciudad en un espacio verdaderamente seguro para su ciudadanía, en los últimos años están aumentando las medidas de seguridad en el espacio urbano, un hecho que se viene desarrollando desde hace algunos años pero que nunca se había dado el caso de lugares con tantos sistemas de seguridad. Así con el fortalecimiento de ciertas medidas de seguridad está ocurriendo justo el efecto contrario, estamos asistiendo a la privatización del espacio público, un espacio bajo unas normas, leyes y un control más incidente en la sociedad. Los espacios públicos que permanecían como espacios abiertos, espacios para el individuo que ejercía su estancia libremente, se están convirtiendo en espacios cerrados sometidos cada vez más a control y vigilancia extrema. En el ámbito de la creación artística, están apareciendo en los últimos años una serie de colectivos que dejan en evidencia los sistemas actuales de control y vigilancia, haciendo crítica a los actuales sistemas de vigilancia que hacen que el espectador se sienta cada vez más intimidado ante ellos, este es el caso del grupo MediaShed que proponen una serie de estrategias como reacción a las cámaras de videovigilancia y dispositivos de Circuito Cerrado de Televisión (CCTV). Grupo establecido en Inglaterra, MediaShed utilizan los sistemas de videovigilancia que controlan el espacio público instalados en las calles, plazas, centros comerciales y que están ahí vigilando continuamente para crear proyectos artísticos como forma de resistencia social y crítica a todos estos equipos tecnológicos que controlan día a día a ser humano, es un espacio abierto a todo el público sin ánimo de lucro, reutilizando sistemas de equipos y tecnología digital, haciendo arte sin coste alguno utilizando el dominio público, en este caso el uso de las cámaras de videovigilancia.

ABSTRACT.

With the justification of making the city a truly safe space for citizenship, security measures in urban space have been increasing in recent years, a fact that has been developing for some years but has never been the case. Places with so many security systems. So with the strengthening of certain security measures is happening just the opposite effect, we are witnessing the privatization of public space, a space under rules, laws and more control in society. Public spaces that remained as open spaces, spaces for the individual who exercised their freedom freely, are becoming closed spaces increasingly subject to extreme control and vigilance. In the field of artistic creation, a series of groups have emerged in recent years that highlight the current systems of control and surveillance, criticizing current surveillance systems that make the viewer feel more and more intimidated by They, this is the case of the group MediaShed that propose a series

of strategies like reaction to the cameras of video-surveillance and devices of Closed Circuit Television (CCTV). Group established in England, MediaShed use the video surveillance systems that control the public space installed in the streets, squares, shopping centers and that are there continuously watching to create artistic projects as a form of social and critical resistance to all these technological equipment that control day A day to be human, is a space open to all non-profit public, reusing equipment systems and digital technology, making art at no cost using the public domain, in this case the use of video surveillance cameras.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

Según las estadísticas, Inglaterra es el país europeo con más dispositivos de videovigilancia por metro cuadrado en las calles de las ciudades y en general en todo el espacio público del país anglosajón, por ejemplo en la actualidad existen más de cinco millones de cámaras que están destinadas a la videovigilancia. Por consiguiente, “la sociedad británica es la más vigilada del mundo según un estudio realizado por una agencia del gobierno del Reino Unido, encargada del control de la intimidad de los ciudadanos”¹.

La videovigilancia en ciudades como Londres, se ha visto incrementada en estos últimos años, donde han aumentado ampliamente sus sistemas de control social, durante la última década la ciudad de Londres ha sido testigo del enorme aumento de cámaras de circuito cerrado de televisión, tan solo en la ciudad de Londres hay instaladas en sus calles alrededor de unas cien mil cámaras de videovigilancia funcionando en el espacio público². Si bien es cierto, hoy en día no hay registros del gobierno que nos permitan establecer el número exacto de cámaras de videovigilancia en el Reino Unido, sí hay cifras sobre la financiación del gobierno central destinado a la instalación de circuitos cerrados de televisión para la vigilancia del espacio público, datos que nos dan una idea de las medidas que está tomando el gobierno y de cómo la vigilancia se está volviendo omnipresente en los espacios públicos de las ciudades anglosajonas. Si observamos los datos sobre esta financiación, entre el año 1994 y 1999, se recaudaron 85 £ millones para la instalación de 580 proyectos de CCTV, 31 £ millones de la financiación del Ministerio del Interior y 54 £ millones de las Asociaciones. Bajo la iniciativa del Programa de Reducción de Delitos con la instalación de circuitos cerrados de televisión, 153 £ millones de los fondos de capital estaban a disposición para la reducción de la delincuencia y de los trastornos de las asociaciones de Inglaterra y Gales³. Hay estudios que demuestran cómo la vigilancia es hoy en día en Inglaterra uno de los principales temas de debate. En el caso de la videovigilancia en la vía pública, la ciudad cuenta con un dispositivo de CCTV por cada 14 personas aproximadamente, y esto va en aumento, convirtiendo así la ciudad en un espacio de observación total, ningún rincón queda a la sombra de su visualización, cada paso o movimiento en las calles o vía pública, queda grabado y registrado en las bases de datos de la policía, con el único fin de mantener bajo seguridad a sus ciudadanos y asegurarse un ambiente de máxima seguridad en el país.

Pero el verdadero debate está en la efectividad de estos sistemas de control que se están poniendo en evidencia debido a su poca efectividad en la detención de la mayoría de los actos delictivos que se suceden en las calles del país anglosajón, y a posteriori la situación más grave que se da que es la de la vulnerabilidad a los derechos de intimidad del ser humano. Como ejemplo de la poca efectividad que están teniendo las cámaras de videovigilancia en los últimos años, durante todo el año 2008, tan sólo se detectaron 5 delitos en el espacio público gracias a estos sistemas de videovigilancia⁴.

Si hacemos un repaso a la historia de la ciudad en el año 1993, tras el ataque terrorista del IRA en el Bishopgate, se introdujo en la ciudad una red de cámaras de videovigilancia para controlar los accesos a la ciudad de Londres, un hecho que fue conocido como el “anillo de acero”. Esta red de cámaras de videovigilancia, se han integrado en la ciudad como muchos de los sistemas que hay ya instalados y que operan en los bancos de la ciudad y en las oficinas. Si observamos algunos datos al respecto, el estado parlamentario está monitoreado con una red de 260 cámaras de circuito cerrado de televisión, también el mayor número de comercios de Oxford Street también está cubierto por un circuito de cámaras de seguridad que consta de 35 cámaras que se controlan desde una sala de control centralizado desde la Comisaría de policía de Marylebone. Pero no solo es el centro de Londres el que ha sufrido un incremento del uso de sistemas de circuito cerrado de televisión, Norris y Armstrong (1999) comentan en un relato ficticio de una

¹ Diario Clarín.com: “La sociedad británica, la más vigilada del mundo”, Último momento, Jueves 2 de noviembre de 2006, Fuente: EFE, [en línea] <http://edant.clarin.com/diario/2006/11/02/um/m-01301970.htm>. Fecha de consulta: 27-03-2010.

² LOBOHEM, F.: *Así nos vigilan. “Echelon”; “Sitel”... El sistema nos espía*, I punto producciones y ediciones S. L., Madrid, 2010. p. 119.

³ McCAHIL, Michael y CLIVE, Norris: *CCTV Systems in London. Their Structures and Practices*, Urbaneye, Documento de Trabajo N ° 10, Centro de Criminología y Justicia Penal, Universidad de Hull, Reino Unido, septiembre 2001-febrero 2004. En línea: www.urbaneye.net. p. 2. Fecha de consulta: 19-02-2012.

⁴ LOBOHEM, F.: *Así nos vigilan. “Echelon”; “Sitel”... El sistema nos espía*, I punto producciones y ediciones S. L., Madrid, 2010. p. 119.

historia cotidiana de la videovigilancia, que en un solo día un ciudadano en la ciudad de Londres podría estar siendo "filmado por más de 300 cámaras en más de treinta sistemas de circuito cerrado de televisión independientes"⁵.

Pero como sucedería con las ciudades de Nueva York y Madrid, este aumento de los sistemas de control y vigilancia de la sociedad inglesa, se hizo aún más evidente tras el atentado terrorista que sacudió a la ciudad de Londres en el 7J, unido al miedo que ya existía con anterioridad a robos, actos delictivos que se estaban sucediendo en los últimos años en este país. Fue en este momento, cuando el comportamiento en lo referente a la seguridad y vigilancia del Estado, los gobiernos ingleses comenzaron a blindar sus ciudades en busca de la construcción de un nuevo espacio fortificado mediante la instalación por doquier de una multitud de dispositivos de videovigilancia.



Ilustración 1

En este estado de miedo comenzaron a aparecer nuevos sistemas de videovigilancia, en el caso de Inglaterra, se empezaron a instalar cámaras de videovigilancia en las calles con sistemas más modernos de vigilancia de grabación, clasificación y almacenamiento, entre ellos cabe destacar los sistemas de videovigilancia de reconocimiento facial, capacitados para reconocer de entre la sociedad, ciertos caracteres del individuo que se presenta como sospechoso de haber cometido algún delito o ser miembro de una banda terrorista. Se han estado desarrollando en los últimos años unas cámaras de videovigilancia que utilizan un software mediante el cual analiza el comportamiento de las personas que graba la cámara y posteriormente decide qué personas de las que son analizadas son bastante peligrosas y que seguramente puedan cometer cualquier acto delictivo y las que no lo son⁶. Como escribe Loboheem, para explicar estos sistemas de seguridad, *"se tratan de cámaras que tratan de predecir acciones delictivas. Es decir, en un autobús por ejemplo, la actividad de las personas de levantarse o sentarse o cualquier otra que ocurra son grabadas y en función del análisis automático de la actividad en base a unos parámetros se envían al centro de control como potencialmente delictivas"*⁷. El software que utilizan, registra los rasgos faciales y los compara con las fotografías de los sospechosos que están incluidas en sus bases de datos. Pero han ido apareciendo nuevas formas que han ido dando vida a la vigilancia en la sociedad moderna, como menciona Jacob Israel Bañuelos Capistrán, el *"régimen de la vigilancia cobra forma: Circuito Cerrado de Televisión (CCTV), programas de reconocimiento facial, sensores de proximidad, detectores de movimiento, cámaras infrarrojas, cámaras robots, secuenciadores de video, sensores de humo, contactos magnéticos, cámaras de intemperie con radiofrecuencia, cámaras de baja iluminación con cobertura de hasta 120 m. en total oscuridad, de interiores visibles u ocultas, cámaras acuáticas, criptografía, red de inteligencia ECHELON (de Jam Echelon) y ENFOPOL (redes norteamericana y europea respectivamente, dedicadas interceptar y detectar emisiones electrónicas y digitales, conversaciones telefónicas, e-mail y sms, tanto públicas como privadas), espacio Shengen (espacio de vigilancia y seguridad creado*

⁵ McCahil, Michael y Clive, Norris: *CCTV Systems in London. Their Structures and Practices*, Urbaneye, Documento de Trabajo N° 10, Centro de Criminología y Justicia Penal, Universidad de Hull, Reino Unido, septiembre 2001-febrero 2004. En línea: www.urbaneye.net. p. 2. Fecha de consulta: 19-02-2012.

⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁷ *Ibid.*, p. 119.

para control migratorio e inmigratorio en Europa), CARNIVORE (herramienta de espionaje del FBI)⁸. Ya no sólo pertenecen al ámbito de la ficción todos estos sistemas de seguridad, sino que en la actualidad están funcionando y controlan nuestras acciones diarias, las últimas tendencias serán la instalación de cámaras de videovigilancia que no sólo graben, sino que también emitirán mensajes a los ciudadanos de lo que no deben de hacer⁹.



Ilustración 2

En el caso de Londres podríamos estar hablando del ejemplo más parecido a la distopía que George Orwell describió con 1984, ya que si atendemos a las estadísticas, según cuenta el editor de Defense Tech Noah Shachtman, un ciudadano londinense aparece 300 veces al día de media en una cámara de videovigilancia¹⁰ será más evidente esta comparación. Cuando se hace referencia al número de cámaras de videovigilancia que hay instaladas en las ciudades inglesas, según los datos Gran Bretaña cuenta ya casi con cuatro millones y medio de cámaras de videovigilancia instaladas, concretamente 4,2 millones de cámaras de circuito cerrado de televisión, convirtiéndose por tanto en una de las ciudades con mayor despliegue de vigilancia en el espacio público del mundo, y como declaró a la BBC, David Murakami-Wood, “Gran Bretaña es el país más vigilado del mundo”. Quizá estemos hablando del país con más vigilancia y control del mundo, porque necesitan sentirse seguros, esta sensación de inseguridad en la que viven la sociedad inglesa se justifica por el miedo a posibles atentados, robos, etc., e intentan remediar el miedo y la sensación de inseguridad con la vigilancia extrema, están convencidos que la inseguridad viene reñida por la falta de vigilancia y como bien menciona el Doctor Jacob Israel Bañuelos, “la inseguridad es un problema sistémico e integral más que un problema de falta de vigilancia”, y continúa, “la inseguridad no es consecuencia de una falta de vigilancia, tal y como el Estado moderno y contemporáneo argumenta. La inseguridad es consecuencia directa de la desigualdad económica, la miseria y la injusticia social, de la falta de igualdad educativa, la marginalidad territorial y racial, la criminalización de la inmigración y un largo etcétera”¹¹. Los Gobiernos modernos intentan convencer a la población que la sensación de inseguridad viene remediada con la vigilancia y el control en cualquier contexto de vida cotidiana, de este modo nada queda al margen de la vigilancia y del control. El espacio público poco a poco, sufre una militarización en todas sus facetas, asentando nuevas normas y nuevas conductas que influyen en el comportamiento del individuo. El espacio público se convierte en un espacio de observación, vigilancia y control, todo pasa por un registro de vigilancia, asentando un modelo de sociedad que vive por y para la vigilancia de sus individuos. Pero lo que verdaderamente debe importarnos de la cuestión, como se pregunta Jacob Israel Bañuelos, “¿quién vigila a quién?, ¿quién tiene el poder de vigilar?, ¿quién realiza la vigilancia de la vigilancia?”¹², ya que en una sociedad en la que la vigilancia ocupa todas sus las facetas hay que prestar especial atención a estas cuestiones con el único fin de evitar la conversión de una sociedad insegura por la falta de seguridad ciudadana por una sociedad vulnerable a cualquier medida de control y vigilancia que pueda atentar contra las libertades y derechos fundamentales del ser humano como el derecho a la propia imagen, al honor y la intimidad y los recogidos en la Declaración de los Derechos Humanos.

⁸ BAÑUELOS CAPISTRÁN, Jacob Israel: *Videovigilancia y seguridad en la era digital*, pp. 2-3, [en línea] <http://s3.amazonaws.com/lcp/alaic-internet/myfiles/Jacob.pdf>. Fecha de consulta: 07-06-2010.

⁹ LOBOHEM, F.: Op. Cit., p. 119.

¹⁰ Periódico El Mundo: “Lo que funciona y lo que parece no funcionar. La tecnología y el 7 J en Londres”, viernes 8 de julio de 2005, p. 24.

¹¹ Ibid., p. 2.

¹² Ibid., p. 2.

Con la intención de conseguir una “seguridad (casi) completa” como dirá José Miguel G. Cortés sometiendo al ser humano a una vigilancia total, se configura el nuevo espacio urbano y la actual sociedad. La situación de control y vigilancia se ha ido agudizando tras los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 a las Torres Gemelas, tal efecto ha hecho que la sensación de inseguridad aumente considerablemente hasta el punto de que se está configurando un nuevo espacio urbano que centra su interés en el control visual del individuo en un estado de constante vigilancia, en un espacio urbano que se considera libre y que en los últimos años se han ido sacrificando algunos de los derechos fundamentales de una sociedad democrática con la intención de convertirlo en un espacio de máxima seguridad donde cualquier persona pueda sentirse segura. Con la justificación de convertir la ciudad en un espacio verdaderamente seguro para su ciudadanía, en los últimos años están aumentando las medidas de seguridad en el espacio urbano, un hecho que se viene desarrollando desde hace algunos años pero que nunca se había dado el caso de lugares con tantos sistemas de seguridad. Así con el fortalecimiento de ciertas medidas de seguridad está ocurriendo justo el efecto contrario, estamos asistiendo a la privatización del espacio público, un espacio bajo unas normas, leyes y un control más incidente en la sociedad. Los espacios públicos que permanecían como espacios abiertos, espacios para el individuo que ejercía su estancia libremente, se están convirtiendo en espacios cerrados sometidos cada vez más a control y vigilancia extrema. Este es el caso de los Centros Comerciales, destinados al libre uso de las personas como lugares de ocio y tiempo libre, que en la actualidad se han convertido en verdaderos espacios panópticos de observación en los que la cámara de videovigilancia adquiere un papel importante en su funcionamiento, como medidas para controlar un posible robo o acto delictivo, espacios sometidos a las nuevas formas de observación y control, pues como dice Paul Virilio, “Las imágenes electrónicas están reemplazando la electrificación de las ciudades y el campo que se creó a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Cámaras automáticas que están sustituyendo las luces de las calles y los neones de las ciudades. De tal modo que cuando uno se mueve en una ciudad moderna, se da cuenta de que todo está concentrado en un monitor de vídeo el cual no es, exactamente, el de la prefectura de la policía o el del control de tráfico, sino, también, el de los supermercados, los circuitos cerrados de televisión en los edificios, etcétera, etcétera”¹³.

OBJETIVOS.

Desde el análisis de los conceptos de control y vigilancia en la sociedad y toda su implicación a través de la filosofía, la sociología, la política, etc., el principal objetivo que se propone con este trabajo será desarrollar una investigación de una de las propuestas artísticas como es el caso del trabajo del Colectivo MediaShed que se han ido engendrando como consecuencia de la expansión de la vigilancia en los diferentes contextos de la sociedad en los últimos años, a través de un amplio recorrido por el trabajo del colectivo y el caso de alguna de sus propuestas artístico-activistas, preocupados por la problemática de la vigilancia y sus consecuencias entorno a la construcción de la identidad de una sociedad tecnovigilada que nos acontece en la actualidad. Con esta investigación se propone también un estudio sociológico en el contexto de Reino Unido sobre las consecuencias de una sociedad controlada a través de las nuevas tecnologías de la vigilancia que se están desarrollando con la intención de convertirse en herramientas para establecer una mayor seguridad en los diferentes espacios o como medio de mantener bajo un mayor control al individuo y su hábitat que le rodea. Podemos fundamentar el estudio desde el análisis exhaustivo de las políticas de control y vigilancia desarrolladas por los propios gobiernos que intentan establecer una serie de normativas que conectan directamente con la mentalidad de una sociedad que intenta “autocontrolarse” en cualquier contexto. El presente trabajo de investigación, por lo tanto, pretende proponer un análisis por el cual podamos entender los estados de la vigilancia desde el punto de vista del artista, contemplando sus preocupaciones, estableciendo una cartografía por aquellas propuestas artísticas realizadas por el colectivo MediaShed donde utilizan la temática del control y la vigilancia como principal preocupación. Esta investigación pretende demostrar que existen obras artísticas que en unos casos reivindican y critican la situación de vigilancia a la que el ser humano es sometido en una sociedad de control, por lo tanto están realizando proyectos artísticos para intentar crear un debate en torno a esta situación de control y vigilancia, a la misma vez, existen otros artistas que plantean proyectos utilizando las mismas herramientas que utiliza la policía, las empresas de seguridad, etc., como es el caso de las cámaras de vigilancia para realizar sus obras, creando una estética estrechamente relacionada con la situación actual como lo es el caso del Colectivo MediaShed. Este artículo es el inicio de una investigación sobre el posicionamiento que presenta el artista ante la situación de control y vigilancia a la que estamos asistiendo en los últimos años y que va en aumento. Esta investigación pretende dar respuesta dentro de la crítica a la sociedad de control y vigilancia y a los sistemas de vigilancia tecnológica a los que estamos sometidos en la vida cotidiana en los diferentes contextos.

DESARROLLO.

En el presente artículo parto de la hipótesis de que existen una serie de artistas que están utilizando las mismas herramientas de control y vigilancia de la sociedad contemporánea para establecer mediante la práctica artística una crítica a la situación de control y vigilancia a la que está siendo sometida la sociedad actual con el aumento de las medidas de seguridad en los diferentes contextos de la sociedad, debido también al gran avance de las nuevas tecnologías para la vigilancia y el control del individuo que hace que la vigilancia penetre más profundamente en la sociedad de manera omnipresente, y por otro lado considerando la situación de inseguridad que hoy en día se ha establecido sobre todo en el espacio público y que tiene connotaciones más notables en una sociedad que se presenta más insegura. Cada artista aborda una estrategia teniendo en consideración la problemática persistente en

¹³ AAVV, 5 Codes. Architecture, *Paranoia and Risk in Times of Terror*, Basel, Berlín, Birkhauser, 2006, pp. 126-127.

una sociedad tecnovigilada bajo fuertes medidas de control tecnológico. El espectador, se encuentra frente a esta tipología de proyectos artísticos que implican una confluencia encadenada de pensamientos críticos en su persona a través de los cuales le hacen situarse en su propia realidad cotidiana para desde ahí poder establecer un discurso crítico entre la situación real en la que se encuentra emergente la sociedad actual, el pensamiento crítico del artista representado a través de su proyecto artístico que posee entidad propia, y la posición del espectador como testigo de un acontecimiento real y que va en expansión. Cada artista aborda el tema teniendo en consideración los aportes de una sociedad controlada y vigilada por doquier mediante una serie de cuestiones por las cuales se ha desarrollado una metodología básica y fundamental para la presente investigación. En base a este cuestionamiento habría que preguntarse: ¿el ciudadano está dispuesto a perder su privacidad en el espacio público como pago por su seguridad a través de una vigilancia y un control continuo sobre su persona?, ¿hasta qué punto se encuentra invadida nuestra intimidad con el incesante aumento de dispositivos de vigilancia?. Por otra parte, si aceptamos que la actual sociedad se encuentra controlada y vigilada por una nueva tipología de herramientas de control y vigilancia desarrolladas a través de una nueva oleada tecnológica, una de las preguntas por todo ello se pretende demostrar que los artistas están utilizando las mismas herramientas de control y vigilancia que utiliza la sociedad actual para poder desentramar sus entresijos y en algunos casos desde un posicionamiento crítico poner en entredicho la fiabilidad de esta nueva tipología de sociedad vigilada mediante estos nuevos sistemas de control y vigilancia.

Al igual que en EEUU, y España, en Inglaterra, hay artistas que están preocupados por esta situación de control y vigilancia a la que la sociedad está siendo sometida y por consiguiente este aumento incontrolado de sistemas de control y vigilancia que están apareciendo en la sociedad inglesa, en muchos de los casos, estos artistas hacen una crítica al sometimiento de la población inglesa a las tecnologías de la vigilancia que hoy día conviven y forman parte de las relaciones de poder entre la sociedad. Estos artistas están haciendo uso de los actuales sistemas de control social que están apareciendo hoy en día en las ciudades y que ejercen un control más profundo sobre el ser humano. Hay artistas que están utilizando las mismas herramientas de vigilancia y control que emplean los Gobiernos modernos como sistema de seguridad en los espacios públicos de sus ciudades.

Por lo tanto, encontramos una serie de artistas que están trabajando con dispositivos de videovigilancia como las cámaras de videovigilancia, sistemas de vigilancia de reconocimiento facial, cámaras de infrarrojos y así un largo etcétera. A continuación vamos destacar proyectos de artistas que han reflexionado sobre los nuevos sistemas de control y vigilancia de la sociedad contemporánea, haciendo una crítica a la abundancia en la actualidad de estas herramientas empleadas por los Gobiernos, el Estado, y en definitiva por la sociedad como sistemas de seguridad, utilizando estas mismas herramientas de control y vigilancia para llevar a cabo sus propuestas artísticas.

Entre estos artistas-activistas destacamos al colectivo MediaShed, este colectivo proponen una serie de estrategias como reacción a las cámaras de videovigilancia y dispositivos de Circuito Cerrado de Televisión (CCTV), grupo establecido en Inglaterra, MediaShed utilizan los sistemas de videovigilancia que controlan el espacio público instalados en las calles, plazas, centros comerciales, y que están ahí vigilando continuamente para crear proyectos artísticos como forma de resistencia social y crítica a todos estos equipos tecnológicos que controlan día a día a ser humano, es un espacio abierto a todo el público sin ánimo de lucro, reutilizando sistemas de equipos y tecnología digital, haciendo arte sin coste alguno utilizando el dominio público, en este caso el uso de las cámaras de videovigilancia.

MediaShed ha desarrollado una serie de proyectos como es el caso del llamado "*Video Sniffing*", que permite realizar vídeo creaciones utilizando como herramienta para grabar estos vídeos los sistemas CCTV del espacio público, cualquier persona puede utilizar este sistema que consiste tan solo en interceptar las señales de las cámaras de videovigilancia mediante el uso de la tecnología wireless, utilizando un receptor de señales que se puede comprar en una tienda de electrónica y que tan solo cuesta 30 euros, este sistema puede olfatear en la calle las señales emitidas por las redes inalámbricas de las cámaras de videovigilancia, está alimentado con la ayuda de una batería de 12 voltios que acompaña al sistema y una cámara de vídeo que estará conectada que servirá como capturadora de esta señal. El proyecto trata de ir interceptando por la calle señales de las cámaras de videovigilancia pudiendo registrar las imágenes que son interceptadas con el funcionamiento de este sistema y así poder dejar al descubierto lo fallos que presentan estos dispositivos en tanto en cuanto que es posible captar sus señales y pinchar sus imágenes. En alguno de los casos es posible realizar alguna acción o performance delante de estos dispositivos de vigilancia en la calle o dentro de cualquier local donde están instalados los dispositivos, este es el caso de "*The Duellist*", donde MediaShed fueron invitados a participar en marzo de 2007 en "*Futuresonic*" en Manchester (Inglaterra) como parte del Festival Art for Shopping Centers.

En este vídeo unos profesionales entorno al deporte parkour han realizado una acción que consiste en movimientos acrobáticos saltando obstáculos, utilizando como elementos los objetos que condicionan el propio espacio del Centro Comercial. La película se grabó utilizando tan solo las propias cámaras de videovigilancia del Centro Comercial con unas 160 cámaras instaladas, y se grabó durante tres noches, con el espacio vacío de clientes, tan solo la presencia solitaria de dos jóvenes que realizan sus acrobacias libremente en el espacio del Centro Comercial desafiando a la mirada de control que ejercen sobre el espacio las cámaras de seguridad.

El vídeo, resultado de la grabación de los CCTV del Centro Comercial, se proyectó en una pantalla de plasma de grandes dimensiones dentro del Centro Comercial Arndale en Manchester, un enorme centro comercial que es frecuentado diario por unos 6000 clientes, las imágenes están acompañadas por los propios sonidos que el espacio emite grabados cuando se realizó la acción.

Hay que destacar como el colectivo hace uso de los nuevos medios tecnológicos para el control y la vigilancia de los espacios públicos como una herramienta, eliminando el uso costoso de los medios de grabación, tan solo necesitan piratear estos sistemas de videovigilancia de diferentes localizaciones dentro de edificios, centros comerciales o las calles de cualquier ciudad, y realizar una actuación delante de estos sistemas de grabación. De este hecho nace el término "Video Sniffing", que deriva de esta práctica, de "husmear" sobre señales de videovigilancia inalámbricas y utilizarlas para controlar su grabación de una manera barata, resultado de ello, aparecen grabaciones directas, controladas, que burlan los sistemas de control de esos espacio, realizando una actuación que pretende ser una crítica directa a la poca fiabilidad y seguridad que presentan hoy día algunos sistemas de control para los espacios públicos y privados.

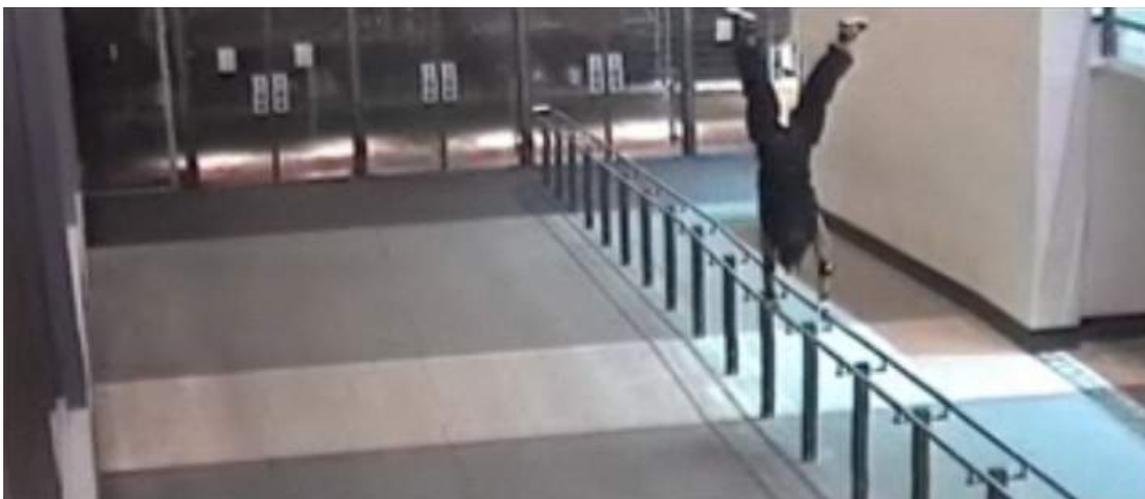


Ilustración 3



Ilustración 4

El colectivo invita a sus miembros y también al público en general en su página web <http://mediashed.org>, a participar en la propuesta. Cualquier persona puede participar libremente en esta práctica de video sniffing, puede realizar estos vídeos, tan solo será necesario comprar este dispositivo antes mencionado que detecta, intercepta señales y graba las imágenes resultado de la grabación que captan estos dispositivos de videovigilancia. Este trabajo como destacará uno de los integrantes del Colectivo Graham Harwood en el Simposio Goodbye Privacy ars electronic, *"MediaShed es un espacio de "medios libres" abierto al público en el este de Inglaterra. Los medios de comunicación son gratuitos -como la libertad de expresión, la cerveza no es gratis- son un medio de hacer arte, hacer cosas o simplemente decir lo que quieres por poco o ningún costo financiero usando el dominio público, software libre y equipo reciclado. También se trata de decir lo que quieres "libremente", utilizando medios accesibles que pueden ser separados y reutilizados sin restricciones y controles innecesarios"*¹⁴. Se trata de involucrar a cualquier persona en el proyecto, no solo a artistas, colectivos de activistas o hackers, para hacerles ver de los fallos que presentan hoy día estos sistemas de control y como cualquier persona puede acceder libremente a estas herramientas de videovigilancia con un sistema tecnológico muy sencillo que cualquier persona puede adquirir libremente en una tienda. Uno de los ejemplos de participación pública se llevó a cabo con un grupo de niños que participaron en la propuesta. El colectivo MediaShed involucró a un grupo de niños en el proyecto y ellos mismo compraron estos dispositivos baratos para grabar sus vídeos utilizando estas cámaras de videovigilancia inalámbricas. No era necesario hacer uso de otras cámaras de vídeo habiendo tantas cámaras en el espacio público libremente y con fácil acceso. Estos jóvenes iban interceptando por las calles las señales de estas cámaras de videovigilancia inalámbricas y realizando delante de ellas sus actuaciones. Resultado de ello lo podemos observar en la instantánea de la Ilustración 3.



Ilustración 5

CONCLUSIÓN.

Como resultado del trabajo que realizó el colectivo MediaShed con el uso y acceso libre a los sistemas CCTV de vigilancia para hacer cine o vídeo creaciones, nace en Reino Unido GEARBOX, <http://gearbox.mediashed.org/es>¹⁵. GEARBOX es un conjunto de herramientas de vídeo de uso libre desarrollado por el colectivo MediaShed y Eyebeam Studios en Nueva York. En esta aplicación se le explica paso a paso al público que accede a ella cómo grabar imágenes utilizando diferentes combinaciones y recursos de cámaras de videovigilancia de forma gratuita y de fácil acceso para realizar estos "Video Sniffing", enseñan también como utilizar recursos baratos de cámaras de videovigilancia que están colgadas en puntos estratégicos, para hacer simular por ejemplo una cámara aérea, pero también enseñan al público como crear vídeos profesionales con técnicas muy profesionales utilizando métodos de bajo presupuesto, para grabar películas con estos sistemas CCTV y no tener que gastar nada de dinero. Como puede comprobarse a la luz de lo expuesto en el presente artículo, se analiza la problemática de la vigilancia desde el trabajo artístico del colectivo activista MediaShed,

¹⁴ Ver la web: http://we-make-money-not-art.com/in_linz_several/

¹⁵ Ver la web: <http://gearbox.mediashed.org/es>

analizando en primer lugar las diversas políticas de control y vigilancia que existen en la sociedad inglesa, haciendo un amplio análisis por los diferentes modelos y herramientas de vigilancia que son hoy en día aplicados a la sociedad como herramientas para el control de sus habitantes. El objeto de estudio es abarcado dentro de tres estados importantes para el buen entendimiento de la presente investigación, por un lado, se pretende demostrar la inquietud y preocupación de algunos artistas por la situación desbordada de control y vigilancia que se ha instaurado en los últimos años ante la amenaza de diversos acontecimientos sucedidos progresivamente sobre todo en Occidente, y más concretamente en Inglaterra. Todo ello magnificado desde el punto de vista tecnológico, que ha producido un cambio significativo en lo que se refiere al control y vigilancia. Esto tiene su reflejo en la aparición incesante de nuevas herramientas de control y vigilancia tecnológica a partir de los años 60, por la cual el artista está haciendo uso de estos sistemas de videovigilancia, como en el caso de las cámaras de vigilancia, las de reconocimiento facial, etc., estos colectivos de artistas están desarrollando una serie de propuestas artísticas que sirven de detonador en muchos casos desentramando así la potencialidad de la vigilancia sobre la sociedad actual y aclarando sus consecuencia que han ido en detrimento de sus habitantes. Por todo ello, el colectivo MediaShed, está utilizando las mismas herramientas que utiliza la policía en el control del espacio público o el Estado en la vigilancia en las ciudades para establecer un clima de máxima seguridad con la presencia de este tipo de dispositivos que convierten las ciudades en un espacio fortificado. El presente artículo también da respuesta a las preocupaciones del artista sobre la situación de vigilancia y control a la que se somete a la sociedad en los diferentes contextos, desarrollando una serie de proyectos como *"The Duellist"*, que presentan un posicionamiento crítico ante esta situación de vigilancia desde una perspectiva video-activista mostrando las fragilidad de los actuales sistemas de control y vigilancia que inundan hoy en día los espacios públicos por los que transitamos.



Ilustración 6

FUENTES REFERENCIALES.

AAVV, 5 Codes. Architecture, Paranoia and Risk in Times of Terror, Basel, Berlín, Birkhauser, 2006, pp. 126-127.

BAÑUELOS CAPISTRÁN, Jacob Israel: *Videovigilancia y seguridad en la era digital*, pp. 2-3, [en línea]
<http://s3.amazonaws.com/lcp/alaic-internet/myfiles/Jacob.pdf>.

CORTÉS, José Miguel G.: *La ciudad cautiva: Control y vigilancia en el espacio urbano*. Ediciones Akal. Barcelona. 2010.

LOBOHEM, F.: *Así nos vigilan. "Echelon"; "Sitel"...El sistema nos espía*, lpunto producciones y ediciones S. L., Madrid, 2010.

McCAHIL, Michael y CLIVE, Norris: *CCTV Systems in London. Their Structures and Practices*, Urbaneye, Documento de Trabajo N º 10, Centro de Criminología y Justicia Penal, Universidad de Hull, Reino Unido, septiembre 2001-febrero 2004. En línea:
www.urbaneye.net. p. 2.

REISZ, Carlos F.: *MANUAL DE TECNOLOGÍA PROFESIONAL EN CCTV*, Edición del autor. 2ª edición, 2002.

VIRILO, Paul: *La máquina de la visión*. Cátedra. Madrid, 1975.

WHITAKER, R.: *El fin de la privacidad: como la vigilancia total se está convirtiendo en realidad*. Paidós Ibérica. Barcelona, 1999.

Maddonni, Alejandra.

Artista visual y docente investigadora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Formas del tiempo y la memoria en el arte contemporáneo latinoamericano.

Forms of time and memory in contemporary Latin American art.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Tiempo, memoria, arte latinoamericano, cuerpo.

KEY WORDS:

Time, memory, Latin American art, body.

RESUMEN.

A lo largo de la historia del arte, el espacio y el tiempo se han abordado como categorías separadas. En efecto, la concepción moderna definió al tiempo como el ámbito donde las cosas *sucedan* y al espacio donde las cosas *están*. En este esquema, el tiempo es progresivo, posible de medir en términos de sucesos que se presentan con un patrón homogéneo.

El proyecto de la modernidad, en su implacable búsqueda de certezas, ha necesitado de esta escisión y otras -como la separación forma – contenido-, a fin de borrar toda incertidumbre e inestabilidad. De este modo algunas categorías de análisis han quedado fuera de la mirada moderna, aún hasta nuestros días.

El cuerpo, lo monstruoso, el misterio, el tiempo detenido, la intensidad, la experiencia, lo complejo, lo múltiple, lo suspendido, lo no lineal y lo sugerido son sólo algunas de las dimensiones con las que la contemporaneidad teje la trama de sus obras.

El arte contemporáneo reconfigura la temporalidad. El tiempo y el espacio unidos se construyen con la obra, son la obra. Permite nuevos modos de percepción y nos ofrece otro modo de ver el mundo a través de operaciones cognitivas complejas.

A través del análisis crítico de un conjunto de artistas latinoamericanos, este texto intenta generar un entramado de vínculos y tensiones entre sus producciones visuales, sus poéticas y los modos contemporáneos del tiempo, la materialidad y el contexto.

Los artistas seleccionados Ana Mendieta (Cuba), Graciela Sacco (Argentina), Lucy Argueta (Honduras), Jorge Macchi (Argentina), Alfredo Jaar (Chile) y Regina Galindo (Guatemala) han trabajado en buena parte de su producción con el cuerpo. Presente o ausente. Único o múltiple. Como tema, soporte, forma y contenido. Como posicionamiento cultural, social y político. Como devenir temporal, memoria y territorio en disputa permanente.

ABSTRACT

Throughout the history of art, space and time have been approached as separate categories. In effect, the modern conception defined time as the domain where things happen and the space where things are. In this scheme, time is progressive, measurable in terms of events that occur with a homogeneous pattern.

The project of modernity, in its relentless search for certainties, has needed this split and others - such as form-content separation - in order to erase all uncertainty and instability. In this way some categories of analysis have been left out of the modern gaze, even to this day.

The body, the monstrous, the mystery, the time stopped, the intensity, the experience, the complex, the multiple, the suspended, the nonlinear and the suggested are just some of the dimensions with which contemporaneity weaves the plot of its works.

Contemporary art reconfigures temporality. Time and space are united with the work, they are the work. It allows new modes of perception and offers us another way of seeing the world through complex cognitive operations.

Through the critical analysis of a group of Latin American artists, this text tries to generate a network of links and tensions between their visual productions, their poetics and the contemporary modes of time, materiality and context.

Selected artists Ana Mendieta (Cuba), Graciela Sacco (Argentina), Lucy Argueta (Honduras), Jorge Macchi (Argentina), Alfredo Jaar (Chile) and Regina Galindo (Guatemala) have worked in a good part of their production with the body. Present the absent. Single or multiple. As a theme, support, form and content. As a cultural, social and political position. As a temporal becoming, memory and territory in permanent dispute.

CONTENIDO.

Introducción.

En torno a algunas formas del tiempo.

El proyecto de la modernidad definió al tiempo como el ámbito donde las cosas *sucedan* y al espacio donde las cosas *están*. Esta división desdibuja cualquier tipo de incertidumbre e inestabilidad: el tiempo es progresivo, objetivo, posible de medir en términos de sucesos, los cuales se presentan con un patrón homogéneo, como unidades regulares y proporcionales.

El sujeto contemporáneo carga de sentido y significados a esos sucesos. Conflictos que provocan cierta alteración al interior de un tiempo que, entonces, deviene subjetivo, multidireccional y dialéctico. Gastón Bachelard en "La intuición del instante" retoma la idea rectora de Roupnel: El tiempo sólo tiene una realidad, la del instante (Bachelard, 1999). Se rompe su evolución monótona para dar lugar a la vivencia apasionada de un conjunto de instantes creadores que se suceden, acontecen y resuelven. Sin desestimar la duración bergsonian, que para el autor es una construcción, le otorga al instante una importancia fundamental.

"...en la imagen fija se produce una trascendencia temporal, una simultaneidad que densifica el suceder. Hay tiempo en el espacio y espacio en el tiempo. Éste puede producir sensaciones de permanencia y la imagen fija provocar la ilusión del movimiento. El espacio mutó sin cesar asumiendo condiciones sintéticas para tratar los mismos contenidos con diferentes respuestas formales y técnicas. El mayor grado de abstracción, el encuadre, la perspectiva, el empleo del color o de la luz y los elementos compositivos provienen de esos universos simbólicos que el arte integra." (Belinche, 2011:p.65).

"Siempre ante la imagen, estamos ante el tiempo". Así comienza el capítulo de apertura "La historia del Arte como disciplina anacrónica" del libro *Ante el tiempo* de Georges Didi-Huberman. Más allá de interpretar las obras con las categorías de sus contextos históricos, buscando determinada concordancia eucrónica –el artista y su tiempo-; para el autor, la riqueza del anacronismo reside en el modo temporal de expresar la complejidad y sobredeterminación de las imágenes¹. En tanto la imagen artística sintetiza tiempos, este montaje de tiempos heterogéneos genera anacronismos. La percepción de estos diferenciales de tiempo que operan en cada imagen, significa complejizar la mirada sobre ellas, considerarlas productoras de memoria, ir más allá de la representación como

¹ Didi-Huberman G. (2006) *Ante el tiempo* 1era ed. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora. Pag. 18

espejo de las cosas o como sistema de signos. Visualizar una obra a partir de las manipulaciones del tiempo que ha hecho su productor, implicaría, entonces, estudiarla desde la perspectiva de sus memorias múltiples.

En este contexto, la imagen se presenta, se muestra, se desdobra. Según Didi-Hubermann² en ese instante de suspensión, desmonta la historia, la deconstruye estructuralmente para conocerla y comprenderla. Remontar a contrapelo el continuo del tiempo, implica ir al encuentro de sus accidentes, bifurcaciones y discontinuidades.

La consideración contemporánea del objeto visual como experiencia y acontecimiento³, toma distancia de la idea de obra-imagen como fin último y estático de un proceso.

El tiempo en las construcciones ficcionales y en las paradojas de Jorge Macchi.

Macchi, artista argentino contemporáneo, suele usar en su producción artística el artificio como recurso para enfrentarnos con la incertidumbre que propone la ruptura de lo previsible y lo conocido.

Still Song es una instalación que fue realizada por primera vez para el pabellón de la Bienal Internacional de Venecia del año 2005. Al entrar y transitarla percibimos que el tiempo se detuvo en un instante para improntar en su espacio -paredes, techo y piso-, los reflejos lumínicos de una esfera móvil de discoteca. Esa quietud, ese momento detenido de un acto pasado que interpela el presente, se ve reforzado por el título. Es más, si tomáramos sólo la palabra still como adverbio significaría aún o todavía remitiendo a algo que sigue siendo, en este caso probablemente transformado, a pesar de las circunstancias. Lo inquietante de la situación es que la luz reflejada se solidifica bajo la forma de múltiples perforaciones negras sobre el blanco de la superficie cual si fueran su inversión, su negativo. Una especie de culpa perturbadora nos invade al recorrer sus accidentes y el desgarramiento de la superficie, como si estuviéramos llegando momento después del instante trágico que trastocó la fiesta.



Ilustración 1

<http://www.jorgemacchi.com/es/obras/83/still-song>

Por otra parte, Macchi vuelve a perturbar determinada lógica del sentido del tiempo y del espacio en una de sus primeras producciones audiovisuales junto a David Oubiña en el año 1992. “La flecha de Zenón” es una animación de 1 minuto 20 segundos de duración que presenta la introducción de una película que nunca empieza. Recrea una de las paradojas de Zenón de Elea –la flecha caminante- vinculada con la idea de continuo, y las relaciones existentes entre el movimiento, el espacio y el tiempo. El video de Macchi y Oubiña nos muestra la cuenta regresiva de inicio de una película comenzando en 10 y llegando a 1. El número siguiente será siempre la mitad del anterior y el tamaño de la tipografía va disminuyendo proporcionalmente hasta llegar a un número que resulta demasiado pequeño para ser representado.

² Ibid, pag. 156

³ Ibid, pag. 260

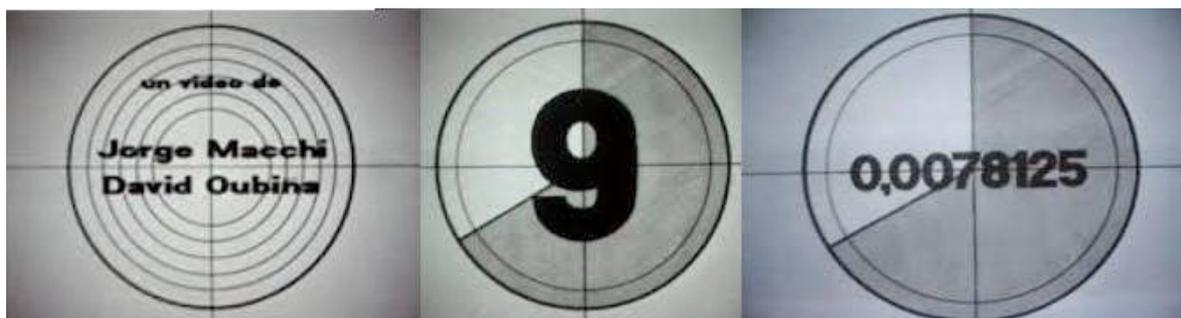


Ilustración 2
<http://pinterest.com/>

Las huellas del cuerpo. Ana Mendieta, Regina Galindo y Lucy Argueta.

El cuerpo contemporáneo, en tanto mediador de nuestras relaciones con el mundo, se presenta como un territorio conflictivo y difícil de delimitar⁴. En él se dirimen complejas tensiones morales, culturales, biológicas y políticas. En este sentido, las producciones de las artistas latinoamericanas Lucy Argueta, Ana Mendieta y Regina Galindo se configuran como las más oportunas a fin de visualizar estas tensiones.

La fotógrafa hondureña Lucy Argueta en un conjunto de imágenes de la serie "Olivia etérea" modela la silueta del cuerpo ausente a través de vestidos vacíos en posturas cotidianas. El vestido, como primer espacio que se habita, regula los modos de vinculación entre el cuerpo y el entorno, entre lo privado y lo público (Saltzman, 2004). Esta característica se verifica en la atemporalidad que sugiere la quietud de un indumento sin cuerpo, sentado en un contexto que habla de una espera interminable. Estas imágenes actualizan la tensión presencia-ausencia que genera la silueta vacía.



Ilustración 3
<http://lucyargueta.blogspot.com.ar/>

La producción artística de Ana Mendieta (1948-1985) está fuertemente vinculada a su corta pero intensa vida. La Operación anticastrista Peter Pan, en su intento por alejar a cientos de niños cubanos de la influencia revolucionaria, desarraigó a esta artista cubana de su familia para trasladarla a Estados Unidos donde vivió con distintas familias adoptivas.

Más allá de estas experiencias de vida que sin duda marcaron su poética, en los años 70 sus performances reviven algunos mitos primitivos afrocubanos donde su propio cuerpo, materia y soporte, se transforma y reconfigura en comunión con una madre-tierra vivificante. Es así como retoma las culturas olvidadas, Taina de Cuba y precolombinas de México, para oponerse al proceso de desculturización estadounidense.

⁴ Ramírez, J. (2003) Corpus Solus. Ed. Siruela. Madrid. Pág.13

En la Serie Siluetas, conjunto de obras que trabajará hasta los 80, Mendieta profundiza la idea de silueta como representación de lo intencionalmente ausentado (Grüner, 2008) para metaforizar el desarraigo obligado de su Cuba natal. Por otra parte, revaloriza lo primigenio y ancestral a través de su cuerpo desnudo que imprime sobre la tierra su huella.

La producción de Mendieta dialoga con las performances de la artista visual y poeta guatemalteca Regina José Galindo. Gran parte de sus obras se desarrollan en el espacio público donde la artista ofrece su cuerpo desnudo como metáfora de los conflictos que hostigan nuestro territorio latinoamericano. Aborda temas vinculados con todo tipo de discriminación, injusticias sociales y abusos relacionados con las asimetrías del poder. En su trabajo del año 2003 "¿Quién puede borrar las huellas?" Galindo realiza una caminata desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala. El recorrido silencioso queda plasmado a través de huellas hechas con sangre humana, en memoria de las víctimas del conflicto armado en Guatemala, en rechazo a la candidatura presidencial del ex-militar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt⁵.



Ilustración 4

<http://www.reginajosegalindo.com/quien-puede-borrar-las-huellas/>

Mendieta va hacia la tierra tanto para improntarla como para fundirse en ella, poniendo en evidencia la problemática del desarraigo y la discriminación racial en Estados Unidos a través de las marcas que dibuja su cuerpo-matriz. En México en el año 1976, la artista escava su silueta en la playa y la cubre con un pigmento color rojo que irá consumiéndose por las olas del mar y fundiéndose en el agua. En Flowers on Body, realizada en la ciudad de Oaxaca, se acostó desnuda dentro de un foso precolombino y se cubrió de plantas con flores, retomando ritos ancestrales vinculados con la fertilidad. Ficcionaliza el espacio elegido para revelar un modo de estar en el mundo.



Ilustración 5

<http://pacifista.co/en-serio-donde-esta-ana-mendieta/>

⁵ <http://www.reginajosegalindo.com/>

Estos rituales corporales que remiten a un deseo de reencuentro con sus raíces y a una necesaria restitución identitaria volvemos a encontrarlos en el registro fotográfico de la serie *Glass on Body* (1972-1997). Partes de su anatomía desnuda son aplastadas temporalmente contra un vidrio que ella misma impone sobre sí, dejando la impronta de un cuerpo real deformado hasta lo monstruoso. La transparencia de ese vidrio que representa el conjunto de reglas y estereotipos sociales de entonces, permite ver al cuerpo femenino deforme y oprimido por su presión.

La idea de vida herida se refrenda bajo la forma de estos fragmentos, roturas que nos interpelan por sí mismas, más allá del todo-cuerpo del que provienen (Calabrese, 1987). Cada metamorfosis que nos presentan es un intento de reconstrucción.



Ilustración 6

<http://www.artnet.com/artists/ana-mendieta/untitled-6-works-from-the-glass-on-body-imprints-JzUXnq45rRCrFGYQmERclw2>

El cuerpo fragmentado en las interferencias de Graciela Sacco.

En la retórica del cuerpo, un fragmento puede designar la totalidad orgánica o adquirir una sorprendente autonomía que le permitirá funcionar artísticamente a varios niveles⁶.

Graciela Sacco, artista argentina contemporánea, recurre también al cuerpo fragmentado para hablar de la urgencia del estado de necesidad y expresar los distintos modos de violencia sobre él.

Estos fragmentos son evidenciados por la artista rosarina en algunas de sus interferencias en el espacio urbano. Sacco utiliza este término en vez de intervenciones para evitar la idea de irrupción, imposición o provocación. Trabaja con los códigos propios del lugar generando una vibración visual que no le es indiferente al transeúnte. Su gesto perturbador, bajo la forma de transferencias, impresiones o proyecciones de imágenes sobre diferentes objetos, arquitecturas y contextos, se basan en la estética de los medios masivos de comunicación. Suspende la continuidad de la trama visual urbana provocando en el transeúnte cierto estado de angustia e incertidumbre (Ciafardo, Musso, Maddonni; 2015).

Bocanada fue una de sus primeras interferencias urbanas en las calles de Rosario entre 1993 y 1995. La artista problematiza los lugares de tránsito cotidiano con la pegatina de afiches que presentan numerosas bocas abiertas, de frente y en gran escala. Pegados junto al resto de la gráfica publicitaria en distintos puntos de la ciudad, marcan una especie de anomalía visual. Idéntico gesto en bocas distintas que, al ocupar todo el plano, no permiten singularizar su identificación. Su sobredimensión, produce extrañamiento y expone sus imperfectos e impersonales espacios interiores, que aluden al vacío del hambre o al silencio del gesto que reclama. Encuadrando sólo una parte del cuerpo, Sacco eleva el fragmento a la categoría de retrato de cuerpo entero, particulariza miedos y visibiliza angustias colectivas. Esta propuesta artística podría relacionarse con la obra *Lengua de lenguas* de Antoni Miralda que se expuso en la Primer Bial de Valencia del año 2001⁷. El artista repite, recorta y pega gran cantidad de imágenes de lenguas saliendo

⁶ Ramírez, J. A. "El cuerpo fragmentado" en *Corpus Solus*. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Ediciones Siruela, Madrid. 2003. Pág. 207

⁷ *Ibid.* Pág. 228

de sus bocas para conformar la textura de una gran lengua. Al acercarse, el espectador puede apreciar los distintos detalles de cada uno de estos gestos irreverentes que hacen irrepetibles y únicas a cada una de esas bocas.

En 1999, como parte de la serie *Bocanada*, radicaliza aún más la urgencia del momento. Un gran número de cucharas, colgadas a distintas alturas y distancias, se multiplican dramáticamente a través de las sombras que proyectan. Sus concavidades no tienen alimento que ofrecer: ese vacío lo ocupan pequeñas bocas abiertas. Su reducción de escala no restringe la grandeza del gesto confrontativo que esta vez se ve potenciado por su vínculo con el utensilio para comer⁸.



Ilustración 7

<http://www.rosariarte.com/expo/outside/000647.htm>

<http://proyectos.banrepcultural.org/graciela-sacco/es/exposicion/graciela-sacco/bocanada>

En la interferencia urbana *Entre Nosotros* (2001-2014) la acción gráfica despliega la mirada de cientos de pares de ojos que interpelan al público desde muros, columnas, vallas y escaleras. Una vez más el cuerpo fragmentado reclama en silencio. Aún sin ser siluetas, actúan como tales, dejando una huella en el espectador que lo invita a no olvidar los cuerpos desaparecidos.

Alfredo Jaar. La mirada de lo irrepresentable.

Los ojos de Sacco nos conducen a la mirada del artista chileno Alfredo Jaar respecto al genocidio de Ruanda de 1994. Allí fueron asesinadas 1.000.000 de personas durante tres meses ante la absoluta indiferencia del resto del mundo.

Jaar viajó hasta Ruanda para conocer de cerca esa realidad. Observa, percibe y testimonia a través del registro de casi 3000 fotografías que dan cuenta de una crueldad indescriptible. A partir de estas imágenes y a través de numerosos ensayos que dan cuenta de una intensa investigación, el artista genera "Rwanda Project" que, sin proponer una descripción literal del horror, provocará una profunda reflexión sobre la condición humana y el rol del arte. Una de las obras de este proyecto es la instalación "Los ojos de Butete Emerita". Dos cajas luminosas montadas proyectan en silencio y de modo secuencial el siguiente texto en letras blancas sobre fondo negro:

"Un domingo por la mañana, en una iglesia de Ntarama, cuatrocientos tutsis fueron asesinados por un escuadrón de la muerte hutu. Gutete Emerita, de 30 años, estaba en misa con su familia cuando empezó la masacre. A Tito Kahinamura, su marido, y a sus dos hijos, Muhoza y Matirigari, los mataron a machetazos en su presencia".

"Por alguna razón, Gutete pudo escapar con su hija Marie- Louise Unumarunga. Tras pasar varias semanas escondida, Gutete ha vuelto a la iglesia del bosque.

Cuando habla de la familia que ha perdido, hace gestos hacia los cadáveres del suelo, descomponiéndose bajo el fuerte sol africano".

⁸ Ciafardo, M, Musso, L., Maddonni, A. La construcción del espacio en el arte urbano. Materiales, escala y emplazamiento. Material didáctico sistematizado cátedra Lenguaje Visual II. Facultad de Bellas Artes. Universidad de La Plata. 2015.

“Recuerdo sus ojos. Los ojos de Gutete Emerita”.

Estas dos últimas oraciones destellan durante 15 segundos; después aparece brevemente la imagen de los ojos de Gutete en cada pantalla, fragmentados a través de un encuadre en primerísimo primer plano.

En una versión del año 1996, el mismo texto se presenta como una larga línea en negro sobre blanco que conduce al espectador ante una mesa sobredimensionada de revisión de negativos que contiene una montaña de diapositivas. Estas imágenes repiten miles de veces los ojos de Gutete invitándonos a no olvidar. La operativa de repetición del fragmento monumentaliza la obra. Esos innumerables pares de ojos testigos del horror son Gutete y son, también, el pueblo de Ruanda. Son, además, productores de una memoria que se reedita indefinidamente en el tiempo presente.



Ilustración 8

<http://caminandoporlabienal.blogspot.com.ar/2010/12/alfredo-jaar.html>

A modo de conclusión.

Estas líneas han intentado mostrar, a través del análisis de un acotado conjunto de producciones latinoamericanas, algunos rasgos en común que los artistas de la región comparten al momento de abordar temas vinculados con la injusticia, las asimetrías generadas por el poder y la violencia social e institucional.

En todos los casos, el cuerpo ausente o presente, entero o fragmentado funciona como continua construcción donde se inscribe nuestra historia. Pone a disposición, exhibe y comparte posicionamientos culturales, sociales y políticos. Como territorio en disputa permanente, su cartografía orienta los senderos de nuestra memoria como sujetos y como pueblo.

FUENTES REFERENCIALES.

AVENDAÑO SANTANA, Lynda. Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas. [en línea] Madrid: 2012. [Fecha de consulta: 12/03/2017] <http://studylib.es/doc/7401703/ana-mendieta.-trazas-de-cuerpo-huellas-que-obliteran-impr...>

BACHELARD, Gastón. La intuición del instante. 2da ed. México: Fondo de Cultura Económica [1999] 2014.

BELINCHE Daniel. Arte, poética y educación. 2ª ed. La Plata: EDULP, [2011] 2013.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. 3ª. ed. Madrid: Ed. Cátedra [1987] 1994.

CASTILLO, Héctor. “Cuando (otra) mujer llamada Regina Galindo no muere” *En: Revista digital Réplica 21*. [en línea] [Fecha de consulta: 12/03/2017] http://www.replica21.com/archivo/articulos/a_b/531_anton_galindo.htm

CIAFARDO Mariel, MUSSO Laura, MADDONNI, Alejandra. La construcción del espacio en el arte urbano. Materiales, escala y emplazamiento. Material didáctico sistematizado cátedra Lenguaje Visual II. Facultad de Bellas Artes. Universidad de La Plata. La Plata: Papel Cosido, 2015.

KATZENSTEIN, Inés, MOURA, Rodrigo y RUBIO, Agustín. Jorge Macchi, Perspectiva. 1er. Ed bilingüe. CABA: Fundación Eduardo Constantini, 2016.

LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo. El Siluetazo. 1a ed. Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora, 2008.

MADDONNI, Alejandra. Signos indiciales del cuerpo. Huellas de vida en la producción de Alberto Greco. En: Revista ESTUDIO Artistas sobre otras obras. Revista Internacional com Comissão Científica e Revisão por Pares. ISSN 1647-6158. Portugal: CIEBA Facultad de Bellas Artes de Lisboa, 2016.

MADDONNI, Alejandra. La belleza de la sombra. En: Revista Arte e Investigación Nro. 11. Año 17. ISSN 1850-2334. Facultad de Bellas Artes. Universidad de La Plata. 2015.

RAMÍREZ, Juan. Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. 1ª. ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

MORIENTE, David. Los dioses tienen sed: reflexión sobre *Proyecto Ruanda* de Alfredo Jaar. En: Aisthesis 52. [en línea] ISSN 0718-7181. Santiago de Chile, 2012. [Fecha de consulta: 10/03/2017] <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000200011>

SALTZMAN, Andrea. El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Martínez Morales, María.

Universidad de Jaén, Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y corporal. Grupo PAI Hum 862- Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.

Propuesta de arte comunitario como acción en contra de la violencia de género.

Proposal of community art as action against gender-based violence.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Práctica artística colaborativa, violencia de género, a/r/tografía.

KEY WORDS:

Collaborative artistic practice, gender-based violence, a/r/tography.

RESUMEN.

La presente comunicación pretende dar cuenta de un proyecto de arte comunitario a través de una experiencia que surge del de la Asociación de Mujeres "Flor de Espliego" de Alcaudete, con la intención de realizar un monumento como forma de reivindicación social en contra de la violencia de género. La comunicación se organiza según una serie de apartados con la finalidad de exponer las fases del proyecto, así como el enfoque de investigación adoptado y cuestiones que surgen de la experiencia. Para ello, se presenta una introducción donde se expone de forma genérica el proyecto, origen y su vinculación con el arte colaborativo como forma de intervención social a través de una acción comunitaria, el siguiente apartado trata de exponer el diseño de la intervención desde una mirada a/r/tográfica en el ámbito de las prácticas colaborativas, eje vertebrador de la acción con la intención de reivindicar la situación de desigualdad de género que viven muchas mujeres. Finalmente se expone una serie de fotografías, como reflexiones visuales de la investigación a/r/tográfica, que pretenden exponer el potencial de las nuevas formas de cooperación que se están desarrollando desde el ámbito de las prácticas colaborativas, espacios híbridos que promueven la producción de conocimiento de forma colectiva. La experiencia funciona como dispositivo que transforma los modos de investigación y producción cultural actual.

ABSTRACT.

The present communication intends to give account of a community art project through an experience that arises from the women's group "Flor de Espliego Women's Association" of Alcaudete. This action has the intention of making a monument as a way of social protest against of gender-based violence. The communication is organized according to a series of sections for exposing the phases of the project, as well as the research approach adopted and issues arising from the experience. For this, an introduction is presented where the project, origin and its connection with collaborative art as a form of social intervention through community action is presented in a generic way, the following section tries to expose the design of the intervention from a glance a/r/ tographic in the field of collaborative practices, axis of action with the intention of claiming the situation of gender inequality that many women live. Finally, a series of photographs is presented, such as visual reflections of aesthetic research, aimed at exposing the potential of the new forms of cooperation that are being developed from the point of view of collective practices, hybrid spaces that promote the production of knowledge collective. The experience works as a device that transforms the modes of research and current cultural production.

CONTENIDO.**1. Introducción.****Ilustración 1. Fotografía de la autora, 2016.**

El trabajo que presento a continuación parte de una propuesta de arte comunitario como acción en contra de la violencia de género desarrollada en el ámbito de las prácticas colaborativas con la intención de fomentar la relación entre práctica artística y comunidad. La práctica se plantea como una forma de repensar cuestiones ligadas al problemáticas o intereses que parten de la comunidad como acción transformadora y de concepción del espacio público, como lugar de negociación, intercambio, agenciamiento, imaginario o memoria colectiva. De esta manera, se escoge la práctica artística colaborativa como medio de intervención socioeducativa o herramienta política para intervenir de una manera coherente con la comunidad. Situarnos en esta perspectiva significa asumir que el rol de artista, desaparece para dar lugar a un conjunto de voces que actúan de forma colaborativa para diseñar una acción desde la negociación, motor dinamizador del proceso y agente activo de producción de conocimiento desde la acción colectiva, y generador de posibles políticas. La propuesta promueve el trabajo en colaboración con artistas, colectivos e instituciones y no la imposición de una visión externa para que así, responda a los intereses culturales o artísticos del contexto social donde se desarrolla el proyecto. Por tanto, con el proyecto se pretende investigar y activar iniciativas en las que se articulen las prácticas con la comunidad como forma de intervención sociopolítica y pedagógica en distintos contextos.

La acción que se desarrolla parte de la invitación por parte de la Asociación de Mujeres "Flor de Espliego" a las mujeres artistas de una localidad, participando dentro de este colectivo, para la creación de un proyecto artístico en un espacio público con la intención de visibilizar la problemática sobre la violencia de género que sufren muchas de las mujeres de la localidad. El proyecto se articula en torno a una serie de encuentros como construcción de un espacio común generado desde la diferencia y heterogeneidad del pensamiento. Según André Leroi-Gourhan (1971) "el espacio que se habita se organiza, no sólo obedeciendo a una necesidad técnica, sino que, como el lenguaje, expresa de manera simbólica un comportamiento globalmente humano, recalando la construcción de sentidos que los espacios producen en los seres humanos". De esta manera, señalo la importancia de las prácticas artísticas colaborativas como forma visibilización de los imaginarios a partir de la comunidad que investiga y motor del sentido de apropiación, pertenencia y re-significación de los espacios que habitan, y que según Amaral, se fundan en la concepción ampliada del Arte como Experiencia y tiene los lugares – reales e imaginarios - como soporte para creaciones colectivas que involucran artistas y no-artistas, estimulando la documentación y la apropiación crítica y creativa". (Amaral, L. 2009).

Mi implicación en la acción parte de una mirada a/r/tográfica, como artista, docente e investigadora al mismo tiempo, por otro lado, escojo la acción colaborativa desde el interés de indagar formas de producción de conocimiento de forma colectiva como cuestión pedagógica, forma de acción transformadora y de justicia social que genere nuevas formas de expresión ligadas a la acción artística por su capacidad de visibilizar cuestiones que no se podrían mostrar de otra forma, quedando olvidadas, en los márgenes, o silenciadas

desde las políticas dominantes o desde la linealidad del pensamiento. Así a través de este tipo de prácticas, desarrollo una investigación desde la construcción de espacios comunes que mejoren situaciones que afectan a la comunidad a través de acciones colaborativas. Por tanto, el trabajo que se expongo a continuación, sirve de experiencia de investigación desde la indagación de formas de intervención social colectiva como planteamiento de otros modos de acción política a partir de una pedagogía crítica que cuestione una situaciones ya preestablecidas. Por ello, me sitúo en el marco de las propuestas comunitarias como eje de acción al ser un tipo de arte en contexto que favorece la colaboración de la comunidad como agente motor de la acción, como metodología, política, discurso, práctica artística y pedagogía crítica. De esta manera, parto de la premisa de que arte y educación son herramientas críticas de conocimiento, que involucren el imaginario y subjetividad y al mismo tiempo prácticas sociales, la relación entre ellas por tanto, son su condición de existencia, así desde la a/r/tográfica desarrollo una propuesta considerando ambas una misma acción.



Ilustración 2. Metáfora visual organizada a partir de cinco fotografías de la autora.

2. Diseño de una propuesta de acción artística comunitaria.

La propuesta parte de la invitación del colectivo de mujeres "Flor de Espliego" a las artistas locales a participar en la realización de una escultura como protesta o reivindicación social hacia la violencia de género. En este sentido, como artista de la localidad, asisto al encuentro, junto con otras mujeres artistas. En ese momento, desde el colectivo de mujeres artistas, pensamos en realizar una acción colaborativa con la finalidad de utilizar la práctica artística como herramienta para el cambio social. Se convoca así, un encuentro local para dar a conocer la propuesta por parte de la asociación de mujeres y proponer una acción colectiva. Al encuentro acuden asociaciones vecinales, instituciones y centros educativos. A partir de ese momento comenzamos el diseño desde la negociación con los participantes en el proyecto, la puesta en marcha de una acción que en la que participan, en su mayoría, mujeres, niños y niñas, de forma particular y/o como parte de una asociación vecinal. Surge así un proyecto que se va negociando en el tiempo siendo el centro de la Asociación de Mujeres "Flor de Espliego" en lugar de encuentro. De estas negociaciones se acuerda iniciar una acción que invite a los vecinos y las vecinas del pueblo en la realización de la obra, una intervención colectiva como práctica educativa y de indagación a

través del trabajo colaborativo. En ella participan, instituciones, asociaciones y centros educativos, actuando de difusión del proyecto. En la acción participan alrededor de mil personas de la localidad, destacando por el claro componente social, clave del proyecto y eje vertebrador de la historia narrada a través de las personas que colaboran.

De esta manera, la idea de construir un monumento por parte de las artistas deriva a una acción colaborativa entre los vecinos y vecinas de la localidad. Durante el diseño de la acción, se negocia la forma de entrada a la finalización del proyecto y el rol que adopta cada agente, o implicación en la intervención. Así comienza una movilización en torno a la cual se plantean muchas cuestiones, registrando el proceso como parte fundamental de la acción. La invitación a participar en la realización de la intervención se basa en la realización de un objeto cerámico donde se expresa su mirada en contra de la violencia de género. La acción se desarrolla durante seis meses, a partir de talleres donde se reflexiona a través de la creación de la pieza de barro, como herramienta política para combatir la situación de violencia de género, expresando cada participante su mirada y por qué. De esta manera, se van registrando relatos y piezas artísticas que van generando a modo de historias de vida, una memoria colectiva de la acción. De esta manera el arte funciona como dinamizador de situaciones donde cada sujeto se narra y expresa su mirada sobre el asunto.

Entre las fases del proyecto, distinguimos de forma general, el diseño de la acción, el proceso de realización y el posterior seguimiento o sostenibilidad a largo plazo. Antes de iniciar el proyecto, durante el diseño del proyecto, planteamos una serie de cuestiones sobre las perspectivas e intenciones, los beneficios que aportará y a quién, y sobre la flexibilidad en el proceso, dispuestos a cambiar según la comunidad y las condiciones del contexto. Por tanto, el proyecto se convierte en un proceso de negociación constante entre los agentes implicados, de reflexión y cuestionamiento. En el proyecto es fundamental definir las formas prácticas de relación con los agentes individuales, colectivos e institucionales durante el desarrollo. Por tanto, realizamos una serie de encuentro con asociaciones, colectivos, instituciones y actividades que se han venido desarrollando, que organizaciones y con qué recursos disponemos; lo con la intención de conocer el contexto lo mejor posible antes de intervenir, hacer un estudio etnográfico para documentar antes de negociar la entrada y de establecer el diálogo con los agentes implicados

2. 1 Colaboración, práctica artística y vida cotidiana.



Ilustración 3. Fotocollage organizado a partir de seis fotografías de la autora.

Mi experiencia en las últimas prácticas desde la acción colaborativa o participando en los proyectos con comunidades en el ámbito de investigación a/r/tográfica comparten esa idea de construir desde la experiencia común, "hacen referencia a la acción de colaborar con un grupo de personas, no a la de hacer algo simplemente con un otro u otros. No se trata de la suma de trabajos o fuerzas de diversos agentes, sino de un proceso de coproducción en el que idealmente se incorporan y comparten permanentemente los cuestionamientos o desacuerdos sobre los procesos, metodologías e ideas de trabajo, con la intención de integrar y generar agenciamiento con las diferentes sensibilidades que se suman a los proyectos"¹, en este sentido, elijo el ámbito de las prácticas colaborativas como eje vertebrador generador del discurso de la práctica que expongo. Tales acciones que llevan a plantearme desde un inicio la necesidad de experimentar con las condiciones de la producción del conocimiento: los lugares, las relaciones, herramientas, la pedagogía, la intervención y la comunidad. Para ello, desde mi experiencia de investigación a/r/tográfica, pongo en valor aquellos trabajos que, desde la práctica colectiva fomentan un espacios híbridos de entrecruzamientos entre el arte, la colaboración, la educación y la vida cotidiana. Surge así, la necesidad de poner las prácticas artísticas en acción en el marco de la intervención social, como parte inseparable de la vida.

¹ Definición del término colaborativo, extraído del abecedario anagramático del colectivo *Subtramas*, un proyecto artístico en curso, enmarcado en el campo de estudio de la cultura visual digital, que impulsa la investigación y la producción colaborativa en torno a la imagen en movimiento. Disponible en:
<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/colaborativo>

Por tanto, el inicio del la propuesta, parte de la acción artística colaborativa en la creación de un imaginario crítico que favorezca la expresión del conjunto de narrativas que reivindican otras formas de vida y de acción frente a narrativas dominantes impuestas desde la homogenización del pensamiento. Por ello, desde las prácticas colaborativas se manifiesta la idea de imaginario como una acción política desde la subjetividad con la intención de contribuir al desarrollo de una acción emancipadora o autónoma desde la diferencia como sujeto y desde lo común como parte de un colectivo. "La colaboración supone pues un trabajo con la diferencia. Esto es: cuando un artista o grupo de trabajadores culturales trabaja en un contexto, bajo la perspectiva de las prácticas colaborativas nos preguntamos por el tipo de imaginarios, relaciones, discursos que se establecen , y con qué personas se trabaja y se gestiona el proyecto. Con ello observamos su trabajo no tanto como algo innovador por el medio que usen (ya sea este una pintura mural comunitario, un vídeo o un proceso de trabajo de arquitectura efímera), sino que más bien nos preguntamos sobre cómo se plantea este trabajo, con qué medios, qué contenidos tiene la obra o el artefacto creado, quién interviene y cómo se sostiene. (Rodrigo, J., 2011, p.2).

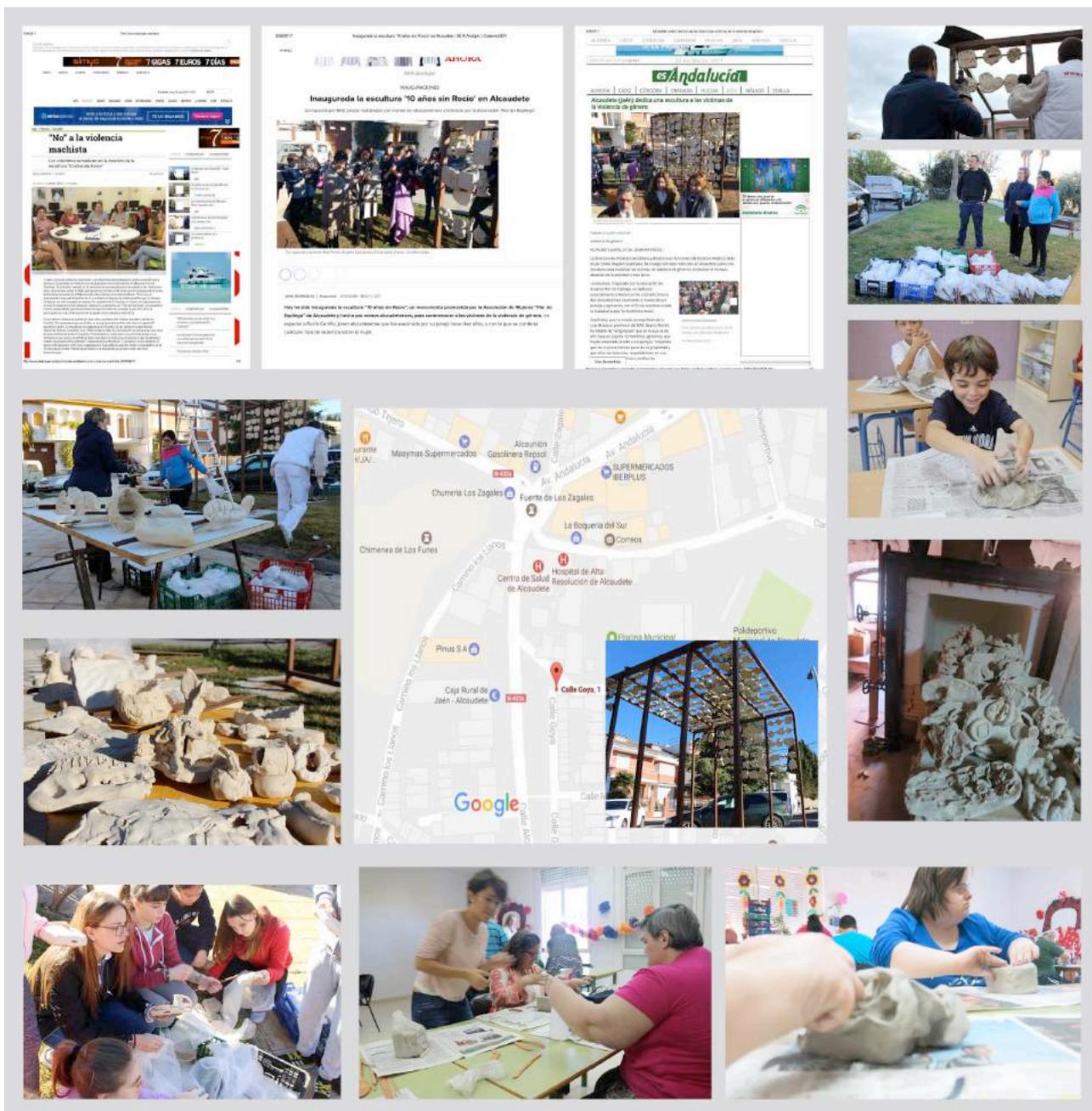


Ilustración 4. Ensayo visual organizado a partir de fotografías de la autora.

2.2 Experiencias a/r/tográficas en contextos educativos.

Mi acción en el proyecto se articula desde la mirada como a/r/tógrafa, es decir, desde mi vocación como artista, investigadora y docente al mismo tiempo. Esta perspectiva me lleva a trabajar en el ámbito de la prácticas colaborativas implica un tipo de pedagogía vinculada al co-aprendizaje, es decir, un tipo de pedagogía donde todos los sujetos aprenden sin adquirir ningún rol jerarquizado, es decir, desentendernos de la figura de experto externo. En este sentido, en la propuesta comunitaria, los participantes en la acción colaborativa se convierten en a/r/tógrafos, crean, investigan y actúan de portadores de experiencias en la construcción colectiva del conocimiento. Desde este enfoque, se abren nuevos espacios donde el qué queremos saber, el cómo está relacionado directamente con nosotros/as, o como señala Marina Garcés, " espacios en los que aprender, enseñar, pensar, escribir y crear puedan exponerse a lo imprevisible, a lo desconocido, a la zozobra, a la experimentación que no se protege bajo resultados ya preestablecidos. En definitiva: espacios donde abrir preguntas que realmente importen y compartir saberes que verdaderamente nos afecten" Garcés (2011, p.1) . Así, la responsabilidad social de las artes se convierte en una necesidad prioritaria en el diseño de cualquier propuesta de intervención a/r/tográfica, desde la relación intrínseca entre el práctica artística como experiencia vital del ser humano, así "los procesos educativos están íntimamente vinculados a los procesos sociales. La realidad educativa de una comunidad local está estrechamente interrelacionada con las diversas partes constitutivas del sistema de vida presente en un territorio. Ello supone concebir la educación como un proceso abierto, permanente y global, como una acción de transformación social y cultural de un determinado contexto humano" Moreno Montoro, Yanes Córdoba y Tirado de la Chica (2015, p.47). De este modo, pensamos en estos espacios como laboratorios artísticos colaborativos como plataformas de producción y circulación de conocimientos donde, según Collados, " se dan transvases a diversos niveles: de los roles y posiciones de los sujetos y organismos involucrados, transgrediendo el estatus tradicional que otorga unas condiciones fijas a productores y públicos; de las condiciones y estructuras de organización, subvirtiendo los modelos jerárquicos verticales por la experimentación con modos de trabajo y colaboración en red; de la propia naturaleza y dimensión de estos espacios, al combinar en ellos tareas de investigación, producción cultural, comunicación y difusión, educación, desde una perspectiva abierta e inclusiva y con marcado carácter social, es decir, vinculando y generando estrategias de participación en las que se vean comprometidos sujetos y organismos dispares" Collados (2015, p.62). Para así, de esta manera, al "Re-situar la importancia de la educación ligada a los movimientos sociales [políticos], la producción cultural y crítica, los nuevos modos de construcción de lo público [así como lo político, lo espacial y temporal, lo afectivo], que van más allá del giro educativo, pero que dialogan con él". Collados y Rodrigo (2011, p. 251) Investigar desde mi propio ser entendido desde una perspectiva a/r/tográfica, genera la creación de nuevos recorridos al conectar ambas vocaciones, una metodología híbrida que tiene lugar al no separar ambas experiencias. La artografía es una metodología de investigación educativa basada en la práctica en la que conocer, aprender y hacer no son excluyentes entre sí, sino coexistentes con la sensación y el movimiento de la práctica artística (Triggs, Irwin, y O'Donoghue, 2012).

Así, escoger la práctica colaborativa desde el enfoque a/r/tográfico supone situarme en la producción artística colaborativa como proceso educativo y de investigación, un lugar desde donde construir narrativas compartidas, voces y relaciones. En este sentido estaríamos hablando de lo mismo cuando nos referimos al proceso educativo y a las prácticas artísticas colaborativas. Con ello es necesario entender las artes en la educación como una acción que se construye a partir de un aprendizaje colaborativo que subyace de una investigación o producción artística. Por tanto, aquí la práctica artística la entendemos como experiencia que deriva de las relaciones que se articulan en su capacidad de reapropiación y contextualización por otras personas.



Ilustración 5. Fotografía de la autora, 2016.

3. Conclusiones. Repensar desde lo común.

La propuesta comunitaria como acción en contra de la violencia de género pone en práctica el potencial humano, capacidad creativa y de empoderamiento social de la comunidad implicada, en su mayoría mujeres, niñas y niños. Un aspecto importante a tener en cuenta en el diseño de la propuesta consistió en acordar las formas de colaboración posibles, así como la intención del proyecto y reflexiones y relatos sobre los procesos, emergiendo algunos conflictos en relación a los tiempos, los reconocimientos, y el retorno a la comunidad, siendo éste último un punto importante a destacar, en la manera en cómo la acción ha repercutido en la comunidad participante desde la reflexión compartida con todos los agentes antes de dar por concluido el proceso. Como señala Amaral, "tales proyectos articulan ideas e instituciones, imaginarios y prácticas, modos de vida y objetos, nuevas formas de intercambio y demás procesos que la tradición inmediata no permitía anticipar." Amaral (2009, p. 34)

A partir del proyecto aquí mencionado, creemos en la necesidad de repensar sobre las prácticas artísticas comunitarias como redes de acción hacia la posibilidad de transformación y cambio. Tal acción, según Vidiella no trataría tanto de incluir o añadir "voces marginadas" a un currículo o contexto cultural ya saturado, ni tampoco de imágenes "positivas" que no hacen más que reforzar estereotipos con una mirada paternalista y victimista, sino de potenciar otras zonas de identificación y experimentación que deconstruyan las formas hegemónicas "de hacer" trabajo colaborativo y cultural, o desde los modos en que (nos) pensamos y representamos respecto a las categorías de subjetivación" Vidiella (2012, p. 95).



Ilustración 6. Fotoensayo organizado a partir de cuatro fotografías de la autora.



Ilustración 7. Fotoensayo organizado a partir de cuatro fotografías de la autora.



Ilustración 8. Fotoensayo organizado a partir de cuatro fotografías de la autora.

FUENTES REFERENCIALES.

- Aguirre, I. (2005). Teorías y prácticas en la Educación artística. Barcelona: Editorial Octaedro.
- Agamben, G. (1993). The Coming Community. Minnesota: University Press.
- Amaral, L. (2009). Museo Abierto: entre visualidades y visibilidades. Tejiendo Redes y Miradas de Afectos. De los Fragmentos a las Constelaciones. *Arteterapia. Papeles de Arteterapia y educación Artística para la Inclusión social*. 9.pp 225-238 ISSN 1886-6190
- Amaral, L.(2000). Fronteiras do Visível. Arte Pública na Avenida Paulista: um estudo intervenção na cidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: São Paulo
- Bourriaud, N.(2006). Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Collados, A.; Rodrigo, J. (2011). Pedagogías colectivas y experiencias de autoeducación: una aproximación a las líneas y discursos sobre prácticas educativas alternativas en nuestros días. *Desacuerdos 6, sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español* . pp 251-271 ISBN: 84-89771-08-1
- Collados, A.; Rodrigo, J. (2012). Despliegues y multiplicaciones del proyecto Transductores. *Pedagogías en red y prácticas instituyentes. TRANSDUCTORES: Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada: Centro de Arte José Guerrero. pp. 12-38 ISBN.: 978-84-7807-521-8
- Collados, A. (2015): Laboratorios artísticos colaborativos. Espacios transfronterizos de producción cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(1) ISSN 1131-5598 pp. 45-64
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia. Barcelona: Paidós.
- Garcés, M. (2010) Dar que pensar. Sobre la necesidad política de nuevos espacios de aprendizaje. Espai en blanc. Consulta [20 febrero 2017] Disponible en: <http://espaienblanc.net/?cat=6&post=699>
- Irwin, R. L. (2004). A/r/tography: A metonymic métissage. Vancouver: Pacific Educational Press.
- Irwin R. L.; de Cosson, A.. (2004). A/r/tography. Rendering Self Through Arts-Based Living Inquiry. Vancouver, British Columbia: Pacific Educational Press.
- Vidiella, J. (2012) Espacios y políticas culturales de la emoción. Pedagogías de contacto y prácticas de experimentación feministas. En *TRANSDUCTORES: Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada: Centro de Arte José Guerrero. pp. 62-85. ISBN.: 978-84-7807-521-8 Leroi-Gourhan, A.(1971). El gesto y la palabra. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Montoro, M. I. M. (2011). INVESTIGACIÓN A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SOCIOCULTURAL. *Arte y Movimiento*, (5) .pp. 39-50 ISSN: 1989-9548I
- Moreno Montoro, M. I. Yanes, V. y Tirado De La Chica, A. (2015) Re-estetizando Algunas propuestas para alcanzar la independencia en la Educación del Arte. InSEA Publications Porto: Portugal
- Rodrigo, J.(2011) Políticas de colaboración y prácticas culturales: redimensionar el trabajo del arte colaborativo y las pedagogías Inmersiones 2010. Proyecto Amarika y Diputación Foral de Álava Vitoria- Gasteiz. Consulta [3 marzo 2017]. Disponible en line:<http://www.inmersiones10.net>
- Rodrigo, J. (2007) De la intervención a la re-articulación: Trabajo colaborativo desde políticas culturales. En Idensitat (ed) *Arte, experiencia y territorios en proceso*. (Sección Activismo/ Transformación local). ACTAR i Idensitat. Calaf /Manresa. Consulta [20 marzo 2017] http://www.opa-a2a.org/dissensus/wp-content/uploads/2008/05/rodrigo_javier_de_la_intervencion_a_la_rearticulacion.pdf
- Sánchez de Serdio, A. (2010) Políticas de lo concreto: producción cultural colaborativa y modos de organización. *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Centro José Guerrero. Granada. pp. 44-66 ISBN.: 978-84-7807-521-8
- Triggs, V.; Irwin, R. I.; O'Donoghue, D. (2012). Following A/r/tography in practice: from possibility to potential. In Kathy Miglan & Cathy Smilan (Eds.). *Inquiry in Action: Paradigms, Methodologies and Perspectives in Art Education Research*. Reston, VA: NAEA

Olivares Mardones, Catalina Ayin.

Doctoranda, Investigadora en formación, Universidad de Barcelona, Departamento de Artes Visuales y Diseño.

Rubilar Medina, José Eugenio.

Doctorando, Investigador en formación, Universidad de Barcelona, Departamento de Artes Visuales y Diseño.

Desplazamiento del retrato fotográfico: tránsito del espacio íntimo al espacio social y público.

Photographic portrait shift: Transition from the Intimate space to the social and public one.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación Virtual.

PALABRAS CLAVE:

Retrato privado/público, desplazamiento, reproducción, masificación y discurso colectivo.

KEY WORDS:

Private/public portrait, shift, reproduction, widespread growth and collective discourse.

RESUMEN.

Esta indagación da cuenta de un recorrido que explora el desplazamiento del retrato fotográfico, particularmente dos casos de la cultura visual chilena; los retratos de detenidos desaparecidos (DD) de la dictadura cívico-militar y la figura del Capitán Arturo Prat Chacón. En estos dos modos, el retrato es un código visual que abre cuestionamientos en torno a quién ve el retrato, cómo se ve el mismo y qué lugar ocupan. En ambos casos el retrato fotográfico transita desde espacios familiares, hacia espacios de hiperrepresentación global en el que se inscriben nuevos regímenes de significación. El código del retrato es transición y transacción de discursos que van de lo privado a lo público (lo local y lo global), operando como símbolos que producen significados. El retrato adquiere entonces una condición orgánica que se tiñe del propio devenir social y levanta nuevas tensiones en la imagen.

ABSTRACT.

This research tells us about a journey that explores the photographic portrait displacement, particularly two cases of the Chilean visual culture; The portraits of disappeared detainees (DD) of the civic-military dictatorship and the figure of Captain Arturo Prat Chacón. In these two ways, the portrait acts as a visual code that opens questionings about who is watching it, how does he look at himself and what place do they take. In both cases the photographic portrait circulates from familiar spaces towards global hyper representation spaces, in which new regime of significance are enrolled. The portrait code are transition and discourse transaction, which are from the private to the public one (local and global), acting as symbols which produce meanings. The portrait acquires, then, an organic condition painted of social evolution and it rises new tensions to the image.

CONTENIDO.

Introducción.

La imagen fotográfica se ha abordado históricamente como un objeto de interpretación, memoria y realidad al que se han añadido lecturas que desembocan en análisis históricos, políticos y culturales. Esta indagación se concentra en la fotografía, específicamente en la variante del retrato fotográfico, entendido este como “forma simbólica” (Burke, 2005) que, a través de estrategias políticas de reproductibilidad, transita del espacio íntimo (familiar) al espacio público del paisaje social. Desde esta perspectiva, repensaremos el retrato fotográfico desde su origen íntimo relativo a la descripción de un individuo, hasta su lugar en la inscripción de identidad social (Tagg, 2005).

Damos cuenta de dos casos temporalmente distintos, pero significativamente críticos respecto a su origen íntimo-privado y su tránsito hacia el espacio público. El primero corresponde al retrato del DD de la dictadura militar chilena (1973-1991), que transita como código que individualiza al sujeto con sus características personales, a un retrato cuya identidad visual (la fotografía con rigurosidad) se disuelve para dar paso a un símbolo que aglutina la idea global de sujetos que han desaparecido forzosamente. El segundo caso navega en el retrato fotográfico decimonónico del Capitán Prat (1848-1879) que, en su origen privado, presenta la distinción del estatus militar propio de la época, para reconfigurarse y transitar a la esfera pública como hombre de armas mitificado en la figura del héroe.

De la fotografía íntima de un ser querido, al retrato del Detenido Desaparecido (DD) como reclamación colectiva.

Los retratos de víctimas de desaparición forzada en la dictadura militar chilena, los comprendemos como símbolos que desplazan la idea de retrato acabado hacia una síntesis visual del rostro. Debido a su reiterada reproducción en el tiempo la imagen se transforma, pasando de la presentación del retrato de un individuo en un espacio familiar, a uno que pertenece al tejido social y constituye una reclamación colectiva.

La dictadura cívico-militar se inicia con el golpe de estado el 11 de septiembre de 1973, cuando las Fuerzas Armadas de Chile asumen el poder Ejecutivo, Legislativo y Constituyente. En 1990 finaliza la dictadura, luego de un proceso que consignó crímenes de lesa humanidad, la modificación de la constitución (aún vigente) y la instalación del modelo neoliberal. Los agentes del régimen tenían como prácticas detenciones arbitrarias, torturas en centros clandestinos, y en varios casos, la desaparición forzada de sus prisioneros.

En este contexto, los familiares de los desaparecidos y diferentes organizaciones sociales, sistematizan la información de las víctimas para ser inscritas en recursos de amparo y protección. Este trabajo es guiado en un comienzo por el Comité Pro Paz (1973) integrado por parroquias católicas, que más tarde pasa a ser la Vicaría de la Solidaridad (1976), espacio que dio apoyo social y legal a los familiares de las víctimas. El tejido social que trabaja estrechamente con estos dos organismos, es la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), quienes reproducirán la imagen de sus seres queridos, portándolas en diversas manifestaciones sociales.

Por el sistemático esfuerzo de la AFDD de mantener la búsqueda de sus seres queridos, las fotografías de los DD forman parte del imaginario colectivo chileno de reivindicación. Son imágenes que han alcanzado un recorrido, donde la fotografía del DD ha sostenido un proceso de desarrollo y cambio, tanto en su vinculación con el espacio público, como en su representación visual y simbólica. Consecuencia de lo anterior surge la pregunta: ¿Cómo el retrato del DD configura una reclamación colectiva en un régimen de significado visual?

En las imágenes¹ utilizadas por la AFDD a inicios de la dictadura, distinguimos un tono íntimo. Queda evidenciado el origen privado de la fotografía, por su estética y pequeño formato de álbum familiar. También íntima, porque es el retrato de un ser amado que enuncia un vínculo y una historia en común con la persona que carga la imagen. Fotografía que, en la necesidad de visibilizarse, se vierte al terreno público en un gesto que manifiesta una doble ausencia: el retrato retirado del álbum, y la imagen que enuncia la ausencia del cuerpo desaparecido. Aquí la imagen resiste en el cuerpo de los que buscan.

¹ [fotografía 1] en: BECERRA, G.; SIERRA, S. & DIAZ, V. 1997. *20 años de historia de la Agrupación de Familiares de Detenidos desaparecidos de Chile: Un camino de imágenes*, Santiago-Chile.



1. Este es el momento en que Chile conozca la verdad, 1977.

En los años 1977 y 1978 los familiares realizan manifestaciones de huelgas de hambre², donde cada familiar lleva consigo la fotografía de su ser querido desaparecido. Por su vulnerable estado la AFDD se manifiesta en lugares protegidos y las fotografías se mantienen en espacios privados, donde la observación de los retratos sigue siendo de poca masividad.



2. Una vez más nuestra vida por la verdad, 1978.

Hacia 1979, una de las manifestaciones de la AFDD ocupa terreno público y los retratos de los DD comienzan a ser parte del paisaje urbano. Como protesta³ los familiares se encadenan en el Tribunales de Justicia, siendo fotografiados con sus retratos en medios de prensa. Este gesto de extroversión de la imagen al espacio público se transforma en un “a partir” que inicia el recorrido de estas fotografías. Así como un mirador que posibilita nuevas observaciones de la imagen con las que hoy podemos contar. Desde este “aquí”, el retrato se vierte al espacio público como símbolo de reivindicación y justicia político-social. Aunque aún en este momento de reclamación la imagen utilizada por la AFDD es pequeña (formato álbum), consideramos que “el salir” a lo público, es el acto que exige a la imagen cambiar sus características visuales para ser obligadamente reconocibles.



3. Hija de DD encadenada en Tribunales de Justicia, 1979.

² [fotografía 2] en: BECERRA, G. [et.al.].

³ [fotografía 3] en: BECERRA, G. [et.al.].

Avanzada la política del terror en los 80', la desaparición de personas ya no puede ser falseada. Las agrupaciones sociales lideradas por la AFDD sistematizan diversas manifestaciones que resultan más masivas⁴ pese a los costos políticos/humanos que podrían significarles.



4. AFDD frente al Palacio de Moneda, 1982.

Las características de las imágenes de los DD se modifican, los formatos se amplían y se incorpora texto. Manteniéndose sí la idea de retrato que no representa una imagen violenta, pues no instan a cerrar los ojos para evitar su contemplación debido a la presencia de una imagen cruda. En su defecto, son imágenes que proponen el *se busca: ¿reconoce este rostro?* y sugieren por tanto la mirada. Aquí observamos el momento trascendental de “sentar la vista”, que potencialmente puede conseguir un efecto político. Detener la mirada en una imagen que acompaña un acto de protesta, propone sustentar una interpretación que va más allá de la propia imagen. Acercándonos a “lo intolerable” de Rancière (2010), la imagen es real pero no desde una crudeza inaguantable que haga que no queramos verla. Por el contrario, al ser la imagen en un sentido íntimo (un familiar querido), la fotografía no responde a un régimen de exhibición como una pieza más de un flujo de imágenes que resulta desbordado, por tanto, invisible para su interpretación.

La reclamación de los desaparecidos se mantiene en las calles con la imagen y con la pregunta que abre el diálogo con el no-familiar: ¿dónde están? La pregunta requiere de un intercambio reflexivo sobre el paradero de los cuerpos. Imagen más texto consigue desde nuestro punto de vista, la invitación de Didi-Huberman (2013) a “abrir los ojos”. La imagen no prescinde del sujeto, por el contrario, lo “trae aquí” de modo sutil para denunciar serenamente la violencia que los hizo desaparecer. En un ejercicio devenido que Didi-Huberman concreta en una pregunta “¿Cómo desarmar las defensas, las protecciones, los estereotipos, la mala voluntad, las políticas del avestruz de quien no quiere ver?” (p.19). Es la imagen “tolerable” (Rancière, 2010) y que se puede ver, es la imagen que realmente podemos mirar; es la ampliación y reiteración del retrato fotográfico, su relación con el espacio público, y la pregunta que la acompaña, es la tensión que moviliza al observador a desarmar las defensas, lo que le permite “ver”⁵.



5. Parque O'Higgins la AFDD conmemora Día internacional del Trabajo, 1983.

⁴ [fotografía 4] en: BECERRA, G. [et.al.].

⁵ [fotografía 5] en: BECERRA, G. [et.al.].

Visualmente el rostro de los DD se desgasta, la reproducción técnica y la ampliación de la imagen le restan rigor a la representación del rostro, sustrayéndole la identidad individual⁶. Ahora, la fotografía de un determinado sujeto ya no es una, y ya no es cargada sólo por su familiar directo, ahora un mismo retrato es portado por distintas personas en un gesto de exigencia que se hace colectivo. La insistente reproducción de la imagen permite exaltar la carga política del retrato⁷ en un discurso de reclamación masificado, donde la imagen original complementa su significado en su falta de precisión visual. Manifestarse con un retrato que ya no corresponde al sujeto con nombre y apellido, devela que quien sea el retratado, éste no puede haber dejado de estar.



6. La AFDD por cinco desaparecidos, 1987.

La reproducción de la imagen desde la noción de reproductibilidad (Benjamin, 2003) supone la pérdida del aura, no obstante, la fuerza y el valor simbólico de la imagen del DD se desprende de la reiteración. Aquí el “aura de la imagen” ese “entretejido muy especial del espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía” (p.43) no se destruye en la medida en que se reproduce la imagen. Al contrario, es la reiteración lo que potencia su valor político-ritual. Como tejido social todos podemos/debemos cargar con esta imagen que reclama justicia social. Así, lo que para Benjamin podría ser el “(...) condicionamiento social de la actual decadencia del aura (...) con el surgimiento de las masas y la intensidad creciente de su movimiento.” (p.47), es lo que dota de discurso a la reclamación político-colectiva, donde la no autenticidad de la imagen en su repetición como símbolo, se intensifica demandando verdad. Aquí emerge la fundamentación política de la imagen: “(...) si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la reproducción artística, es que la función del arte se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en la praxis, a saber: su fundamentación en la política” (p.51).



7. Manifestante miembro de la AFDD, 1991.

Al dislocar el concepto de pérdida del aura, hallaremos la ganancia que tiene la imagen entorno a su fundamentación en la praxis, es decir, en lo político. Aquí el retrato se amalgama con las demandas sociales, asumiendo sus cambios visuales para la creación de un discurso colectivo, para la construcción de un hoy (o de “muchos hoy”, según sea la vereda en la que nos encontremos). Esta idea la elaboramos no sólo a partir del pasaje tonal que ha sostenido la imagen del DD⁸, sino también, con otro ejemplo de la cultura visual chilena, que se toma del mismo argumento, pero que transita en otros valores propios de la construcción de una sociedad, cuya imagen consigue el valor de la recontextualización, pues el lenguaje en el que se mueve la fotografía, es el lenguaje de los acontecimientos (Berger, 2006). Tal es el caso del retrato fotográfico de Arturo Prat Chacón.

⁶ [fotografía 6] en: Archivo iconográfico de la Vicaría de la Solidaridad. Fotografía, Santiago-Chile.

⁷ [fotografía 7] en: <http://chiledhh.blogspot.com.es/p/agrupacion-de-detenido-desaparecidos.html>

⁸ [fotografía 8] en: <http://chiledhh.blogspot.com.es/p/agrupacion-de-detenido-desaparecidos.html>



8. Logo Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos.

Del retrato decimonónico de un Capitán, a la masificación de la imagen de un héroe.

El retrato fotográfico es una imagen que alberga sentido de permanencia temporal de un sujeto, permanencia que le permita declarar el propio legado a la familia y al entorno social directo. Es el caso del retrato fotográfico decimonónico el que mantuvo los convencionalismos del retrato pictórico (Burke, 2005) y apeló a rendir homenaje a individuos de status creciente. Como lo plantea Bourdieu (2003 p.142), el retrato presenta “personajes de frente, en el centro de la imagen, de pie, firmes, a una distancia respetuosa, inmóviles y en actitud digna”. Si bien en ello había una función social que buscaba proyectar virtudes, el retrato seguía perteneciendo al espacio íntimo-privado de las familias. El retrato fotográfico decimonónico en Chile era un privilegio de oficiales militares, políticos y aristocráticos, es el caso del Capitán de Fragata Arturo Prat Chacón⁹ (1848-1879) caído en combate durante la Guerra del Pacífico (conflicto bélico -1879-1883- que enfrentó a Chile con Perú y Bolivia).



9. Capitán de Fragata Arturo Prat Chacón.

Finalizando la guerra, la imagen privada (el retrato fotográfico de Prat) es desplazado al espacio público en un gesto político que expande la figura moral que visualiza un héroe. Arévalo (2013) señala que la construcción de la figura heroica de los militares en esta guerra presenta dos características comunes: sus líderes mueren en las batallas y los combates significaron derrotas militares. En este escenario bélico, “los gobiernos entendieron que la inversión en materia del arte, tanto en las referencias de la escultura monumental como en la pintura histórica y alegórica, eran fundamentales. Este arte debía subyugar, enternecer y provocar sentimientos de afinidad con la heroicidad” (Martínez, 2008 p.101). Del retrato de Prat se realizaron grabados, pinturas y esculturas que visualizaban el perfil mitificado del Capitán, exponiéndolo según Subercaseux (2002) como una figura casi cristológica, como un santo secular acompañado de símbolos

⁹ [fotografía 9] en: <http://www.armada.cl/armada/tradicion-e-historia/biografias/p/agustin-arturo-prat-chacon/2014-01-20/111911>.

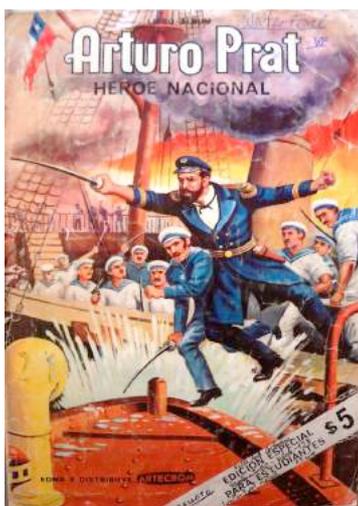
y metáforas. La reproductibilidad de la imagen, encomendada desde las políticas institucionalizadas, exaltan la figura de Prat¹⁰ en torno a virtudes y metel triunfo de las cualidades morales, estrategias de representación propias de los “arquetipos de santidad, que activan memorias locales y que engalanan los actos cívicos, en las esferas del poder simbólico de un héroe patrio” (Díaz, 2012 p.326).



10. Arturo Prat Chacón, 21 de mayo de 1879.

En Chile, cada 21 de mayo (festivo nacional) se recuerda el “Combate Naval de Iquique” batalla que recuerda la muerte de Prat mediante la organización de desfiles cívico-militares entre miembros de la Armada y los estudiantes de los establecimientos escolares públicos. Tanto desfiles como conmemoraciones cumplen una función de “ritual-cívico con fines disciplinadores y pedagógicos” (Aguirre, 2005, p.150), donde la imagen de Prat “actúa sobre dos líneas fundamentales, por una parte, en el espíritu de construcción identitaria para la formación cívica, y por otra, en la educación del ciudadano en los preceptos de la moral burguesa” (Cortés, 2009, p. 1234).

Pero también existen representaciones que tienen una dimensión más “popular”, (Decante, 2015), y el retrato de Prat figura tanto en etiquetas, portadas, carátulas, sellos postales, afiches y logotipos, etc. Por ejemplo, su retrato ha aparecido en billetes desde que se comenzó a utilizar el papel moneda en Chile, presente aún en la actualidad en el billete de diez mil pesos. Aquí la reproductibilidad técnica de la imagen se despliega en distintos formatos de difusión y circulación visual y material. Se han elaborado álbumes, historietas, comics y películas que son parte de una cultura visual que se extiende a la perdurabilidad pública de la imagen¹¹ de Prat en espacios discursivos públicos que evidencian la relación entre imagen, percepción y producción de ideología (Ribalta, 2008).



11. Portada de Álbum "Arturo Prat, Héroe Nacional", Artecrom, 1978.

¹⁰[ilustración 10] en: <http://www.museohistoriconacional.cl/618/w3-article-28595.html>

¹¹[ilustración 11] en: http://chile-arturo-prat.blogspot.com.es/2013/08/blog-post_9215.html

En este sentido, la imagen resulta una de las herramientas más eficaces de aprendizaje y de control, que a la par con otras construcciones culturales, nos enseñan cómo son los héroes, cómo lucen las personas “malas”, y a la vez también qué es aquello que amerita ser expuesto y reconocido (Raposo, 2009).

La digitalización, como fenómeno de reproductibilidad, ha desprendido al retrato de su materialidad física, quedando limitada su “existencia” al visionado de las pantallas (Argerich, 2015) como material visual recontextualizado, resignificado y proliferado. Esto se enmarca en los fenómenos de “hiperconexión e hiperrelacionalidad, o comportamientos virales de contagio, todo aquello que se nombra como cibercultura” (Fuentes, 2015, p.5). En este cibercontexto público, los memes recogen la imagen institucionalizada del héroe para escenificar otros discursos, por ejemplo, encontrar a Prat como seleccionado de fútbol¹². En la elaboración de los memes destaca el poder de intervención que tienen los usuarios sobre las imágenes que circulan inscribiéndolas en nuevos modelos de significación.



12. Meme: “Arturo Prat Convocado- Hoy me lanzo contra Perú”.

Palabras al cierre.

Esta fundamentación política de la imagen a partir de la praxis (Benjamin, 2003) reafirma nuestra mirada del retrato como desplazamiento. La imagen del DD es política en tanto se vuelve una reclamación colectiva de justicia y verdad. La imagen como retrato en su origen no carga con tal acento político, pues corresponde a un retrato de un contexto íntimo y privado, siendo el gesto de desplazamiento a lo público en su insistente reproductibilidad lo que denota su carga política.

El desarrollo sostenido de las imágenes-retratos de los DD, supone un cambio en su visualidad. En un comienzo, las imágenes procedentes del álbum colgaban del pecho de los familiares que exigen el paradero de las víctimas. Transcurriendo la dictadura, las movilizaciones sociales que demandan información sobre los desaparecidos se expanden y los retratos empiezan a ser parte del paisaje urbano. En el espacio público las imágenes amplían su formato en un gesto de necesaria visibilidad que se acentúa con la incorporación de texto. El recorrido de las imágenes-retratos pasa de la presentación de un individuo en la exigencia familiar, hacia un discurso colectivo en un nuevo régimen de significado, donde converge la exigencia de un tejido social que puede o no ser familiar de la víctima. La nueva imagen retrato del DD finalmente es una exigencia que nos convoca en tanto seres humanos, en tanto contamos aún con un sentido de humanidad; los DD nos faltan a todos, no sólo a sus familiares. La imagen retrato es hoy, una reclamación colectiva.

La reproductibilidad técnica propone una insistencia de la imagen para la construcción de significados, en el caso de la fotografía decimonónica de Prat hay un desplazamiento del retrato del espacio privado al público planteado como una estrategia político-ideológica para mitificar y construir la imagen de héroe nacional. Imágenes de un amplio abanico visual y representacional que contienen metáforas nacidas de la necesidad ideológica de construir significados en el discurso de identidad nacional. Ahora la masificación del retrato a partir de su digitalización, reconfigura y crea nuevos discursos en torno al héroe.

En los casos expuestos, el énfasis radica en la propia capacidad del retrato para significar más de una cosa, y fundamentar su carga en “lo político”, más allá de un cuerpo presentado visualmente como retrato inocuo. Es una imagen masificada que propone un discurso social y socializado, por eso quisiéramos quedarnos con la planteado por Burke (2005), al hacer notar que el “retrato es una forma simbólica” (p.30) que se desplaza y se expande. Es un retrato cuya insistente reproducción propone un devenir en la imagen formal, la que de alguna manera se instala en el contexto social a pesar del paso del tiempo, debido a su construcción discursiva que se entrama con la exigencia social (caso DD) y con las resignificaciones de los discursos alegóricos institucionalizados (caso Prat).

¹²[ilustración 12] en: <https://www.civico.com/santiago/noticias/chile-versus-peru-el-partido-comenzo-a-traves-de-los-memes>

FUENTES REFERENCIALES.

- AGUIRRE, C. 2005. "Monumentos, fiestas y desfiles en Iquique. Nacionalismo en 1900, patrimonio en el 2000". *Si Somos Americanos Revista de Estudios Transfronterizos*, vol.7, n°2 pp.139-153. ISSN: 0718-2910. [Última consulta: 18 abril 2017]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337930323008>
- ARÉVALO, A. 2013. "El rol de la prensa escrita en la reproducción de la violencia en el conflicto entre Chile y Perú. Propuestas de paz desde la comunicación". *Revista de Estudios Sociales*, n°48, pp. 151-164. ISSN-e: 0123-885X. [Última consulta: 18 abril 2017]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81530018012>
- ARGERICH, I. 2015. "Fotografía y archivo". *Fotocinema, Revista científica de cine y fotografía*, n°10, pp. 101-117. ISSN 2172-0150. [Última consulta: 18 abril 2017]. Disponible en: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=299>
- BENJAMIN, W. 2003. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México, D.F: Itaca. ISBN: 9789687943480.
- BERGER, J. 2006. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 84-252-2055-6.
- BOURDIEU, P. 2003. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1943-4.
- BURKE, P. 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Madrid: Ed. Crítica. ISBN: 84-8432-631-4.
- CORPORACIÓN NACIONAL DE REPARACIÓN Y RECONCILIACIÓN 1996. "Informe sobre calificación de víctimas de derechos humanos y de la violencia política". Santiago: CNRR. [Última consulta: 18 abril 2017]. Disponible en: http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2011/12/Informe_CNRR.pdf
- CORTÉS, G. 2009. "Monumento al Roto...piojento: La construcción oligárquica de la identidad nacional en Chile". *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol.185, n°740, pp. 1231-1241. ISSN: 0210-1963. [Última consulta: 18 abril 2017]. Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/391>
- DECANTE, S. 2015. "De naves quemadas y otras borracheras: la revisitada figura (anti)heroica de Arturo Prat". *Revista Iberoamericana*, vol.71, n°213, pp. 1191-1202. ISSN 0034-9631. [Última consulta: 18 abril 2017]. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/5413>
- DÍA, A. 2012. "Reseña de La Guerra de 1879 y la Integración: desde la enseñanza de la Historia de Patricio Rivera Olguín". *Historia*, 1(45), pp. 325-328. ISSN 0717-7194. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942012000100031
- BECERRA, G.; SIERRA, S. & DIA, V. 1997. *20 años un camino de imágenes*. Santiago de Chile: Corporación Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. ISBN 956-7677-00-X.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2013a. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. ISBN: 9788487619748.
- 2013b. "Cómo abrir los ojos". En: *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra, pp. 13-35. ISBN: 9789871622184
- 2008c. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid: A. Machado Libros. ISBN: 978-84-7774-823-6.
- MARTÍNEZ, J. 2008. "El develamiento de la visualidad heroica, el sacrificio de Prat". *Intus-Legere Historia*, vol.2, n°2, pp. 91-107. ISSN: 0718-5456. [Última consulta: 18 abril 2017]. Disponible en: <http://intushistoria.uai.cl/index.php/intushistoria/article/view/100>
- RAPOSO, G. 2009. "Narrativas de la imagen: Memoria, relato y fotografía". *Revista Chilena de Antropología Visual*, n°13, pp. 79-103. ISSN 0717-876X. [Última consulta: 18 abril 2017]. Disponible en: <http://www.rchav.cl/imagenes13/imprimir/raposo.pdf>
- RANCIÈRE, J. 2010. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago. ISBN: 978-84-96720-92-3
- SUBERCASEAUX, B. 2002. "Nación, héroes y arte (ruido, demasiado ruido)". *Cyber Humanitates*, n°25. ISSN 0717-2869. [Última consulta: 18 abril 2017]. Disponible en: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5628/5496>
- TAGG, J. 2005. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1999-X.

Pérez Asperilla, Estíbaliz.

Investigadora, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea.

Transformando Bankside.

Transforming Bankside.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Bankside, transformación, participación ciudadana, Distrito Cultural.

KEY WORDS:

Bankside, transformation, public participation, Cultural District.

RESUMEN.

Bankside supone un claro ejemplo de revitalización urbana puesto que, a pesar de haber sido considerado como una de las zonas más contaminadas de Londres, ha logrado transformarse en un Distrito Cultural mundialmente conocido gracias a la apuesta e inversión en diferentes creaciones artísticas. No sólo se han rehabilitado edificios vacíos y en desuso dando lugar a centros artísticos de suma importancia como es el caso de la conversión de su antigua central eléctrica en lo que ahora se conoce como la Tate Modern – una de las galerías de arte contemporáneo más importantes de Europa –, sino que el arte sale a la calle ilustrando muros, fachadas y dando vida a zonas que aún se encuentran a la espera de su próxima regeneración. La ciudad envuelve al ciudadano/a por completo ofreciendo un Distrito Cultural que se reinventa constantemente dando la posibilidad de que el público no sea un mero espectador, sino de que se sumerja en la historia y cultura del Distrito convirtiéndose a su vez en creador y artista e invitándole a formar parte de las actividades que se desarrollan en diferentes festivales como Merge o el London Design Festival. Muchas de las instalaciones y obras de arte son temporales y/o perecederas. No obstante, algunas de las obras que florecen a lo largo de sus calles y plazas se han ganado su permanencia, tal como sucede con las realizadas alrededor del santuario de the Crossbones Graveyard.

Esta comunicación se enmarca dentro de la investigación *Los cinco sentidos del Distrito Cultural en Londres*, la cual forma parte del Proyecto de Excelencia 2016-2018 *Distritos Culturales: imágenes e imaginarios en los procesos de revitalización de espacios urbanos* (Ref. HAR2015-66288-C4-2-P, Plan Nacional I+D).

ABSTRACT

Bankside is a clear example of urban revitalization since, despite being considered one of the most polluted areas of London, it has managed to transform itself into a world-famous Cultural District thanks to the bet and investment in different artistic creations. Not only empty and disused buildings have been rehabilitated, giving rise to important artistic centers such as the conversion of its former power station into what is now known as the Tate Modern – one of the most important contemporary art galleries of Europe –, but art goes out illustrating walls, facades and giving life to areas that are still waiting for their next regeneration. The city involves citizens by offering a Cultural District that reinvents itself constantly giving them the possibility of being not mere spectators, but that they immerse themselves into the history and culture of the District becoming themselves creators and artists and inviting them to form part of the activities that take place in different festivals such as Merge or London Design Festival. Many of the installations and works are temporary and/or perishable. Nevertheless, some of the works that flourish along its streets and squares have gained their permanence like the sanctuary of the Crossbones Graveyard.

This paper is part of the research *Five senses of London Cultural District*, which forms part of the Excellence Project 2016-2018 *Cultural Districts: images and imaginaries in the revitalization process of urban locations* (Ref. HAR2015-66288-C4-2-P, I+D National Plan).

CONTENIDO.

1. INTRODUCCIÓN.

Considerado originariamente como el barrio del pecado al caracterizarse no sólo por los numerosos burdeles, teatros y tabernas que se localizaron en la zona, sino por la gran cantidad de malhechores que empezaron a inundar el lugar, Bankside ha experimentado una regeneración constante tras la gran desindustrialización que desoló la ciudad de Londres. Regeneración que sigue en marcha gracias a las acciones que diferentes festivales y organizaciones llevan a cabo teniendo como uno de sus pilares clave la conservación de su historia, patrimonio y cultura. La fusión entre el pasado y el presente permite que la comunidad local conozca los orígenes del Distrito mediante técnicas innovadoras e instalaciones participativas considerando a su vez al público como sujeto indispensable.

“The diversity of people that live in it is part of the essence of Bankside. Benefiting of historical waves of change and migration, the presence of different skin colours, tongues, occupations, lifestyles and bank balances may be the reason why so many residents feel ‘accepted’ here (...)”¹ (Shibani Rose en Witherford Watson Mann Architects, s.f.: 19).

A continuación se han seleccionado algunas de las acciones que han tenido lugar en los últimos años comprobando así cómo las instalaciones se fusionan con la historia del Distrito y cómo la cultura y el patrimonio de este último enriquece las obras tanto de los artistas emergentes como de los ya establecidos optando por la conservación de la esencia de Bankside como eje principal.

2. BEFORE I DIE Y SIDEWALK PSYCHIATRY.

Ubicando varias pizarras en las localizaciones de Flat Iron Square, Union Street y Borough High Street, Candy Chang volvió a recrear el proyecto *Before I die*² que originariamente tuvo lugar en New Orleans tras haber sufrido la pérdida de un ser querido. Al reflexionar sobre la muerte y lo que realmente importaba en su vida, puso en marcha este proyecto invitando a la gente a participar de una forma activa al completar la frase que escribió en repetidas ocasiones sobre la pizarra – “Before I die I want to...”³. No sólo tuvo una gran acogida en New Orleans, sino también en el Distrito que nos ocupa durante Merge 2013. Al utilizar tizas, el contenido de las pizarras se renovaba constantemente ofreciendo así una instalación cambiante, creativa y participativa donde tanto los habitantes de Bankside como la gente de paso eran indispensables para su creación y permanencia. “(...) this neglected space became a constructive one (...). It’s about you’re not alone; it’s about understanding our neighbors in new and enlightening ways; it’s about making space for reflection and contemplation, and remembering what really matters most to us as we grow and change”⁴ (Chang, 2012).

Tras el gran éxito de *Before I Die*, Candy Chang volvió a participar en Merge del año 2014 con *Sidewalk Psychiatry*. Escribiendo diez preguntas dirigidas a la auto reflexión del individuo hizo posible que el Distrito se comunicara con los/las viandantes que paseaban por sus calles planteándoles cuestiones como ¿qué estás esperando? ; ¿piensas que fue bien?; ¿entonces por qué lo haces?; ¿qué quieres?; ¿saben cómo te sientes? De esta forma, ya fuera camino del trabajo o de vuelta a casa el público se topaba con una llamada de atención al auto conocimiento y reflexión interior. “(...) I’ve tried to reach out to people in public space to share more of our ideas to share more of our memories to share more of our anxieties and to share more of our aspirations and all of it is about reimagining the ways that our cities can be built and designed and how our places can better reflect what matters to us as a community and as individuals (...) a lot of my projects are about city communities”⁵ (Chang, 2015).

¹ “La diversidad de las personas que viven en la zona es parte de la esencia de Bankside. Beneficiándose de las olas históricas o del cambio y la migración, la presencia de diferentes colores de piel, lenguas, ocupaciones, estilos de vida y saldos bancarios pueden ser la razón por la que muchos residentes se sienten ‘aceptados’ aquí” (traducción de la autora).

² En el siguiente link se puede visualizar la galería de imágenes de *Before I die*: <http://mergefestival.co.uk/merge-2013/2013/9/19/bankside-transformed>

³ “Antes de morir quiero...” – en castellano.

⁴ “Este espacio abandonado se convirtió en uno constructivo (...). Se trata de saber que no estás solo; se trata de entender a nuestros vecinos de maneras nuevas y esclarecedoras; se trata de crear un espacio para la reflexión y la contemplación, y recordar lo que realmente más nos importa a medida que crecemos y cambiamos” (traducción de la autora).

⁵ “(...) he tratado de llegar a la gente en el espacio público para compartir más de nuestras ideas para compartir más de nuestros recuerdos para compartir más de nuestras ansiedades y compartir más de nuestras aspiraciones y todo esto trata de reimaginar las formas en que nuestras ciudades pueden ser construidas y diseñadas y cómo nuestros lugares pueden reflejar mejor lo que nos importa como comunidad y como individuos (...) muchos de mis proyectos son sobre las comunidades de la ciudad” (traducción de la autora).

3. HOUSE OF PAIN.

Los artistas Marcus Lyall y Mark Logue consiguieron convertir para Merge 2013 un edificio abandonado en un espacio en el que las diferentes voces de quienes interactuaban con la instalación dibujaban diversas composiciones de luz. Gracias a las cualidades específicas de cada voz, las luces y las sombras que se podían vislumbrar desde Borough High Street a través de las ventanas del edificio eran únicas e irrepetibles.

Mientras los viandantes que paseaban por la calle se quedaban perplejos al ver esas composiciones lumínicas, los visitantes que se encontraban dentro del edificio escuchaban los gritos que los participantes emitían para dibujar sus propias estructuras creando un ambiente sonoro y lumínico de lo más terrorífico. De esta manera el ciudadano no sólo era un mero espectador de la obra, sino el verdadero creador del espectáculo visual que los viandantes podían disfrutar desde el exterior del edificio⁶.

“Marcus Lyall and Mark Logue of ML Studio had a bright idea and created a place where all your pent-up frustrations can be released with positive repercussions. (...) Marcus and Mark have created an interactive light sculpture in the building where you’ll be able to release your stress and the force of your shrieks will generate an instant light display that illuminates the entire building⁷” (Now. Here. These, 2013: <http://now-here-this.timeout.com/2013/09/26/welcome-to-the-house-of-pain/>).



Ilustración 1 – *House of Pain*, 2016. Boceto realizado a partir de las fotografías de Merge 2013.

Fuente: Estíbaliz Pérez Asperilla.

4. MINER ON THE MOON Y A POUND OF FLESH FOR 50P.

Alex Chinnek convirtió un edificio en desuso y preparado para su cercana demolición en un emplazamiento singular gracias a la creación de una fachada al revés pasando así de ser una construcción olvidada y poco reconocida a una atracción visual que no pasó desapercibida en Blackfriars Road durante el festival. Sin embargo, Alex Chinnek no quiso crear una obra desvinculada de la historia y la esencia del lugar puesto que tuvo en cuenta el pasado del edificio – consistiendo inicialmente en antiguos establos que albergaban caballos y carruajes para su alquiler alrededor del año 1780 y posteriormente sirviendo de almacén para el ganado. De esta forma dio de nuevo vida al inmueble aunque de manera temporal sirviendo incluso de despedida y recordando su paso por Bankside⁸.

Para el festival del 2014, Chinnek volvió a optar por la fusión entre el pasado y el presente del Distrito a través de la construcción de una casa fabricada con cera recordando así la antigua fábrica de velas que existía en Bankside dos siglos atrás. A simple vista parecía estar construida a base de ladrillos, pero durante el festival ésta fue deshaciéndose poco a poco como si de una enorme vela se tratara. De esta forma, la obra no era sólo efímera sino que cambiaba a lo largo de los días ofreciendo una evolución constante en la instalación⁹.

⁶ En el siguiente link se pueden visualizar varias de las interacciones que los usuarios realizaron en *the House of Pain*: <https://www.youtube.com/watch?v=YJzcQEL1reE>

⁷ “Marcus Lyall y Mark Logue de ML Studio tuvieron una idea brillante y crearon un lugar donde todas tus frustraciones contenidas pueden ser liberadas con repercusiones positivas. (...) Marcus y Mark han creado una escultura lumínica interactiva en el edificio donde podrás liberar tu estrés y la fuerza de tus gritos generará una luz instantánea que ilumina todo el edificio” (traducción de la autora).

⁸ En el siguiente link se pueden visualizar las fotografías y vídeos de *Miner on the Moon*: <http://mergefestival.co.uk/merge-2013/2013/9/19/bankside-transformed>

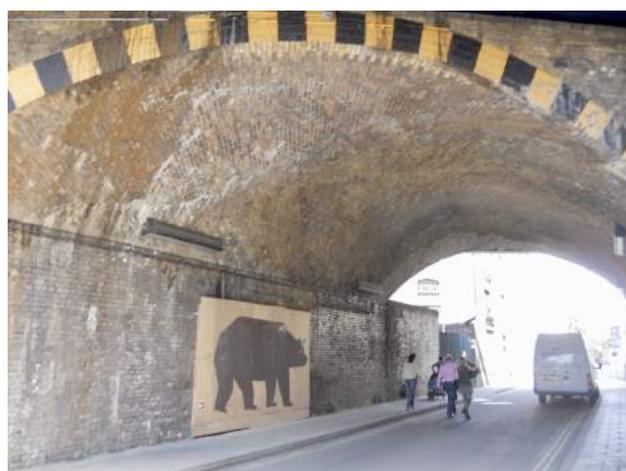
⁹ En el siguiente link se puede visualizar la evolución de *a Pound of Flesh for 50p*: <https://www.youtube.com/watch?v=viUYKBBvdBQ>

“I think illusions are the distortion of our perception of the physical world that surrounds us, therefore architectural illusions make a lot of sense to me in that respect. Also it’s really in tune with the history of art as the re-imagination or the re-presentation of the world that surrounds us (...)”¹⁰ (Chinneke in Lingham, 2014).

5. CROSSING STORIES.

En 2015 Nicolas Henninger dirigió el proyecto denominado como *Crossing Stories* dentro de una de las acciones de Better Bankside conocida como Bankside Urban Forest consistente en la mejora de la red de calles y espacios públicos en Bankside dando lugar así a su continua regeneración. La comunicación entre el Distrito y su comunidad vuelve a estar presente con las acciones llevadas a cabo dentro del proyecto *Crossing stories* creando una interacción constante gracias al emplazamiento inesperado de las obras. Bankside se llena de textos, preguntas, recuerdos y reflexiones dando la oportunidad de participar de forma activa en el proyecto al poner a disposición un mapa en Menier Gallery para poder recorrer cada una de las localizaciones que formaban parte de esa red de historias y memorias. Tal es el caso de Tony Maas y su *River of tomorrow* en el túnel victoriano bajo Southwark Street donde a través del texto incitaba al lector a reflexionar entre otras cuestiones sobre la inmersión de la sociedad en las nuevas tecnologías creando entre sus líneas un ir y venir entre presente y pasado que provocaba una mayor concienciación de la historia del Distrito¹¹.

Otro de los artistas que participó en *Crossing stories* fue Ruby Wright quien en colaboración con la gente que vivía, trabajaba o visitaba Bankside, llevó a cabo un alfabeto visual. A los/las participantes se les pedía que recordaran un objeto o una persona relacionada con Bankside que tuviera algún valor o significado para ellos – como el Kirkaldy Testing Museum, Crossbones Graveyard o el Borough Market, entre otros – plasmándolo posteriormente en diferentes piezas que ilustraban el suelo y las paredes del Distrito impregnadas no sólo de su historia, sino de los recuerdos de sus colaboradores.



Ilustraciones 2 y 3 – Algunas de las acciones de *Crossing stories* que aún se pueden encontrar en las calles de Bankside, 2016.
Fuente: Estíbaliz Pérez Asperilla.

6. CROSSBONES GRAVEYARD.

Tras realizar una serie de excavaciones arqueológicas en Redcross Way entre 1991 y 1998 se descubrió la existencia de un antiguo cementerio donde numerosas mujeres que se dedicaron a la prostitución fueron enterradas. Gracias a campañas realizadas por movimientos como Friends of Crossbones Graveyard junto al dramaturgo John Constable se consiguió que se conservara el lugar y se evitara la construcción en dicho emplazamiento consiguiendo posteriormente convertirlo en santuario junto a un jardín conmemorativo.

La continua participación ciudadana ha hecho posible su conservación y desarrollo a través de diferentes vigilias y rituales celebrados mensualmente en su entorno además de las ofrendas que los/las participantes depositan periódicamente en las rejas que dan al exterior. De esta forma, la intervención ciudadana no sólo ha conseguido evitar la destrucción de Crossbones Graveyard, sino la difusión de la historia de todas esas mujeres conocidas como las “Winchester Geese” que tras prohibirles un entierro cristiano debido

¹⁰ “Creo que las ilusiones son la distorsión de nuestra percepción del mundo físico que nos rodea, por lo tanto las ilusiones arquitectónicas tienen mucho sentido para mí en ese sentido. También está en sintonía con la historia del arte como la re-imaginación o la re-presentación del mundo que nos rodea” (traducción de la autora).

¹¹ En el siguiente link se puede leer al completo *The River of Tomorrow*: <https://www.crossingstories.co.uk/the-river-of-tomorrow>

a su profesión cayeron en el olvido. Incluido incluso en varias guías turísticas, Crossbones Graveyard se ha convertido en una de las visitas indispensables de Londres.



Ilustraciones 4-6 – Crossbones Graveyard (ofrendas, jardín conmemorativo y santuario). Bankside, 2016. Fuente: Estíbaliz Pérez Asperilla.

7. LIGHT CAPSULES X GHOSTSIGNS.

Para el London Design Festival 2016 el diseñador Craig Winslow y Sam Roberts llevaron a cabo la instalación *Light Capsules x Ghostsigns*¹² donde letreros, anuncios y demás señales que aún se podían vislumbrar vagamente en varios edificios de Bankside aparecieron de nuevo adquiriendo un claro protagonismo frente a los letreros y señales más actuales mediante un excepcional uso de la luz. Tras un estudio exhaustivo de las fotografías de las señales, anuncios y letreros originales, se llevó a cabo una serie de proyecciones sobre su emplazamiento original posibilitando así su idónea visualización.

¹² El en siguiente link se pueden visualizar videos y fotografías de la instalación *Light Capsules x Ghostsigns*:
<http://www.ghostsigns.co.uk/projects/light-capsules>

De esta forma, los restos de aquellos letreros, anuncios y señales con cierto carácter fantasmagórico debido a su gran deterioro cobraban vida mediante las nuevas tecnologías dando lugar de nuevo a una fusión entre varios periodos de tiempo que permitía la conservación de parte de la historia y cultura del Distrito. La comunidad local compartía de nuevo experiencias y memorias no sólo gracias a estas instalaciones, sino mediante redes sociales como Twitter, Instagram o Facebook donde subían fotografías y comentarios de las proyecciones dando así no sólo una mayor difusión de la obra, sino permitiendo incluso una gran retroalimentación.



Ilustración 7 – Ghostsign de Embassy Tea & Coffee y Rose Brand Fine Teas. Bankside, 2016. Fuente: Estíbaliz Pérez Asperilla.

8. CONCLUSIONES.

Las instalaciones y actividades artísticas expuestas en esta comunicación ejemplifican la apuesta por la revitalización de Bankside manteniendo siempre su pasado sin olvidar sus orígenes más oscuros. Aunque muchas zonas y edificios se vayan reconstruyendo y rehabilitando, el pasado y la esencia del Distrito sigue presente creando así un enclave artístico sin igual y con un carácter propio e irrepetible.

La comunidad local se siente parte de Bankside al ser partícipe en todo momento de las acciones culturales y artísticas realizadas compartiendo incluso experiencias y memorias a través de las redes y otras herramientas que los artistas ponen a su disposición. La historia de Bankside y su pasado resurge constantemente en aceras, carreteras, fachadas, túneles y escaparates acompañando a sus habitantes, trabajadores y visitantes en su día a día. Se crea así una comunicación constante entre ciudad e individuo e individuo y ciudad posibilitando a su vez una revitalización de la zona cada vez más enriquecida, puesto que en muchas ocasiones es el público quien conforma el eje principal de las diferentes acciones culturales y artísticas que se llevan a cabo en el Distrito.

Bankside no se avergüenza de sus orígenes ni de haber sido relacionado con la delincuencia, la prostitución o el pecado en el pasado. La conservación de su historia y el reflejo de ésta en cada una de sus calles, edificios, tabernas y galerías a pesar de haber quedado totalmente desolado tras la fuerte desindustrialización consiguen una revitalización del espacio ejemplar convirtiéndose así en uno de los enclaves artísticos más visitados de Londres.

FUENTES REFERENCIALES.

Brandon, David y Brooke, Alan: *Bankside. London's original district of sin*. Amberly, Great Britain, 2011.

Chang, Candy: "Before I die I want too..." En *TED Talks*, 4, septiembre, 2012 [<https://www.youtube.com/watch?v=uebxllrosiM>] [20 de febrero de 2017].

—: "Before I die Wall. Ariba LIVE 2015 Las Vegas". En *SAP Ariba*, 14, abril, 2015 [https://www.youtube.com/watch?v=_OMQAwLQI3g...] [20 de febrero de 2017].

—: *Página oficial Candy Chang* [<http://candychang.com>] [20 febrero de 2017].

Crossbones: *Página oficial de Crossbones* [<http://crossbones.org.uk>] [20 de enero de 2017].

Frearson, Amy: "London building turned upside down by Alex Chinneck". En *dezeen*, 9, diciembre, 2013. [<https://www.dezeen.com/2013/12/06/alex-chinneck-upside-down-building-london/>] [15 de febrero de 2017].

Ghostsigns: *Light capsules* [<http://www.ghostsigns.co.uk/projects/light-capsules>] [22 de febrero de 2017].

Golden, Grace: *Old Bankside*. London: Williams & Norgate LTD, Londres, 1951.

Chinneck, Alex: *Página oficial de Alex Chinneck* [<http://www.alexchinneck.com/>] [15 de febrero de 2017].

Henninger, Nicolas: *Crossingstories*, 2015 [<https://www.crossingstories.co.uk>] [22 de febrero de 2017].

Jewel, Nichole: "Alex Chinneck's Miner on the Moon Looks Like a Building Flipped on its Head in London". En *inhabitat*, 12, septiembre, 2013 [<http://inhabitat.com/alex-chinnecks-miner-on-the-moon-looks-like-a-building-flipped-on-its-head-in-london/>] [15 de febrero de 2017].

Lingham, Daniel: "Size Matters. Interview with Alex Chinneck". En *Sculptorvox*, Vox 4, 2014 [<http://sculptorvox.com/alex-chinneck/>] [15 de febrero de 2017].

Merge Festival: *Página oficial de Merge Festival* [<http://mergefestival.co.uk>] [22 de febrero de 2017].

Now. Here. These: "Welcome to the House of Pain". En *Arts & Entertainment, Fun London*, 26, septiembre, 2013 [<http://now-here-this.timeout.com/2013/09/26/welcome-to-the-house-of-pain/>] [20 de febrero de 2017].

Pérez Asperilla, Estíbaliz: "Los cinco sentidos en el Distrito Cultural: aplicación del Atlas Multisensorial en Bankside". En Chaves Martín, Miguel Ángel y Lorente, Jesús Pedro (eds.): *Barrios Artísticos y Distritos Culturales. Nuevos espacios para la creatividad y la revitalización urbana*. Icono 14 Editorial, Madrid, 2016, pp. 229-252. Colabora MINECO Plan Nacional de I+D+i.

Reilly, Leonard y Marshall, Geoff: *The story of Bankside. From the River Thames to St. George's Circus*. Londres: London Borough of Southwark, Londres, 2001.

Roberts, Howard y Godfrey, Walter H. (1950): *Survey of London. Volumen XXII: Bankside (the parishes of St. Saviour and Christchurch Southwark)*. London County Council, Londres, 1950.

Wetherford Watson Mann Architects: *Bankside urban forest*, s.f. [<https://app.box.com/s/3u2q32kta8l74qn848yt>] [22 de marzo de 2016].

Pérez Martínez, Henar.

Universidad de Cádiz: Doctorando en Arte y Humanidades, Línea de investigación Filosofía, Democracia e Identidades.

El artista radicante como etnógrafo. Sus prácticas y sus recorridos.

The radicant artist as ethnographer. Practices and tours.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Arte global, radicante, giro etnográfico, nomadismo artístico, identidad cultural.

KEY WORDS:

Global art, radicant, ethnographic turn, artistic nomadism, cultural identity.

RESUMEN

El artista radicante es constitutivo de la era del arte global en que la identificación cultural y la distinción identitaria se convierten en factores determinantes de la actualidad. La presente investigación busca, así, contribuir al esclarecimiento del radicante como figura subsumida a la contemporaneidad.

El texto consta de cuatro partes fundamentales. La primera a modo de introducción contextualiza el objeto estudiado. Este contexto se inicia con el fin de la Guerra Fría, coincidiendo con el desarrollo de movimientos sociales y corrientes de pensamiento que amparan la liberación de países subyugados, la igualdad y la defensa de los derechos humanos; y se extiende hasta la actualidad. En segundo lugar, se analiza el cambio de la concepción social de la figura del artista que se desenvuelve en el entorno global, teniendo como propósito la justificación de su influyente papel en la construcción de identidades culturales múltiples, asumiendo un rol antropológico y etnográfico que solo los artistas pueden resolver de forma libre y sin coerciones sociales. En tercer lugar y para aclarar los argumentos expuestos, se muestran ejemplos de manifestaciones artísticas de autores de gran reconocimiento que coinciden con la definición propuesta de artista radicante (interiorizan experiencias culturales diversas y las integran) y que producen obra de calado etnográfico. Asimismo, en este apartado se aclaran, evalúan y analizan las categorías de radicante que el ideólogo del término (aplicado al arte y los artistas) Nicolas Bourriaud, propone. Por último y muy brevemente, se exponen las conclusiones de esta investigación cualitativa.

ABSTRACT

The radicant artist is an important component of the global art age, when cultural identification and identity projected difference become a decisive factor nowadays. The present study is searching for clarify the radicant as a leading figure of contemporaneity.

This text consist of four parts. The former, as introduction, contextualize the study objective. The end of the Cold War is the starting point, coinciding with the development of social movements and schools of thought that support the subjugated countries liberation, the equality and the human right defence. Thus, this moment spread to the present. Secondly, the social conception of the artist in the global environment is analysed, having as its purpose the proof of its influential function for multiple cultural identities construction. The artist figure assume an anthropologic and ethnographic role that only the artist can solve without social coercion and freely. In the third place, and to shed light on the previous arguments, artistic performances of mainstream artists who have been here identify as radicant artist (they are able to internalise and integrate diverse cultural experiences) are shown. Likewise, the radicant categories displayed

by the term ideologist, Nicolas Bourriaud, are evaluated, analysed and cleared up. Finally and briefly, the conclusions of this qualitative research are presented.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN

El arte de la era global tiene como marca histórica inicial la caída del muro de Berlín y previamente el nacimiento de movimientos sociales que reivindican la igualdad entre los hombres y los derechos humanos, como “Negritud” o el “Movimiento de Países No Alineados”, estos movimientos luchan en contra del mecenazgo ideológico que salvaguarda el occidente hegemónico.

En el arte occidental del siglo XX hay numerosos movimientos que aluden al primitivismo del “otro”. El arte naif que trata de expresarse desde la mirada y el sentir de un niño aún por descubrir el mundo; el primitivismo que muestra su deseo de manifestarse como el otro no condicionado por la cultura occidental; en el surrealismo, el otro se revela a través del subconsciente; mientras que en movimientos como el expresionismo abstracto, el informalismo en Europa o el *art brut*, el autor se desinhibe e identifica con el otro por medio de una gestualidad aparentemente espontánea. Sin embargo, en el arte de la era global, el giro etnográfico se distingue de estos movimientos por la autoconciencia de sí mismo y la integración de las especificidades culturales.

Con la llegada de la era posindustrial se transforman las estructuras de trabajo tradicionales, las actividades laborales se deslocalizan y se expanden de forma horizontal; ahora, la generación de redes internacionales de contactos ha perdido su halo simbólico (Gielen 2014) y la expresión artística y la cultura no son ajenas a este fenómeno. El giro etnográfico del arte global se amolda perfectamente a esta forma de trabajar horizontal, el creador elige un lugar, se empapa de su cultura, aprende su lengua y sus costumbres, plantea un proyecto y solo cuando haya sido realizado selecciona un nuevo destino y da comienzo a un nuevo ciclo. El artista (radicante) como etnógrafo *no solo mapea un sitio, sino que también trabaja en términos de tópicos, marcos, etc.* (Foster 2001, p. 206).

¿ARTISTA, ETNÓGRAFO O NÓMADA?

Walter Benjamin indicaba en *El autor como productor* (2004) que el artista debía estar comprometido con su tiempo, invitaba a los artistas de izquierdas a unirse al proletariado con el fin de superar la cultura y el arte burgués. Sin embargo, los movimientos revolucionarios de trabajadores situaban al trabajador como un otro pasivo. A este respecto, Hal Foster (2001) apunta que en el arte avanzado de izquierdas ha surgido un paradigma estructuralmente semejante al modelo identificado por Benjamin, el artista como etnógrafo, posición que le permite ser percibido o no como un otro cultural. Este artista se levanta en nombre del otro cultural o étnico en lugar de por el proletariado, se produce un desplazamiento de los temas centrales del arte, pasando del giro político-económico (brecha entre el capitalismo y el comunismo) a la identidad cultural. Más sencillamente, se traslada la problemática de lo social a lo cultural o antropológico. En este sentido Foster afirma en su texto de 1994 *El artista como etnógrafo* que *al artista se le puede pedir que asuma los papeles de nativo e informante así como de etnógrafo* (2001, p. 178). Los artistas, críticos de arte y comisarios *pueden realizar trabajos de campo contextuales poniéndose en el papel de semiólogos culturales*. Foster asevera que *solo ellos pueden resolver estos modelos contradictorios mágicamente (...) pueden continuar y condenar la teoría crítica, pueden relativizar y recentrar el sujeto, todo al mismo tiempo* (2001, p. 187).

Por otra parte, el etnógrafo, por su función, está en peligro de caer en contradicciones, es subversivo con lo suyo, se rebela contra sus tradiciones y se muestra respetuoso si la sociedad o cultura que encara se manifiesta diferente a la propia (Lévi-Strauss 1988); siendo así, solo el artista puede resolver este conflicto actuando “libremente”. La etnicidad a diferencia de cualquier otra característica humana, tiene la ventaja de mostrar lo cultural como un hecho de la naturaleza y la libertad como una necesidad (Bauman 2006). La pertenencia a un grupo étnico-cultural induce a la acción, debemos elegir ser fieles a nuestra naturaleza, esforzarnos por preservar el modelo establecido generalmente por otros. De este modo, la alteridad se define desde el lado puesto, uno mismo no puede reconocerse como otro.

El más insigne antropólogo cultural del siglo XX, Claude Lévi-Strauss, señaló en *Tristes Trópicos* que existían dos actitudes propias del etnógrafo: *es crítico a domicilio y conformista fuera* (1988, p. 440). Por el contrario, el artista está totalmente inmerso, no toma la misma actitud analítico-crítica que el etnógrafo y es capaz de generar un impacto social. Entonces, la diferencia esencial entre ambos radica, como apuntó Joseph Kosuth en su ensayo *The artist as anthropologist* (1991), en que al etnógrafo le preocupa sentir desventura en otra cultura, mientras que el artista procura sentirse libre en la suya propia, profesando como suya aquella que le acoge.

Pese a esto, una sobreidentificación con el otro puede comprometer la otredad, por ejemplo, la izquierda identifica al otro como víctima. En ocasiones, la crítica occidental muestra su incomodidad frente a imágenes que representan historias cruentas y desoladoras de los otros de un modo “estetizado”, utilizando recursos de obstrucción visual y ocultación, véase el proyecto del artista chileno Alfredo Jaar sobre las minas de oro brasileñas de Sierra Pelada, *Gold in the morning* de 1985 o la serie sobre el genocidio de Ruanda, *The Rwanda Project* en 1994. Esa visión de la crítica está asentada en una concepción artificial, parcial y alterada

genéticamente de los hechos que está al servicio de los intereses de los dominantes frente al sujeto subalterno. El error reside en la victimización de la víctima.

Esta privilegiada posición que ostenta el artista como autoridad cultural puede desembocar en dos vertientes conductuales. La primera y más anclada a la tradición artística está marcada por el sesgo primitivista ya mencionado, o por la búsqueda de lo exótico. El ejemplo más recurrente de este primer caso es la huida de Gauguin a la Polinesia francesa (Sánchez Durá 2001). Y en segundo lugar, artistas que, de un modo más eficaz, aprovechan la oportunidad para colaborar con diversas comunidades culturales de forma innovadora; recuperan historias suprimidas que son visibilizadas y puestas en escena de un modo congénito. No obstante, el papel antropológico otorgado al artista puede suponer un cuestionamiento de la autoridad etnográfica y una crítica institucional (Foster 2001).

PRÁCTICAS Y RECORRIDOS ERRÁTICOS

Cabe identificar el calificativo de radicante en cuanto al artista como un semiólogo capaz de insertarse y arraigarse en culturas diversas conformando relatos de lo vivido por su, ahora, comunidad cultural. Según Bourriaud el término radicante designa a un sujeto afligido por la *necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, por la contraposición entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro* (2009, p. 57). El artista radicante no desestima sus creencias, ideas o culturas originarias sino que las transcodifica y las pone en escena en contextos y formatos heterogéneos, tales actitudes son propias de los nómadas.

Por otra parte, Bauman señala que:

Los eremitas fueron los primeros que vivieron de principio a fin la experiencia del yo “descontextualizado” y “libre de trabas”. Eran como dioses porque todo lo que hacían lo hacían “ab nihilo”. Su peregrinaje hacia Dios era un ejercicio de autoconstrucción (2003, p. 44-45)

Del mismo modo, el artista radicante se configura conforme avanza en su trayecto, va haciendo crecer sus raíces y generando nuevos significados híbridos.

En la conferencia celebrada en 1994 *De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad* el renombrado sociólogo Zygmunt Bauman analiza los sucesores del eremita distinguiendo entre el peregrino, el paseante, el vagabundo, el turista y el jugador (2003). Todos ellos, junto al inmigrante, son figuras dominantes de la cultura contemporánea, pero ninguno se identifica con el radicante pues el recuerdo de su llegada está demasiado presente como para considerársele un ser asentado. Los movimientos del peregrino son demasiado previsibles, el camino viene marcado y no da lugar a desviación. El paseante observa. El vagabundo erra sin hallar acogida. Mientras, el turista viaja movido por su afán de zambullirse en lo extraño, su experiencia está trazada por criterios puramente complacientes y estéticos y emerge de ella antes de ver su dermis impregnada por la identidad del otro.

En una búsqueda de su identidad, el artista Francis Alÿs se inmiscuye como “turista” entre trabajadores de distinta índole, electricistas, fontaneros, etcétera, que anuncian sus servicios en una avenida central de la Ciudad de México. En su proyecto *Turista* (1994) acoge las formas de comunicación del pueblo con el que convive y las hace igualmente suyas.

Para designar esta nueva figura del artista cuya identidad muta y se renueva constantemente, Bourriaud ha localizado el término “semionauta”. El semionauta es:

El creador de recorridos dentro de un paisaje de signos. Habitantes de un mundo fragmentado, en que los objetos y las formas abandonan el lecho de su cultura de origen para diseminarse por el espacio global, ellos o ellas erran a la búsqueda de conexiones que establecer. Indígenas de un territorio sin límite a priori, se ven ubicados en la posición de un cazador-recolector de antaño, del nómada que produce su universo al recorrer incansablemente el espacio (2009, p. 117).

De tal manera, el crítico de arte francés establece diferencias entre estos nómadas artísticos en base a sus “formas-trayectos”. Sin embargo, la determinación y acotación de los rasgos identificativos de cada una de las tipologías de arte y artista radicante peca de cierta ambigüedad, ya que en todas ellas se producen correspondencias y trasposiciones de acontecimientos, lugares y tiempos.

La primera es calificada como expediciones y desfiles, refiriéndose, quizá, a aquellos artistas exploradores en que el viaje se convierte en una forma artística en sí. Hoy, el viaje está omnipresente en las manifestaciones artísticas bien por su iconografía o por sus métodos, esta primera genealogía de arte radicante tiene un afán explorador en escenarios aparentemente ya descubiertos. Estas prácticas suponen un desplazamiento entre los signos que generan la experiencia contemporánea de la movilidad. Creadores de recorridos efímeros que cederán a su pronta obsolescencia en tiempo, espacio y forma.

La topología es la segunda de las categorías de radicante que señala, refiriéndose a aquellos artistas que se transformaron en el prototipo de viajero contemporáneo y que conlleva la aparición del trayecto como un principio compositivo de la práctica artística. La característica común de estas obras debe ser la dispersión espacio-temporal que implica la construcción de códigos nuevos, manifestándose estos mediante recorridos o trayectos en vez de en un espacio o tiempo fijo.

En tercer lugar, ubica las bifurcaciones temporales, las modas o tendencias han dejado de sucederse ya no representan marcadores temporales sino producciones transitorias e inestables que se generan indiferentemente en tiempo y espacio. El arte actual se refiere,

entonces, a nuestra relación con la historia. Una historia que se manifiesta mediante micro relatos subjetivos e irrepetibles de historias presentes, pasadas o ficticias.

Pese a esta voluntad de estratificación, resulta innegable lo difuso de los márgenes de estos paradigmas, pues las tres condiciones se pueden encontrar de forma simultánea en una práctica artística o en la intención y actitud de su creador.

En 1998, Rirkrit Tiravanija (artista de nacionalidad argentina y de ascendencia tailandesa quien cumple a la perfección con las propiedades adjudicadas a la noción de semionauta) invitó a cinco estudiantes de Bellas Artes de la Universidad de Chiang Mai (Tailandia) a realizar una gira turística durante seis semanas en autocaravana por los Estados Unidos, con el fin de descubrir los lugares icónicos de la cultura norteamericana; símbolos como Disneyland, el Gran Cañón o el lugar de nacimiento de Lincoln. De forma sincrónica, la acción se exhibía “en vivo” en el Museo de Filadelfia, de modo que los espectadores podían observar el desplazamiento espacio-temporal a través de una web o emisión vía satélite. Este proyecto *Untitled 1998. (On the road with Jiew, Jeaw, Jieb, Sri and Moo)*, reúne cada taxón de la clasificación que Bourriaud desarrolla de radicante: lo topográfico, la expedición y la dispersión temporal.

Esta acción incluía el viaje, el descubrimiento de un entorno sociocultural distinto al propio basándose tanto en mitos como en hechos, la experimentación de lo topográfico y el conocimiento de espacios y tiempos múltiples asumiendo el rol de turista. De forma simultánea a su producción, la acción se documentaba en grabaciones, fotografías, *souvenirs*, y obras de arte que fueron creadas a lo largo del viaje. Igualmente, se compartía esta experiencia con terceras personas localizadas en otro espacio y que podían mantener su interés y observarles el tiempo que eligiesen, conservando en su memoria fragmentos de su propia percepción de una vivencia de los otros en lo que se presupone su cultura.

CONCLUSIONES

Los individuos de la sociedad actual globalizada tienen la continua necesidad de identificarse, de proyectar la propia imagen y reconocerse en ella, pero esta acción resulta cada vez más ardua, pues las identidades no son estáticas, sino que se transforman a la vez el individuo experimenta, aprende y avanza. Por ello, se deduce más abarcable un ejercicio de búsqueda de la diferencia.

La búsqueda de identidad es la lucha constante por detener el flujo, por solidificar lo fluido, por dar forma a lo informe. Nos debatimos tratando de negar o al menos de encubrir la pavorosa fluidez que reina debajo del envoltorio de la forma; tratamos de apartar los ojos de visiones que esos ojos no pueden penetrar ni absorber. Sin embargo, lejos de disminuir el flujo, por no hablar de detenerlo, las identidades son semejantes a la costra que se endurece una y otra vez encima de la lava volcánica, que vuelve a fundirse y disolverse antes de haber tenido tiempo de enfriarse y solidificarse (Bauman 2006, p. 89).

La estética errante tiene que ver con la rápida obsolescencia y la constante regeneración en la que se desvanecen, no solo las obras de arte sino, cualquier cosa que está diseñada o destinada a una existencia en un espacio determinado de tiempo, sufriendo mutaciones paulatinas y adaptaciones a sus nuevos entornos y contextos. Así, la incesante renovación de lo simbólico y lo estético se adivina una característica principal de la sociedad actual.

El artista radicante contribuye a la construcción de identidades híbridas con la libertad de la que carece el etnógrafo. Proporciona soluciones a experiencias culturales diversas y complejas que se fusionan inevitablemente. Estas manifestaciones no pueden ser encasilladas en compartimentos estancos, pues se producirán infinidad de filtraciones y escapes difícilmente controlables que confluirán y se manifestarán en inéditas culturas heterogéneas.

FUENTES REFERENCIALES.

BAUMAN, Z., 2003. De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En: P. du HALL, STUART; GAY (ed.), *Cuestiones de Identidad Cultural*. Madrid: Amorrortu, pp. 40-68. ISBN 950-518-654-1.

BAUMAN, Z., 2006. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica. ISBN 9505575130.

BENJAMIN, W., 2004. *El autor como productor*. México DF: Itaca. ISBN 9789687943541.

BOURRIAUD, N., 2009. *Radicante*. Buenos Aires: Adirana Hidalgo Editora. ISBN 9789871556120.

FOSTER, H., 2001. El artista como etnógrafo. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal, ISBN 9788446013297.

GIELEN, P., 2014. *El murmullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo*. Madrid: Brumaria. ISBN 978-84-939935-6-6.

KOSUTH, J., GUERCIO, G. y LYOTARD, J.-F., 1991. *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press. ISBN 0-262-11157-8.

LÉVI-STRAUSS, C., 1988. *Tristes Trópicos*. Barcelona: Paidós. ISBN 9872001863.

SÁNCHEZ DURÁ, N., 2001. ¿El artista como etnógrafo?: El caso Gauguin, tan lejos, tan cerca. *Eu-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, vol. 189, pp. 1-27.

Sáez Pradas, Fernando.

Profesor Sustituto Interino Universidad de Granada. Departamento de Dibujo.

De Andalucía a California. Un recorrido sobre el imaginario californiano a través del dibujo.

From Andalucía to California. A tour of the Californian imagination through drawing.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Dibujo, identidad, política, Nueva Figuración.

KEY WORDS:

Drawing, identity, politics, New Figuration.

RESUMEN.

En el arte, la utopía ha sido y es un concepto transversal que salpica y cruza numerosas disciplinas artísticas. Con la llegada de la post-modernidad, la estética se hizo más relativa y perversa, el fracaso utópico del 68 materializado en el acuerdo entre Charles de Gaulle y los sindicatos marcó un punto de inflexión. Fue entonces cuando muchos artistas decidieron vivir al margen. En España, artistas de la generación de los 70 que vivieron esto muy de cerca dejaron a un lado el pensamiento general de la utopía para ir, poco a poco, centrándose más en un pensamiento utópico del comportamiento humano. Se dejó de creer en lo colectivo para dar paso a lo individual. La verdadera utopía no era más que estar en plena posesión de los sentidos y solo ahí, siendo libre, se podría lanzar un mensaje verdadero. Desde esta perspectiva comenzó -como un juego-, el sueño y la posibilidad de cambio en una sociedad gris. Recordemos que en España, aunque el dictador estuviese cerca de ser un residuo, su ideología estaba aun profundamente tatuada en la sociedad. Se necesitaba un nuevo escenario, en una España podrida, toda una generación de artistas pensó en California como el edén. Era una situación que rozaba el absurdo pues ninguno de los artistas de los 70 había estado allí. California era el paraíso anhelado, la igualdad entre diferentes estratos sociales, el trópico, un lugar de ambiente cálido y libertino que supondría un soplo de aire fresco para la generación que tenía la responsabilidad –consciente o inconsciente- de promover el cambio en el panorama cultural español. Un aire que lograron introducir en la pintura española, reivindicando el derecho a imaginar oprimido tras la losa negra de una dictadura de derechas y fuerte raíz católica.

ABSTRACT.

In art, utopia has been and is a cross-cutting concept that crosses and crosses artistic disciplines. With the advent of postmodernity, aesthetics became more relative and perverse, the utopian failure of the 68 embodied in the agreement between Charles de Gaulle and the unions marked a turning point. It was then that many artists decided to live on the sidelines. In Spain, artists of the generation of the 70 who lived this very closely put aside the general thought of utopia to go, little by little, focusing more on a utopian thinking of human behavior. He let himself be believed in the collective to make way for the individual. The true utopia was nothing more than to be in full possession of the senses and only in being free could a true message be sent. From this perspective started - as a game - the dream and the possibility of change in a gray society. Recall that in Spain, although the dictator was close to being a residue, his ideology was still deeply tattooed in society. A new stage was needed, in a rotten Spain, an entire generation of artists thought of California as Eden. It was a situation that was absurd because none of the artists of the 70 had been there. California was the longed for paradise, the

equality between different social strata, the tropics, a place of warm and libertine atmosphere that would suppose a breath of fresh air for the generation that had the responsibility - conscious or unconscious - to promote the change in the cultural panorama An air that introduces in the Spanish painting, claiming the right to an imaginary oppressed after the black stone of a dictatorship of right and strong Catholic root.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

Utopía, hermoso concepto apenas alcanzable. Hoy más que nunca esta idea sobrevuela el imaginario de todos. Inmersos en una crisis económica sin parangón, consecuencia probablemente, de una crisis de valores, la posibilidad de soñar con un mundo libre, mejor y justo es cada vez más necesaria.

No hay duda del poder comunicativo y transformador que tiene la imagen, convertida en un lugar estético, de enorme calado y a través de la cual podemos posicionarnos y/o desarrollar una posición ética y política ante las conductas sociales.

A lo largo de estos años oscuros, será difícil eliminar de nuestro subconsciente la imagen de las personas que vimos desalojadas de sus hogares, aquellos que se quemaron a lo bonzo en la puerta de algún banco, o imborrable –hasta el siguiente anuncio publicitario- permanecerá aquella cruda imagen de Aylan, el pequeño niño sirio ahogado en una playa turca. Todo esto quedará almacenado en nuestra memoria a través del material que los medios de comunicación han ido publicando. Una dura, durísima, dosis de realidad administrada en imágenes. Ante ello, la posibilidad de dar una respuesta utópica será vital para soportarla.

En el arte, la utopía ha sido y es un concepto transversal que salpica y cruza numerosas disciplinas artísticas. Por supuesto, la fotografía es una de las más evidentes y poderosas, aún recordamos la reproducción de Marc Riboud cuando con una simple margarita desafió a un ejército en plena Guerra de Vietnam. O aquellas acciones y grafitis que iban apareciendo paulatinamente en París durante el mayo del 68. La ciudad se inundaba de mensajes directos, contundentes y breves, como si de *tweets* se trataran, que nos animaban con pasión a darle una vuelta al mundo. El mundo hippy, por qué no decirlo, con una gran carga de ingenuidad, fue un revulsivo de ilusión que ayudó a pensar que realmente era posible apostar por un cambio en el sistema. La utopía de los 60 fue la medicina para un mundo que había enfermado tras la II Guerra Mundial.

No solo fue la fotografía la que nos conectaba con la nueva imaginación, otras disciplinas, como el *Land art*, la arquitectura, instalaciones, la pintura o el dibujo también facilitaron la conexión con el ansiado espejismo aunque poco a poco, esa utopía se fue convirtiendo en frivolidad ante la imposibilidad de materializarse. Con la llegada de la post-modernidad, la estética fue mucho más relativa y perversa, el fracaso utópico del 68 con el acuerdo entre Charles de Gaulle y los sindicatos marcó un punto de inflexión, trayendo consigo una transformación del pensamiento para una nueva generación de artistas. Un punto éste especialmente importante, pues fue entonces cuando muchos decidieron vivir al margen -en la medida de lo posible- de servidumbres hacia la política y a lo que el significado de la palabra institución soportaba.

Artistas de la generación de los 70 que vivieron esto muy de cerca dejaron a un lado el pensamiento general de la utopía para ir, poco a poco, centrándose más en un pensamiento utópico del comportamiento humano. Se dejó de creer en lo colectivo para dar paso a lo individual. La verdadera utopía no era más que estar en plena posesión de los sentidos y solo ahí, siendo libre, se podría lanzar un mensaje verdadero.

Desde esta perspectiva comenzó, como un juego, el sueño y la posibilidad de cambio en una sociedad gris. Recordemos que en España, aunque el dictador estuviese cerca de ser un residuo su ideología estaba aun profundamente tatuada en la sociedad y cualquier cosa que se apartara de la norma acababa siendo un desafío al orden moral y político que se había instaurado.

Se necesitaba un nuevo escenario, en una España podrida, toda una generación de artistas pensó en California como el edén. Era una situación que rozaba el absurdo pues ninguno de los artistas de los 70 había estado allí. California era el paraíso anhelado, la igualdad entre diferentes estratos sociales, el trópico, un lugar de ambiente cálido y libertino que supondría un soplo de aire fresco para la generación que tenía la responsabilidad –consciente o inconsciente- de promover el cambio en el panorama cultural español. Un aire que lograron introducir en la pintura española, reivindicando el derecho a imaginar oprimido tras la losa negra de una dictadura de derechas y fuerte raíz católica.

DESARROLLO.

Mientras las producciones de *Hollywood* palpitaban a través del torrente sanguíneo de la región, a mediados de los 60 Los Angeles se convertía en la ciudad rock más importante de EEUU. David Hockney estaba desarrollando su gusto brillante por el arte pop y su concepto de pintura al aire libre, mientras Philip Guston, el más tranquilo y suave de los expresionistas americanos, también se formaba allí. La cultura del automóvil empezaba a gestarse y dominar las vastas carreteras que tanto marcarán la obra de Ruscha quien, a través de una fotografía de mirada inexpresiva, capta estaciones de servicios, gasolineras y carreteras desérticas. El optimismo tecnológico de los años 60 pasa a formar parte del Sueño Californiano, que se encuentra presente en casi todos los hogares. Y si no es así se aspira a conseguirlo: máquinas de *Coca-cola*, césped, piscinas, mesas de picnic, barbacoas para todos y coches por doquier se asientan en el imaginario colectivo como el *American Way of Life* (Whiting, 2006)

La subcultura del automóvil será una de las señas de identidad que lo inunden todo, incluido el arte. Vemos a Judy Chicago como ejemplo de artista californiana. Ella usó como soporte para sus trabajos el capó del legendario *Chevrolet Corvair* de los años 60, produciendo pinturas brillantes y metalizadas. O el caso de James Rosenquist y su célebre obra *I love you with my Ford* (1961). Aquí nos presenta uno de esos ejemplos de cómo la sociedad ha cambiado sus referentes, no solo iconográficos, sino también conceptuales. Ahora actividades dedicadas al tiempo libre u ocio, como puede ser el cine o pasear en coche y comprar comida rápida en una gasolinera, serán elementos distintivos de un colectivo en plena transformación, de una sociedad que emerge del oscurantismo del expresionismo abstracto a la cultura pop.

Entre las décadas de los 50 y 60, California florece culturalmente, eliminando complejos de inferioridad con respecto a otros estados, si tenemos en cuenta que Los Ángeles era considerada como tierra vulgar llena de filisteos. En este momento, en torno al *West Hollywood's*, donde ahora se ubica la legendaria *Ferus Gallery*, se congrega un grupo de jóvenes entre los que destacó Ed Ruscha. Las películas estaban en Los Ángeles, las autopistas, la playa, el desierto... todo tenía un ritmo acelerado aunque carecía de la profundidad cultural de Nueva York (Bradnock, y otros, 2011). Estar alejado del foco neoyorquino que parecía absorberlo todo, permitía a los artistas de Los Ángeles establecer otras relaciones¹. Aquí no tenían la presión de las ventas del mercado, y la gran cantidad de espacio disponible les permitía tener estudios amplios a costos más reducidos. Muchos de los artistas ni siquiera vendían obras y si lo hacían era algo que ocurría fortuitamente, muy de tarde en tarde. A veces pintaban solo para compartir los cuadros con sus compañeros pintores, lo que les llevaba a ganarse la vida –en términos económicos- con profesiones paralelas como la enseñanza (Karlstrom, 2001). En Los Ángeles era mucho más fácil experimentar que en el epicentro de la escena artística de Nueva York o París, allí un artista corría menos riesgos, y por eso, también era más libre (Peabody, y otros, 2011).

La percepción de California y en concreto de Los Angeles como el edén, fue acentuándose cada vez más, captando poco a poco la atención de muchos, que la idealizaban como un paraíso moderno, seduciéndolos y al que acudieron casi cegados como por cantos de sirena. Tras las riquezas del oro y el desarrollo de la industria del cine, Los Ángeles fue –y sigue siendo- un lugar excesivo en muchos aspectos sociales y económicos, pero también en lo que a sus características geográficas se refiere. Allí confluyen los cuatro elementos naturales: tierra (vastas extensiones y desiertos), aire y luz (muy densos), fuego (todos los veranos hay incendios en las colinas), y el agua (representada a través de sus piscinas y la fiebre del surf). Estos poderosos rasgos climatológicos y geográficos atraparon a los artistas de California, que fueron recorriendo en diferentes formas y grados –en lo que al compromiso de implicación se refiere- estos cuatro elementos. Los artistas empezaron a experimentar con nuevos materiales intentando traducir lo más inmediatamente posible el poder de esa tierra, y así lo intentó Peter Alexander, un artista que comenzó a usar unas resinas tremendamente luminosas en sus esculturas. Poco a poco se empieza a desarrollar un arte con connotaciones autóctonas, alejado de los estereotipos del pop de la costa este.

CONCLUSIONES.

Desde España, artistas de toda una generación, como Luis Gordillo, Chema Cobo, Carlos Franco, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido y varios más, habían fijado California como el lugar mental donde todas sus experimentaciones ocurrirían. Había un elemento que conectaba la tierra americana con Andalucía. Nos referimos a la Palmera, este icono del trópico que aparecía en ambos lugares y que les hizo ver a California como un lugar familiar. Todos experimentaron con este elemento de un modo u otro. Por otro lado, la visión que tanto Hockney como Ruscha estaban trasladando al mundo sobre las piscinas y que tímidamente llegaba a España, también fue un revulsivo para los artistas españoles. Todos vieron en lo líquido un elemento a explorar, en pleno apogeo de las teorías de Bauman, todo cobraba más sentido.

Cada uno trabajó desde su prisma personal y hubo factores que serían determinantes de todo el trabajo. Uno de los catalizadores más importantes que coexistió en torno a toda la generación fue el humor. Éste fue inundando todo el trabajo que iban haciendo, especulando con California, con lo que sería aquella tierra en la que nunca habían estado. “Por un lado en aquel momento lo hippie

¹ “Decían los neoyorquinos que éramos más lentos, que no nos movíamos a su ritmo” comentaba la artista Nancy Buchanan en el documental *Pacific Standard Time*, señalando que no era una connotación negativa para ella.

hacia mucho y California era *California Dream*. Nos sonaba a libertad. Allí estaban las libertades sexuales y de todo género. Y por otro lado estaba el lado hollywoodiense, el mundo de las piscinas que nos llegaba un poco también a través de Hockney y todos estos artistas. Y luego después, hubo otra historia. Yo hice una serie que se llamaba *Homenaje a la Costa del Sol*, que se expuso primero en la Galería Vandrés y después aquí en el Monasterio de la Cartuja hace unos años. Recuerdo que a la casa que tenía en aquel entonces Bola Barrionuevo le pusimos de nombre California. Se lo puso creo Herminio Molero. Y entonces había un paisaje, que era un paseo marítimo visto desde la casa de Bola y al que yo titulé "paisaje visto desde California" y la gente lo interpretó como que yo estaba viendo el paisaje andaluz a través de la idea de California. En cierta medida sí era así, era como encontrar a través de la imagen de la Costa del Sol, la idea de la California imaginada, la ideal. Yo siempre he homenajeado mucho a la Costa del Sol, porque para mí siempre ha sido muy importante. Nací en Tarifa, donde viví gran parte de mi vida, y luego también he vivido en Málaga de donde era la familia de mi padre. Yo he estado paseando por la Costa del Sol desde finales de los años cuarenta hasta ahora y he visto toda su evolución, además desde niño siempre me he fijado mucho en la arquitectura, cosa que la mayoría de los niños no se fijan, pero que yo sí hacía. Con cinco o seis años yo recuerdo que me llamaba profundamente la atención la arquitectura. Y yo he visto toda esa evolución de la Costa del Sol que tenía que ver mucho con California." (Guillermo Pérez Villalta y la Nueva Figuración Madrileña, 2013).

En cuanto a la palmera, cuenta Villalta lo importante que ha sido para él durante toda su vida. Ser de Tarifa hizo que desde su nacimiento estuviera rodeado de ellas. El humor y la iconografía se entremezclaban hasta el histrionismo llegando al punto de "sortear" el nombre que iba a ponerse a la hija de Javier Utray –personaje muy importante para toda la Nueva Figuración Madrileña-. Los nombres resultantes fueron Palmera o Palmira y como el segundo sonaba más convencional se optó finalmente por el segundo. Para ellos era un símbolo estético que no provenía del norte, y que se conectaba directamente con la cultura mediterránea. (Guillermo Pérez Villalta y la Nueva Figuración Madrileña, 2013). Tanto la palmera como la piscina se conectaban con California y con Andalucía permitiendo así el viaje soñado que les permitía huir de la España apagada por la dictadura franquista.

FUENTES REFERENCIALES.

Bradnock, Lucy y Singh, Rani. 2011. *Papa's Got a Brand New Bag*. *Crafting and Art Scene*. [ed.] Rebecca Peabody, Andrew, Phillips, Glenn Perchuk y Rani Singh. *Pacific Standard Time. Los Angeles Art 1945-1980*. Los Angeles : Getty Research Institute y J. Paul Getty Museum, 2011, 2, págs. 67-124.

Guillermo Pérez Villalta y la Nueva Figuración Madrileña. Sáez Pradas, Fernando. 2013. s.l. : Asociación Aragonesa Críticos de Arte, 2013, AACA Digital. , Vol. 23, págs. 1-14.

Karlstrom, Paul J. 2001. *Art School Sketches: Notes on the Central Role of Schools in California Art and Culture*. [aut. libro] Stephanie Barron, y otros. [ed.] Stephanie Barron, Sheri Bernstein y Ilene Susan Fort. *Reading California. Art, Image, and Identity, 1900-2000*. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art y University of California Press, Berkeley, Los Angeles y London, 2001, págs. 85-109.

Peabody, Rebecca, y otros. 2011. *Shifting the Standard. Reappraising Art in Los Angeles*. *Pacific Standard Time. Los Angeles Art 1945-1980*. Los Angeles : Getty Research Institute y J.Paul Getty Museum, 2011, págs. 1-3.

Whiting, Cécile. 2006. *Pop L.A. Art and the City in the 1960s*. California : University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2006.

Serra Navarro, David.

Investigador, Universidad de Girona, Departamento Comunicación y Filología. ESDAP.

Deriva y medios locativos: prácticas georeferenciadas.

Locative media and drifting: georeferenced practices.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Deriva, medios locativos, glocal, geotagging.

KEY WORDS:

Drifting, locative media, glocal, geotagging.

RESUMEN.

La experiencia constituida mediante la interfaz nos sitúa en un punto común en el que converge la representación virtual condicionada por la ubicación real, un estadio de *mixed reality* (Hansen, 2006) en el que se dan los elementos necesarios para el desarrollo de una nueva realidad mediada. Un recorrido procesual que se asemeja a los posicionamientos situacionistas y a la noción de psicogeografía como comportamiento constructivo de significaciones. La actualización del territorio-juego de Guy Debord en relación con los medios locativos de los dispositivos tecnológicos ofrecen un repertorio conceptual que nos induce a reflexionar sobre los límites del espacio público, su expansión en el canal virtual y la transformación dinámica de una geografía cada día más líquida. La interacción entre flujos comunicacionales y coordenadas en el mapa se nutren de la actividad cotidiana de los usuarios, ahora activos y contributivos, y dibujan un conjunto de signos anclados en el lugar y su tiempo que nos generan nuevas narrativas y percepciones. En este contexto se desarrolló el taller *Geotagging the city* dirigido por el artista Kenneth Russo en el marco del *Festival de Cultura Contemporània de l'Empordà: Ingràvid 2016*. Una propuesta de educación artística, en la que los jóvenes participantes eran alumnos de bachillerato artístico, y que nos describe un conjunto de prácticas contemporáneas con herramientas tecnológicas cotidianas y de uso locativo. Extrapolar la concatenación de acciones reproducidas en las diferentes sesiones de dicho *workshop* nos acerca a un entendimiento de lo glocal en el marco social y su sentido en el aula para la formación artística.

ABSTRACT.

The experience constituted by the interface places us in a common point where the virtual representation is conditioned by the real location, a mixed reality stage (Hansen, 2006) where a new mediated reality develops. A processual path that resembles situationalist positions and the notion of psychogeography as a constructive behavior of meanings. The updating of the territory-game of Guy Debord in relation to the locative means of the technological devices offer a conceptual repertoire that induces us to reflect on the limits of the public space, its expansion in the virtual channel and the dynamic transformation of a liquid geography. The interaction between communicational and coordinated, flowing on the map, is nourished by the daily activity of the users: now active and contributory, and they draw a set of signs anchored in the place and its time. That generate new narratives and perceptions. In this context the *Geotagging the City* workshop was conducted by the artist Kenneth Russo in the context of the *Contemporary Culture Festival of Empordà: Ingràvid 2016*. A proposal of artistic education, in which the young participants were students of art high school, and which describes a set of contemporary practices with locative media tools. Extrapolating the actions concatenation reproduced in the different sessions of this workshop brings us closer to an understanding the concept of the glocal in the social context, and its meaning in the classroom for an artistic training.

CONTENIDO.

Contexto: procesos constructivistas, territorio e información y medios locativos.

Como breve introducción nos es importante poder abordar la siguiente propuesta de educación artística bajo diferentes posicionamientos conceptuales con el fin de extraer una interpretación de las praxis realizadas en un sentido más amplio más allá de los resultados formales que se puedan documentar en este artículo. La interrelación entre usuario y experiencia mediada por interfaces constituye uno de los ejes de investigación comunes a los proyectos del artista Kenneth Russo. Por esta razón vamos a estructurar tres focos de interés iniciales en el corpus de la reflexión: la base metodológica de aprendizaje, la noción contemporánea de mapa y la capacidad de hibridación con el entorno que promueven las tecnologías móviles.

Procesos constructivistas.

Los procesos constructivistas¹, como modo de aprendizaje y cuestionamiento de la realidad que nos rodea, nos describen un método en el que el conocimiento debe ser construido o reconstruido por el propio sujeto. A través de la acción el individuo establece una serie de negociaciones con el entorno, adquiriendo estructuras cada vez más complejas que le permiten construir significados a base de reestructurar los conocimientos que se adquieren de acuerdo con las concepciones básicas previas del sujeto. Siguiendo este enfoque David Jonassen (1994) nos define, desde una aproximación socio-cultural, las principales características que se enmarcan en los entornos de aprendizaje constructivista:

- Los ambientes constructivistas de aprendizaje proveen múltiples representaciones de la realidad.
- Estas múltiples representaciones evitan la sobresimplificación y representan la complejidad del mundo real.
- Los ambientes constructivistas de aprendizaje enfatizan la construcción del aprendizaje en lugar que la reproducción del mismo.
- Enfatizan las tareas auténticas en un contexto significativo, en lugar de la instrucción abstracta y fuera de contexto.
- Proveen ambientes de aprendizaje como situaciones de la vida real o estudios de casos en lugar de secuencias predeterminadas de instrucción.
- Promueven la reflexión de las experiencias.
- Permiten la construcción de conocimientos dependiendo del contexto y del contenido.
- Apoyan la construcción colaborativa del conocimiento a través de la negociación social, no de la competencia.

Esta categorización de ideas nos lleva a plantear qué rol tiene que adquirir el maestro, y en nuestro caso, cómo podemos trasladar estos ambientes sobre el territorio mediante la cocreación artística y el uso de los medios locativos.

Territorio e información.

Las tecnologías actuales también juegan un papel clave en el desarrollo de nuevas prácticas y/o ambientes, ya que el usuario deviene un productor activo que alimenta una cadena de experiencias en red, resultando un prosumidor que actúa en modo local y nutre la esfera global. Esta realidad teñida de ubicuidad y de prótesis tecnológicas, promueven la generación de nuevas movilidades dentro los lugares. A través de la tecnología móvil se fusiona lo imaginario, lo físico y lo informativo. Como nos apunta Aharon Kellerman (2006: 64): "individuals 'carry' with them their own territories. Some of this is becoming apparent through the growing use of mobile phones, laptops and mobile memories, which permit one to carry his / her whole personal library and to have immediate access and communications without any regard to location". La idea de implicar el lugar y su tiempo con la contribución en red de los usuarios favorece la creación de significados anclados en el mapa y simultáneamente en el proceso experiencial del grupo/individuo. Tal como he señalado en relación a las praxis de geolocalización (Serra, 2016), si bien la idea de ubicación se relaciona con unas coordenadas geográficas fijas, ahora con el uso de los medios locativos ésta adquiere un significado cambiante y dinámico en función de la información que las une (De Souza e Silva y Frith, 2012). Se retoma pues la idea de carácter libertario de Petr Kropotkin y Eliséé Reclus en el que el espacio urbano y relaciones sociales son indivisibles, la acción del hombre construye la geografía a cada instante (Fleming, 1988).

Medios Locativos.

Los medios locativos entendidos como una forma de arte interactivo, combinan tecnologías y servicios basados en la localización (McCullough, 2006: 27). Se trata de intervenir el espacio con nuevas formas de territorialización, producciones sociales que se generan en el intercambio de contenido en tiempo real, y que añaden capas de significado a la realidad, construyéndose una realidad aumentada en la que visibiliza el tráfico de conocimiento. Esta realidad nos conecta con la idea de *hacer del mapa el territorio*: "The map is open, connectable in all its dimensions, and capable of being dismantled; it is reversible, and susceptible to constant

¹ El Constructivismo tiene como autores principales a Jean Piaget, Vygotsky, Ausubel y Bruner.

modification. It can be torn, reversed, adapted to montages of every kind, and taken in hand by an individual, a group or a social formation... Contrary to a tracing, which always returns to the 'same', a map has multiple entrances". (Deleuze, G. y Guattari, F., 1983: 25-26).

Existen varias clasificaciones para determinar los diferentes tipos de prácticas de medios locativas, no obstante siguiendo la compartimentación conceptual que nos propone André Lemos (2006, 2007) podemos desplegar cuatro grandes apartados de actuación:

1. "Anotaciones Urbanas Electrónicas": nuevas formas de "escribir" el espacio urbano con dispositivos móviles
2. "Mapeado y Geo-Localización": adjuntar información - fotos, texto, vídeo, sonido - a mapas, para construir mapas ascendentes que representen comunidades
3. "Juegos para móviles basados en la localización": juegos online que utilizan un dispositivo móvil con capacidad locativa en un espacio urbano.
4. Las denominadas "Smart Mobs": movilizaciones políticas y/o estéticas - Flash Mobs - coordinadas con dispositivos móviles habitualmente teléfono móvil y mensajes de texto -SMS- para realizar una acción y propagarla rápidamente.

Estos cuatro grupos de proyectos locativos son la base formal en la que se basó el taller *Geotagging the city* de Kenneth Russo², revisando la noción conceptual de espacio compartido, experiencia individual y territorialización de significaciones.



Imagen 1. Participante del taller realizando un GPS draw mediante aplicación móvil, Figueres, 2016.

² Véase trabajo previo *GRpop*, una obra-app que se construye de forma híbrida entre la cartografía experiencial, el espacio geográfico y la realidad mixta, con la finalidad de convertir el espacio en un recurso pedagógico. En la experiencia individual y en el territorio común. <https://vimeo.com/61618586> [Consulta: 12 de Febrero de 2017].

DESARROLLO.

El taller se realizó en el marco del *Festival de Cultura Contemporània de l'Empordà: Ingràvid 2016*. Una propuesta dirigida hacia los alumnos de bachillerato artístico del Instituto Alexandre Deulofeu. Una de las premisas para ejecutar las diferentes acciones era disponer de un teléfono inteligente que permitiera la instalación de aplicaciones gratuitas. Inicialmente los participantes no tenían otro reto que familiarizarse con el funcionamiento técnico y producir contenidos georeferenciados emulando las prácticas psicogeográficas vinculadas a Guy Debord³. Las emociones y comportamientos relacionados con el espacio eran las etiquetas (*tags*) que tenían que adquirir valor en su contribución georeferenciada. La primera sesión consistía en vincular sus creaciones *plein air* con coordenadas estratégicas de su mapa emocional con la ciudad (recordemos el punto 2. *mapping and geolocation* descritos por Lemos). En la misma línea, precedieron actividades de “recolecciones vivenciales”, capturando sonidos provenientes de un punto del mapa e exportándolos a la nube como una ejemplificación de cómo añadir-distribuir-compartir capas de realidad. Un mapa sonoro de experiencias. Una forma de poner en común, ya dentro del aula, técnicas de visualización sugeridas por los diseñadores que no se utilizan como simples herramientas para mapear y describir lo que es, sino más bien servir el propósito de la interpretación y la comprensión.



Imagen 2. Muestra de dibujo georeferenciado, Figueras, 2016.

La segunda sesión consistía en realizar dibujos⁴ mediante el GPS, intentar reproducir cartografías personales y utilizar el cuerpo como cursor en movimiento, imitando en primera persona la obra Jeremy Wood (2006) o transcribiendo dibujos icónicos en modo autoexploratorio. Partiendo de que no hay existencia real sin interacciones (Bourriaud, 2006), los participantes se comprometieron durante un espacio/tiempo con su acción/rastro digital. La creación de narrativas espaciales en un formato de *embodied arts* que multiplican experiencias. Se trataba de acercar a los estudiantes el espacio liminal, la idea de convergencia entre virtual y físico. El “trazado humano”.

³ Véase textos de Guy-Ernest Debord publicados en *Les lèvres nues n° 6*, Bruxelles, 1955: “*L’imaginaire est ce qui tend à devenir réel, a pu écrire un auteur dont, en raison de son inconduite notoire sur le plan de l’esprit, j’ai depuis oublié le nom. Une telle affirmation, par ce qu’elle a d’involontairement restrictif, peut servir de pierre de touche, et faire justice de quelques parodies de révolution littéraire : ce qui tend à rester irréel, c’est le bavardage.*” http://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine_033.html [Consulta: 10 de Enero de 2017].

⁴ Véase aplicación <https://medium.com/re-form/say-i-love-you-with-mapping-a386df308d78#.8qbolimfa> [Consulta: 11 de Enero de 2017].

Finalmente, constituidos grupos de trabajo, éstos propusieron diferentes relatos críticos⁵ sobre la sociedad y múltiples estrategias para canalizar sus discursos mediante el etiquetaje geocrítico. Una modalidad de cocreación en la que la capacidad transformadora de aquello artístico tenía que materializarse en acción global des de problemáticas locales. Trabajando con herramientas tan cotidianas como los servicios de *Google*, *OpenStreetMap*, o simple generadores de códigos QR para intervenir en el espacio.

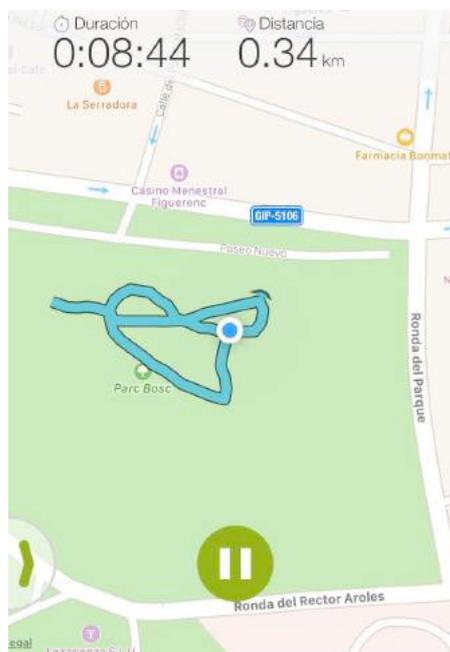


Imagen 3. *Colibrí*, muestra de uno de los dibujos GPS, Figueres, 2016.



Imagen 4. Trabajo colaborativo previo al diseño de propuesta de intervención del espacio local mediante medios locativos. Institut Alexandre Deulofeu, Figueres, 2016.

⁵ Véase índice de propuestas generadas y consultables mediante códigos QR: https://issuu.com/krusso/docs/geotaggingthecitykr_web [Consulta: 13 de Enero de 2017].

FUTURO.

La intervención del espacio híbrido, las capas de realidad que nos facilita los estratos virtuales de los medios locativos, es una estrategia educativa que combina acción y apertura crítica en modo glocal. La práctica artística desde la realidad aumentada expande la recepción de discurso crítico a un nuevo público, pero también significa en ella misma una forma de relacionarse y de acceder a modelos de aprendizaje colaborativo. El modelo de pensamiento situacionista se redefine en una mirada actual, en la que el mundo-red se alimenta de substancia física y semiótica. El Internet de las cosas, el *actor-network theory (ANT)* de Bruno Latour, o la sociedad que vive en la ubicuidad son módulos de actuación que se desenvuelven en la cotidianidad de nuestro mundo, resignificándose y dando forma al semionauta dentro del territorio. Las fronteras entre la interfaz y lo tangible se difuminan para dar paso complejos procesos participativos en red, estados convergentes e híbridos en los que el conocimiento tiene lugar en la acción. La educación artística, dadas estas sinergias, tiene un nuevo campo en el que trabajar y talleres como el que se ha mostrado pueden representar un modelo de aprendizaje para extrapolar a otros escenarios, también interconectados en la realidad-reto que vivimos.



Imagen 5. Actividad 3.2. Participante del taller etiquetando zona física con vínculos a la nube, Figueres, 2016.



Imagen 6. Propuesta visual de grupo. Proceso de definición de contenidos georeferenciados, Figueres, 2016.

FUENTES REFERENCIALES.

Bibliografía.

Bourriaud, N., *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

De Souza e Silva, A.; Frith, J., *Mobile interfaces in public spaces: Locational privacy, control, and urban sociability*. New York, NY: Routledge, 2012.

Deleuze, G. y Guattari, F., *On the Line*, New York: Semiotext(e), 1983.

Fleming, M., *The Geography of Freedom: The Odyssey of Elisie Reclus*. Montreal and New York: Black Rose Books, 1988.

Jonassen, D., Thinking technology: Towards a constructivist design model. *Educational Technology*, 3(4), 34-37, 1994.

Jonassen, D. y Rorher Murphy, L., Activity Theory as a framework for designing constructivist learning environments.

Educational Technology: Research and Development, 46 (1), 1999.

Kellerman, A., *Personal Mobilities*, NY, Routledge, 2006

McCulloug, M., On The Urbanism of Locative Media, *Places 18.2*, 2006.

Latour, B., *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Lemos, A., Les trois lois de la cyberculture. Libération de l'émission, principe en réseaux e réconfiguration culturelle, *Revue Société*, Bruselas, 2006.

Lemos, A., Ciberespaço e Tecnologias Móveis: processos de Territorialização e Desterritorialização na Cibercultura, en Médola, Ana Silvia; Araújo, Denise; Bruno, Fernanda. (orgs), *Imagem, Visibilidade e Cultura Mediática*, Porto Alegre, Editorial Sulina, 2007, pp. 277-293.

Serra, D., GRpop: un medio educativo entre arte y geoaprendizaje. *ENSAYOS, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 31 (2), 2017. Enlace web: <http://www.revista.uclm.es/index.php/ensayos> [Consulta: 24 de Febrero de 2017]

Wood, J., 'Can't be elsewhere when GPS drawing', in *Else/Where Mapping: New Cartographies of Networks and Territories*, ed. by Abrams, J. and Hall, P., pp. 274-275, University of Minnesota Design Institute, Minneapolis, MN. 2006.

AGRADECIMIENTOS.

Festival de Cultura Contemporània de l'Empordà: Ingràvid

Institut Alexandre Deulofeu, Figueres

Alumnos y participantes

Siso Monter, Montserrat.

Doctoranda en Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Historia del Arte.

Marga Clark la última Roësset. Arte a través del tiempo y de las fronteras.

Marga Clark the last Roësset. Art across time and borders.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Poesía, Fotografía, Arte Global.

KEY WORDS:

Poetry, photography, Global Art.

RESUMEN.

La artista Marga Clark, última descendiente de la saga familiar Roësset, donde destacan las artistas femeninas, es una poeta y artista fotógrafa que combina ambas disciplinas en su obra, la misma, destaca por un lirismo único, que traspasa fronteras y unifica sentimientos en un mundo globalizado. Resultando ser un claro exponente de la plástica artística actual. En la comunicación que propongo, pretendo realizar un recorrido por sus cuarenta años de trayectoria profesional y sus tres etapas más destacadas, analizando la evolución de su realización artística. Marga Clark ha publicado varios libros de sus obras, el primero de ellos, *Static Movement/Movimiento Estático*, fue adquirido por el MOMA de Nueva York con el fin de ser vendido en su librería. En 1991 publica *Impresiones Fotográficas*, un libro de ensayo sobre el lenguaje fotográfico. Esta artista colabora con diversos medios de comunicación desde la década de los 80, como reportera gráfica. Entre ellos, *La Vanguardia* y *El País*. A lo largo de su carrera ha expuesto su obra fotográfica en numerosas exposiciones, tanto individuales como colectivas, en América y en Europa. Actualmente, se puede apreciar su exposición retrospectiva *Marga Clark, Cosmogonía (1976-2016)* en la Fundación Antonio Pérez y en el Museo de la Fotografía de Huete, Cuenca. Por otro lado, cabe destacar que su obra se puede encontrar de modo permanente en colecciones como la del Museo de Brooklyn de Nueva York, la Biblioteca Nacional de París, el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, la Colección Testimoni de la Caixa de Barcelona, la Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales, la Fundación Telefónica o la Colección Helga de Alvear, entre otras. Se puede decir que esta fotógrafa-poeta destaca por su obra, a la vez que unifica de manera magistral fotografía y poesía.

ABSTRACT.

The artist Marga Clark, the last descendant of the family Roësset, where female artists stand out, is a poet and photographer who combine both disciplines in her work, it stands out for a unique lyricism that transcends boundaries and unifies feelings in a world Globalized. She is a clear exponent of current artistic art. In the communication that I propose, I intend to make a journey through his forty years of professional career and his three most outstanding stages, analyzing the evolution of his artistic achievement. Marga Clark has published several books of his works, the first of them, *Static Movement / Static Movement*, was acquired by the MOMA of New York in order to be sold in its bookstore. In 1991 publishes *Photographic Impressions*, a book essay on the photographic language. This artist has collaborated with various media since the 80's as a graphic reporter, including *La Vanguardia* or *El País*. Throughout his career he has exhibited his photographic work in numerous exhibitions, both individual and collective in America and Europe. His retrospective exhibition *Marga Clark, Cosmology (1976-2016)* at the Antonio Pérez Foundation, and at the Museum of Photography in

Huete, Cuenca can be seen at the moment. On the other hand, it is possible to emphasize that his work can be found permanently in collections such as the Brooklyn Museum of New York, the National Library of Paris, the Spanish Museum of Contemporary Art in Madrid, Col.lecció Testimoni de la Caixa Of Barcelona, the State Society for International Exhibitions, the Telefónica Foundation or the Helga de Alvear Collection, among others. It can be said that this photographer-poet stands out for his work , while uniting masterfully photography and poetry.

CONTENIDO.

En este trabajo se pretende dar voz a la obra de la artista Marga Clark, poeta y fotógrafa, con una trayectoria a sus espaldas de cuarenta años de labor artística en los cuales sus trabajos han evolucionado de una forma única y magistral. En el año 2016 hemos podido asistir a la exposición de su antología en Fundación Antonio Pérez (Cuenca) y en el Museo de la Fotografía Fundación Antonio Pérez (Huete), una exposición magnífica que reúne estos cuarenta años de creatividad y realización notables.

Marga Clark descende de una estirpe de mujeres artistas, la familia Roësset cuenta en su haber con varias artistas femeninas en diversos campos artísticos, esta genealogía femenina destaca por su talento. Desde la pintura, la escultura, la literatura a la fotografía, son varias las disciplinas artísticas que han trabajado y en las cuales han destacado.

Las artistas que antecieron a nuestra creadora, fueron cuatro mujeres que destacaron en diferentes disciplinas y ámbitos artísticos. Estas son: La pintora María Roësset Mosquera, que firmaba sus obras como MaRo; Marisa Roësset y Velasco, que también fue pintora; Consuelo Gil Roësset, escritora precoz, pedagoga y más tarde editora; y por último Marga Gil Roësset, considerada una niña prodigio, que ilustró los cuentos que escribía su hermana Consuelo Gil Roësset y que más tarde destacó como una brillante escultora. Es obvio el talento que esta familia de artistas mujeres poseía y que Marga Clark ha heredado.

De este modo, la escritora y fotógrafa madrileña, nos dice que su trabajo, *es una forma de cuestionarse a sí misma y de adentrarse más en todo lo que le rodea*¹. Su obra se basa en un continuo cuestionamiento de la propia existencia de la artista y del mundo que le rodea. *Cosmogonía*, la exposición que reúne los cuarenta años de su obra, nos presenta este planteamiento de la autora a lo largo de toda su carrera, tanto de su faceta como fotógrafa, como de artista visual.

Tres son las épocas que marcan su carrera, pero aunque estén bien diferenciadas, en el fondo podemos observar una continuidad lírica a través de toda su obra, se aprecia en todas un sentido de la trascendencia que impregna y que no abandona ninguna de las obras de Marga Clark.

Estas tres etapas son: la primera *Movimiento Estático* que comprende el periodo que va de 1976 a 1985, la segunda que lleva por nombre *Transformaciones* y que realizó de 1985 a 1988 y la tercera y última titulada: *Instantáneas del alma*, ejecutada entre los años 1988 y 2016.

Marga Clark fue becada entre los años 1963 y 1965 con la beca Margaret CAGE, para finalizar sus estudios universitarios en Bennet College, Millbrook, Nueva York y, más tarde, continuar sus estudios especializados en cine, teatro y fotografía en el Hunter College y en el Centro Internacional de Fotografía. Su primer libro de fotografías: *Movimiento Estático* (1976-1985) reúne sus primeras obras. Durante los años 70, a la vez que es la fotógrafa oficial de la Oficina Española de Turismo en Nueva York, Marga Clark comienza a fotografiar todo lo que le rodea y estudia Psicología del retrato con el gran maestro y retratista Philippe Halsman. Durante estos años realiza una serie de obras excelentes, que muestran en sucesión, los graduales cambios que se producen en una imagen, como en la serie titulada *Nueva York* de 1981 y que vemos abajo



Nueva York, 1981.

¹ CLARK, Marga. Entrevista personal realizada el 20 enero de 2017, Madrid.

En esta serie de fotografías, podemos ver una imagen típica del Nueva York de la década de los 80. Es en cierto modo, una serie que nos muestra un paisaje urbano, que a través de la secuencia encadenada de imágenes, se va desdibujando, difuminando, convirtiéndose en un boceto inacabado de la ciudad, es una nueva forma de ver la imagen, un nuevo modo de entender el sustrato de la ciudad, lo que nos susurra la imagen, su esencia, donde todo se centra en el espacio, el tiempo, la forma.

Sobre esta serie Román Gubern nos dice:

“Toda una tradición de la vanguardia alemana de los años veinte, interna o periférica a la Bahaus, es reelaborada por el geometrismo de las series fotográficas de Marga Clark, madrileña de origen, pero residente en Nueva York, de cuya verticalidad de hormigón, de vidrio y de acero tantos estímulos gráficos ha extraído su cámara”²

En estas fotografías Marga enfrenta el objeto consigo mismo, tal como ella misma dice en el texto para el catálogo en 1984, *“No me interesa lo estático, sino el movimiento que se produce al yuxtaponer el objeto consigo mismo, al aislarlo de su entorno o al relacionarlo con otros contextos diferentes al propio. Me interesa ese momento único y permanente que desafía a lo instantáneo. Esa continuidad de lo eterno. Esa relación principio/fin. Esa mirada propia del objeto”*. Con estas palabras la autora explica de una forma sutil toda la poesía que encierran sus imágenes, las cuales rezuman una poética única. Habla de las imágenes, de lo que fueron a lo que son, del antes y del después, de un momento captado y recordado, de una transformación sutil que nos lleva a un nuevo planteamiento, una nueva mirada indiscreta sobre el cambio. El objeto era y ahora será para siempre, metamorfoseado, incorrupto en su nuevo estatus.

La segunda época de la artista tiene por nombre *Transformaciones*, y pertenece a los años 1985-1988. Son tres años, que pueden parecer pocos para una etapa artística, pero es un tiempo de transición de una búsqueda más íntima y personal que le llevará a escribir. Marga Clark escribe poesía. Es autora de 9 libros de poesía publicados, así como libros de ensayo y de novela. Su poemario, *El olor de tu nombre*, ganó el premio Villa de Madrid de poesía en 2008. Este poemario esta dedicado al igual que su novela *Amarga Luz* a su tía la escultora Marga Gil Roësset, que acabó con su vida a muy temprana edad.

Rafael Canogar³ dice de las obras de esta época, en el prólogo del catálogo de la exposición en la galería Juana Mordó en 1988, que son *“el alfabeto con el que Marga nos da un determinado texto para comunicarnos conceptos y reflexiones sobre lo intemporal y lo sublime”*. Es decir, Clark crea un nuevo idioma plástico para comprender su obra, nos da las bases de su arte visual. El nuevo lenguaje se articula a través de los trípticos de imágenes, con una gradación de color que se desliza del color al blanco y el negro gradualmente, de una forma sinuosa, casi hipnótica, que mediante su contemplación nos lleva a una eterna imagen imperturbable, *un locus* que forma un mapa genético de los objetos que debían ser olvidados y sin embargo mediante estas obras permanecen en nuestra retina, en nuestra historia, en la perpetuidad.

Marga Clark en *Transformaciones*, rescata objetos que están abocados al olvido, de hecho, en la mayoría de los casos, están olvidados, pero gracias a ella dejan de permanecer en el olvido y vuelven a ser recordados en cierta forma, a vivir de nuevo en nuestra retina y en nuestro imaginario, el imaginario propio de cada uno que los contempla.

Marga Clark nos incita a *“querer detener el tiempo en nuestras manos para sentirnos un poco más eternos”*. Nos enseña un lenguaje propio que nos lleva a recordar palabras, objetos, sentimientos.

Nos muestra con su abecedario en *Transformaciones* un lenguaje que evocó paulatinamente palabras. Fue la época en la que la artista fotógrafa empezaba a explorar su otro universo: la poesía. Ella misma nos asegura que la poesía es el origen de toda su creación

²GUBERN, Román. Prólogo del libro *Movimiento estático*, 1985, Nueva York

³CANOGAR, Rafael: [Sin título]. En CANOGAR, Rafael y CLARK, Marga: Marga Clark. *Transformaciones*. Madrid, Galería Juana Mordó, 1988 (s/págs.) [cat. exp.]



Casetas, 1985. Cibachrome.

Con respecto a *Transformaciones* Marga escribía en 1988:

“Nada se movía, pero todo seguía hacia adelante. La estática y el movimiento, y esa continuación perenne de las cosas que a su vez se transforman para volver a empezar una vez más. La instantánea: ese momento único de suspensión absoluta, ese querer detener el tiempo en nuestras manos, de apretarlo fuerte para sentirnos un poco más eternos. Todo se desarrollaba en el silencio, como si el transcurrir lento sólo pudiera ocurrir de esta forma. Todo, o casi todo, se sucedía esperando el momento último de permanencia donde los colores se borran y ya no existen, donde las cosas se miran ensimismadas no reconociéndose porque ya es demasiado tarde y han vuelto a ser otra vez. La mirada propia. Los ojos que contemplan los adentros, que miran la mirada. Los ojos que evocan la memoria de lo que antes era y todavía es. El conocimiento de lo que existió siempre y nunca fue del todo conocido. La pasión de ser uno mil veces multiplicado por la memoria del tiempo. La repetición abusiva de nuestros cuerpos por siempre querer ser. La necesidad de ver por primera vez”

Vemos como nos habla de la degradación, de la pérdida, y de cómo para paliar y sobrellevar esa pérdida debemos ver con una nueva mirada, una mirada límpida, que reflejen Verdad, una manera de auto descubrirnos y con ello descubrir lo que nos rodea, estemos donde estemos. Es una mirada hacia el interior de todo lo que nos rodea buscando la esencia de las cosas y haciéndonos sentir que somos parte y que todo importa. Se trata de no dejar pasar en vano los momentos, que estos momentos estén vívidos en nuestras retinas. Hay que recordar que según ella: “la muerte no es el morir sino el ser olvidado”.



Fotografías pertenecientes a Transformaciones.

Por último, vamos a adéntranos en la postrera época artística de nuestra creadora, *Instantáneas del alma* (1988-2016), la más profunda, mística y fecunda, de todas sus etapas. Desde el comienzo de su andadura artística, Marga, transita entre la vida y la muerte, aborda las contradicciones que hacen referencia a los grandes dilemas metafísicos. Primero rompiendo con la estática mediante la dinámica de la seriación, y después en su segunda etapa con la recuperación de los objetos, desechados por la sociedad, que estaban destinados al olvido y su vuelta a la memoria. En este último periodo, profundiza más en esta dualidad vida y muerte, y la materializa a través de varias obras. Son obras muchos más poéticas que las que hasta ahora hemos visto, obras de gran calado emocional que te trasponen y te llevan de forma irremediable a una atmosfera contemplativa. Componen esta etapa, sus series: *Evocaciones, Cajas áureas, Cajas poéticas y arquetipos, Imágenes reveladoras, Poemas áureos y poemas traslúcidos, Miniportfolios, Habitaciones, Underground, Pasajes de la memoria, y De Profundis - Portfolio de fotografías y poemas*

A través de la visión de estas imágenes, de estas obras cargadas de fuerte lirismo, es inevitable caer en el alma de la autora, que nos guía hasta ella de una forma sutil, sin aspavientos, tan solo mediante imágenes, tomadas por ella, pero que en el fondo sentimos muy nuestras.

Marga Clark dijo tras varios años de trabajo, tanto en la fotografía como en la poesía: "Intento ir más allá de la simple apariencia de las cosas", pero debemos decir que al espectador de su obra le parece "empezar a ver por primera vez" ante la contemplación de sus obras. Sus *Cajas poéticas y arquetipos*, sin ir más lejos, te transportan a otro tiempo, un tiempo pasado no tan lejano, que sin embargo te hace sentir el vértigo de la fina línea que separa la vida de la muerte. Son cajas de una poesía única, conformadas por versos e imágenes que transmiten una elegancia eterna, una bucólica tranquilidad, donde la muerte y la vida se conjugan de forma sublime.

Marga Clark califica estas imágenes, de reveladoras, porque esconden en su interior la palabra poética y confiesa que su objetivo es crear "un espacio infinito de lenta contemplación". A este respecto sólo podemos afirmar que lo consigue, ya que de forma pausada te va llevando a esa contemplación sempiterna. Unos de los versos que podemos leer en estas obras son:

Te escucho porque no hablas.

Te busco porque no existes.

Te encuentro porque no eres.

El escritor Valentí Gómez-Oliver escribe en el catálogo de la exposición que la obra de Marga Clark es de carácter "trascendente" y que en las últimas décadas de su obra se ha lanzado por el intrincado camino que la llevará a captar la "invisibilidad de lo visible".



Cajas Áureas, 2016.

Recorrer la obra de la artista es pasear por los lugares más inesperados del mundo. Un mundo en profundo cambio y adaptación, un mundo globalizado que muta constantemente, y que muta a nivel global, traspasando fronteras. Nos comenta Marga a este respecto;

“En la primavera de 1989 completé una serie de fotografías y poemas titulada De PROFUNDIS. Esta carpeta se compone de diez imágenes y diez poemas íntimamente relacionados. Los poemas fueron precursores de los rostros desvaídos que encontré en las fotografías de los nichos del cementerio San Michele en Venecia. Su incipiente estado de desintegración me impulsó a volver a fotografiar estas caras intentando parar, aunque sólo fuera temporalmente, el deterioro en la emulsión de la película consiguiendo alargar de esta forma la memoria colapsada de estos seres abandonados”⁴

A mi parecer la obra de esta artista no puede resumirse en este pequeño trabajo, merece un estudio más amplio, para poder apreciar los matices de su camino artístico, y de su devenir. Son cuatro décadas de una prodigiosa obra que debemos contemplar pausadamente, sintiendo cada segundo la poética que la envuelve.

La obra de esta artista visual, poeta y fotógrafa, ha sufrido una evolución paralela a la vida de la artista, lo cual es lógico, pero aunque haya evolucionado no deja de tener un hilo conductor durante toda su trayectoria. Es una obra que nos habla de Nueva York, pero en realidad podría ser cualquier ciudad del mundo. En su obra explora el cementerio de San Michele de Venecia, pero que inevitablemente nos recuerda cualquier cementerio que podemos encontrar en cualquier país del mundo, nos habla de objetos inanimados, olvidados, objetos que pueden estar olvidados en Nueva Delhi, en Japón, en Canadá o en cualquier parte del mundo. Nos habla de personas que ya no están y de las que su recuerdo está a punto de desaparecer. En el fondo nos habla de lo que es nuestro futuro, habla de la fragilidad y caducidad del cuerpo humano y del ser, de la estancia temporal en este mundo, así como de la permanencia del alma o del ente. Es una obra transfronteriza, que explica el sentimiento de todos, que une vidas cuando se admira. Una obra para tener en cuenta, contemplar y re-contemplar.

FUENTES REFERENCIALES.

CLARK, Marga. *Entrevista personal realizada el 20 de enero de 2017, Madrid.*

CLARK, Marga. *De Profundis*. Carpeta de fotografías y poemas, coedición con Carlos Manzano, Madrid, 1989.

GUBERN, Román. Prólogo del libro *Movimiento estático*, Nueva York, 1985.

CANOGAR, Rafael: [Sin título]. En CANOGAR, Rafael y CLARK, Marga: Marga Clark. *Transformaciones*. Madrid, Galería Juana Mordó, 1988 (s/págs.) [cat. exp.]

⁴ CLARK, Marga. *De Profundis*. Carpeta de fotografías y poemas, coedición con Carlos Manzano, Madrid, 1989.

Tomás Marquina, Daniel.

El derecho a la ciudad. Transformaciones y resistencias en la ciudad neoliberal.

The right to the city. Transformations and resistance into the neoliberal city.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Glocal, espacio público, ciudad neoliberal, Cabanyal, ciudadano prosumidor.

KEY WORDS:

Glocal, public space, neoliberal city, Cabanyal, prosumer citizen.

RESUMEN.

El arte puede actuar como bisagra sobre la idea de pensar globalmente y actuar localmente. Máxima acuñada en el Foro Social Mundial de Porto Alegre de 1999. Esta idea es un punto de partida que supone la base de los procesos de investigación y reflexión que nos proponemos. Articulado sobre la obra "Cabanyal 1641" esta comunicación explora la idea de ciudad enunciada desde las nuevas fórmulas ligadas al desarrollo del sector terciario, el control del espacio público y las nuevas estrategias del mercado capitalista que tienden a convertir lo público en espacio privado. Nuevas fórmulas de generar contenidos (sociales, espaciales, urbanísticos, etc.) de una manera in vitro, es decir, como una reproducción mimética de una realidad construida y despersonalizada que nos engloba en un todo. Estos procesos también generan resistencias, desde la protesta y los movimientos ciudadanos locales. Se trata de procesos híbridos que generan nuevas fórmulas de entender la cultura y de practicarla, por eso aparecen nuevas tribus urbanas, nuevas planificaciones urbanísticas y nuevos espacios geográficos que nos demuestran que la presunta neutralidad de su epistemología no es real. Al mismo tiempo y para concluir, señalar como los productores culturales tenemos la responsabilidad de proponer una transformación en la figura pasiva del ciudadano consumidor a ciudadano prosumidor. Es decir, en la capacidad de transformar una ciudadanía con una implicación más directa sobre el control de sus vidas.

ABSTRACT (*En inglés*)

Art can act as a hinge on the idea of thinking globally and acting locally. Maximum coined at the World Social Forum of Porto Alegre, 1999. This idea is a starting point that is the basis of the research and reflection processes that we propose. Articulated on the work "Cabanyal 1651" this communication explores the idea of a city enunciated from the new formulas linked to the development of the tertiary sector, the control of public space and the new strategies of the capitalist market that tend to turn public into private space. New formulas to generate contents (social, spatial, urban, etc.) in an in vitro way, that is, as a mimetic reproduction of a built and depersonalized reality that encompasses us into a whole. These processes also generate resistance, from protest and local citizen movements. These are hybrid processes that generate new formulas to understand the culture and to practice it, that is why new urban tribes, new urban planning and new geographical spaces appear that demonstrate to us that the supposed neutrality of its epistemology is not real. At the same time and to conclude, to point out as cultural producers we have the responsibility of proposing a transformation in the passive figure of the consumer to citizen prosumer. That is, in the capacity to transform a citizenship with a more direct involvement in the control of their lives.

CONTENIDO.

Introducción.

Los gestos que los gobiernos tienen sobre nuestras ciudades en materia de políticas públicas suponen otro giro a la concepción capitalista de los derechos sobre la ciudad. Este artículo lo desarrollaremos centrándonos en primer término en dos ciudades, Londres y Grenoble, precisamente porque tienen propuestas totalmente opuestas. Así, podremos poner algunos ejemplos de cómo nuestras ciudades se han ido transformando y cómo según qué tendencias siguen podemos hacer un entorno más amable y más implicado en la ciudadanía, que no responda únicamente a necesidades financieras. Por último hablaremos del barrio del Cabanyal en la ciudad de Valencia para reflexionar sobre lo que expondremos a continuación con una intervención artística.

La ciudad, escribió una vez el sociólogo urbano Robert Park:

*Es uno de los intentos más consistentes, y más exitosos del hombre, de rehacer el mundo en que vive a partir de sus deseos más profundos. Si la ciudad, en todo caso, es el mundo que el hombre ha creado, es también el mundo en que está condenado a vivir. Así, de manera indirecta y sin una conciencia clara de la naturaleza de su trabajo, al hacer ciudad, el hombre se rehace a sí mismo*¹.

David Harvey², tomando la idea del derecho a la ciudad que manifestó Lefebvre, introduce el concepto derecho en la ciudad como fundamental, donde no se trata simplemente el derecho de acceso al que ya no existe, sino el derecho a cambiarlo a partir de nuestras inquietudes. El derecho a rehacernos a nosotros mismos creando un entorno urbano cualitativamente diferente es de los más preciados de los derechos humanos, por lo cual tenemos que formularnos la pregunta de cómo podemos ejercer mejor el derecho en la ciudad. La ciudad no ha sido nunca un lugar armónico, libre de confusión, conflictos o violencia. Sin embargo, la ciudad también ha demostrado ser una forma social notablemente elástica, duradera e innovadora. Marx, igual que el anteriormente citado Park, pensaba que nos cambiamos a nosotros mismos cambiando el mundo y viceversa. Esta relación dialéctica está arraigada en el mismo punto de todo el trabajo humano donde la imaginación y el deseo tienen un papel importante. Individual y colectivamente hacemos ciudad mediante nuestras acciones cotidianas y nuestro compromiso político, intelectual y económico sin perder de vista que la ciudad también nos hace a nosotros.



Ilustración 1. Centro comercial abandonado en Detroit, Estados Unidos.

¹ Harvey, David. *El derecho a la Ciudad*. Consultado En: <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=2092--> (2/09/2014 a las 10.26 h).

² Harvey, David. *Ciudades Rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Ed. Akal, Madrid, 2013. Pág. 20.

Vivimos en una sociedad en que los derechos inalienables a la propiedad privada y los beneficios se imponen sobre cualquier otra concepción de derechos inalienables que se pueda tener. El libre mercado no es necesariamente justo, como dice un antiguo dicho: «no hay nada más desigual que el igual trato entre desiguales»³. Sin embargo, no podemos prescindir ni de los planes utópicos ni de los ideales de justicia, indispensables para la motivación y la acción. Todos los ideales en materia de derechos presuponen una cierta concepción de los procesos sociales y la inversa, todo proceso social incorpora alguna concepción de los derechos. El derecho activo a hacer una ciudad diferente, adecuada cada vez a las demandas sociales y a rehacernos también nosotros, según una imagen diferente. La creación de nuevos espacios urbanos comunes, de una esfera pública con participación democrática activa, requiere remontar la enorme tendencia de privatización en que estamos metidos, producida por el neoliberalismo. La ciudad tendría que ser más inclusiva, aunque siempre conflictiva ya que el continuo estado de cuestionamiento es lo que la permite avanzar.

El jueves 5 de diciembre de 2013 Núria Álvarez Lombardero escribía el artículo «*El espacio público neoliberal. La desaparición del espacio social*»⁴ donde comenta como recientemente y a consecuencia de la crisis, los periódicos del Estado español han resaltado las consecuencias de las reformas realizadas por el gobierno en las dos últimas legislaturas que tienen que ver con el uso de las políticas económicas neoliberales. La Ley del Suelo, por ejemplo, aprobada el 1998, abrió las puertas a la especulación sobre el valor del suelo y el crecimiento de la vivienda, considerada una de las causas de la actual crisis. Sin embargo, una de las consecuencias del liberalismo que más afectará nuestras ciudades es la privatización del espacio público. La privatización de los servicios públicos es otro punto fuerte donde los agentes privados tienden a ser más productivos y eficaces. El Estado reduce su papel para ser más eficiente y permitir que el sector privado sea el encargado de generar riqueza. Esta cuestión se ha traducido en la ciudad en una progresiva privatización del espacio público, al considerarse que el Estado ya no puede hacerse cargo del mantenimiento de estos lugares. El capital privado pasa a hacerse cargo del espacio público y se convierte en propiedad privada a pesar de estar abierta el uso de todos los ciudadanos.

Desarrollo.

La coproducción del espacio público que incorpora estos agentes privados es un fenómeno que ha ido estableciéndose en los centros urbanos de ciudades europeas, así como en otras ciudades del resto del mundo, principalmente durante los años 80 y 90, y que continúan en nuestros días. Esto supone un fenómeno de homogeneización de los centros de las ciudades a medida que los estados van aceptando las actuaciones propias del neoliberalismo.

Empezamos a encontrar ejemplos cercanos cómo sería el caso de Madrid, donde ya se está especulando con la transformación de plazas como la Puerta del Sol en centros de ocio programados. En este caso particular se han levantado algunas suspicacias puesto que la Puerta del Solo fue el lugar emblemático de las protestas ciudadanas del movimiento indignado en 2011 y el centro neurálgico del movimiento 15M. Por eso, la autora analiza lo que ha ocurrido en otros espacios públicos de ciudades que ya adoptaron estas medidas anteriormente cómo es el caso de Londres, la ciudad neoliberal por excelencia.

Desde el gobierno de Margaret Thatcher (1979-1990) diferentes espacios públicos de la ciudad de Londres tienen en común una definición espacialmente determinada para la construcción de complejos privados de uso mixto diseñados bajo una arquitectura corporativa: edificios destinados a contener oficinas, bancos, etc., y con un diseño productivo de los edificios a gran escala y poco personalizados. Sería el caso del antiguo puerto de Canary Wharf, que aconteció el nuevo centro financiero de la ciudad y donde se construyeron diferentes torres de oficinas y centros comerciales que concentraban la actividad diaria. Únicamente dejaron un espacio residual de uso público altamente vigilado por cámaras de seguridad. El resultado es un espacio público muerto eclipsado por las grandes torres que la componen, sin actividad en el exterior y controladas por la propiedad privada⁵. Otro caso en el centro de Londres es la plaza Paternoster Square, situada en el barrio financiero de City. A partir de 1980, cuando la zona entró en decadencia, se decidió hacer una renovación urbana mediante una promoción privada a una empresa inmobiliaria. La idea era crear un espacio central público donde se abrirían los diferentes edificios diseñados por algunos arquitectos con el fin de acontecer propiedad del sector privado relacionado con el mundo corporativo.⁶ Se convertía así el antiguo centro de la ciudad en una versión corporativista y ocupada por varias empresas que progresivamente fue rechazado por los londinenses, principalmente por las construcciones monolíticas que las rodeaban y el alto nivel de vigilancia que imposibilita cualquier actividad no planeada. Por su carácter representativo del poder económico esta plaza fue elegida por los activistas de Occupy London el 2011, pero el bloqueo de acceso y la gran presencia policial evitaron finalmente la ocupación. Esta acción evidencia como una plaza que repetidamente se había presentado como un espacio público ha significado en realidad la necesidad de tener un permiso de acceso a la plaza con la posibilidad de ser restringido por sus propietarios en cualquier momento.

³ Harvey, David. *El derecho a la Ciudad*. Consultat En: <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=2092--> (2/09/2014 a les 10.59 h).

⁴ Junta de Andalucía. *La Ciudad viva*. Consultat En: <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=20126> (2/09/2014 a les 12.00 h).

⁵ Hutton, Will. *Give us back our public spaces so we can have access to all areas*. Consultat En: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jun/16/retail-development-public-access-planning> (2/09/2014 a les 11.29 h).

⁶ Se puede consultar el proyecto En: <http://www.ericparryarchitects.co.uk/projects/working/paternoster-square-london.html> (2/09/2014 a les 11.35 h).

La autora cita muchas plazas más que en definitiva tienen un punto en común. A pesar de estar abiertas en la ciudad se comportan como centros comerciales cercados. Su concepción va encaminada a una forma de vida que se resume a comprar o trabajar, de aquí que los usos establecidos sean exclusivamente oficinas, tiendas y restaurantes. La vida diaria de los usuarios ya está programada sin necesidad de pensar en otras opciones o acciones espontáneas. La arquitectura que las rodea es genérica, concebida y construida a gran velocidad, donde el muro cortina y el aire acondicionado es omnipresente, y se acerca a la definición de Ciudad Genérica de Rem Koolhaas. Por otro lado, la libertad que el espacio público ha ofrecido tradicionalmente se queda en estos casos en una promesa, la misma que ofrece el neoliberalismo donde se confunde la libertad personal con la libertad empresarial.



Ilustración 2. La acampada, asambleas y manifestantes de “Occupy London” durante las protestas en la St Paul’s Cathedral.

Un caso contrario lo encontramos en la ciudad de Grenoble (Francia). El 26 de noviembre del 2014 apareció un artículo que nos interesó por ser una fórmula, aunque pequeña, de como las ciudades pueden sobrevivir sin publicidad a sus calles. Entre enero y abril del año 2015 se retirarán 326 carteles publicitarios de las calles de la ciudad. En la página web de la alcaldía se puede leer «Grenoble se libera de la publicidad!». La decisión tomada por el Ayuntamiento es la de reemplazar toda la publicidad de las calles por árboles y por tableros de anuncios de la comunidad. El promotor de la iniciativa es el mismo alcalde, Éric Piolle, del partido ecologista y de Los Verdes. Para justificar la decisión, la alcaldía se apoya en las cifras de una encuesta sobre la percepción que los ciudadanos tienen de la publicidad. Concretamente, menciona el estudio del 2013 “Publicidad y sociedad” realizado por la empresa de sondeos de opinión TNS Azufres en Francia. Según esta empresa el 73% de los encuestados considera que la publicidad es invasiva. Además, argumenta que cada vez es menos efectiva (lo piensa el 65% de los que participó en la encuesta) y el 45% dice que tiene cada vez menos capacidad de convicción. Piolle comenta durante la entrevista que es el momento de hacer emerger una ciudad más fresca y creativa. Una ciudad pensada a la medida de los niños y niñas, menos agresiva, menos estresante, al servicio de nuestra creatividad y de nuestra identidad.

Conclusiones.

Liberar este espacio público supondrá más espacio libre porque las asociaciones culturales y sociales de la ciudad promuevan sus actividades en carteles y tableros. Esto, siendo realistas, también supondría una bajada en la entrada de capital a las arcas municipales de cualquier ayuntamiento. Ocho años antes de que Grenoble, en el 2006, Sao Paulo en Brasil puso en marcha un objetivo similar llamado Ley Ciudad Limpia. La retirada de publicidad reveló la arquitectura original de la ciudad y supuso una revalorización de la construcción de espacios y no el uso de la ciudad meramente como apoyo de comercialización de mercancías.

Un barrio que en las últimas décadas también ha sufrido un proceso de degradación, intento de destrucción y actualmente se encuentra sujeto a problemáticas vinculadas a la gentrificación es el Cabanyal en Valencia. Es allí donde propusimos una intervención artística que situaba el foco de atención precisamente en estos procesos especulativos de privatización vinculados a la gentrificación llamada

“Cabanyal 1641”. El trabajo presenta una recolección de las casas que iban a ser expropiadas y derruidas en el Cabanyal, una de las luchas vecinales más fervientes que se ha vivido en Valencia desde hace más de una década, y que en la actualidad continua vigente aunque se haya transformado hacia otras cuestiones vinculadas al neoliberalismo. El número se debe a las 1641 viviendas expropiadas, y contando con que sólo 1 de cada 3 familias que iban a ser reubicadas en pisos de nueva construcción, conformarían las 533 familias presentes en la escultura. Divididas en 53 casas unifamiliares y 240 viviendas que acogen a dos familias. Con esto construimos una escultura de 180 cm, relativa a escala 1:2000 a la longitud total de la Avenida de Blasco Ibáñez después de la modificación propuesta por PERI, Pla Especial de Reforma Interior, elaborado por AUMSA por encargo del Ayuntamiento de Valencia en época de gobierno del Partido Popular. En la eterna confrontación entre la conservación del patrimonio o el desarrollo especulativo, este plan suponía la destrucción de un conjunto histórico protegido de la ciudad, declarado Bien de Interés Cultural (BIC) en 1993.



Ilustración 3. Escultura terminada en el taller.

De manera simbólica lo que hicimos es construir una escultura con estas casas expropiadas que se presentan en cubos de cerámica (con estilo de azulejo enladrillado) en dos colores. La idea reside en la proclama «*Construye tu propio edificio líder con un barrio histórico!*» en referencia al plan del derribo del Cabanyal y la posterior proyección especulativa de la avenida Blasco Ibáñez con la construcción de hoteles y edificios punteros. Construimos una forma de arquitectura in vitro con un barrio histórico, por eso nos hemos basado en el edificio «30 St Mary Axe» de Londres del arquitecto Norman Foster. El edificio, también conocido como «el pepinillo» o «falo de cristal» según diferentes publicaciones en periódicos y revistas londinenses, representa una forma de arquitectura fractal, en espiral, que se vuelve símbolo de los poderes fácticos en los grandes centros financieros a escala mundial. Por tanto lo que hicimos es usar este edificio como icono de la perpetuación del arquitecto en la humanidad y sociedades venideras, sin tener en cuenta un análisis en profundidad relativa a los derechos y deberes del autor (artista(arquitecto) con su entorno y comunidad, que favorece al peligroso concepto de globalización. La creciente pérdida de aquello local a favor de la homogeneización global en todos los procesos derivados de la construcción de un modelo de gestión y desarrollo urbano entorpece la participación ciudadana basada en el debate plural y el compromiso con un desarrollo económico asentado en las bases de aquello local.

Es por eso que planteamos un juego, para darle un nuevo enfoque a esta problemática generada, y así proponer una lectura diferente. Construimos esta escultura y nos la llevamos para ser fotografiada en el mismo barrio, a los solares vacíos que han dejado las antiguas casas ya derruidas. Tenía sentido que las escultura volviese al sitio de donde provenía para generar un diálogo activo con el entorno y sus habitantes demostrando que el arte puede tener una repercusión mucho más social, invitando a la reflexión y suponiendo una manera de intervenir un contexto social de una manera estética.



Ilustración 4. Intervención pública de la escultura en el Cabanyal (Valencia).

Una vez fotografiada ofrecemos el juego en una caja para que los usuarios que quieran participar puedan construirla a escala. A la vez que adoptamos una posición clara, la conservación y rehabilitación del Cabanyal-Canyamelar supone una oportunidad para Valencia de poseer un centro histórico único en Europa que puede convertirse en reclamo turístico a la vez preservar su debilitada identidad. Con ello hay que tomar especial cuidado ya que los procesos de turstificación en las ciudades van ligados a un rechazo vecinal y un desplazamiento de los colectivos más desfavorecidos con los que no nos encontramos de acuerdo. Poner cuidado en estas problemáticas supondrá una solución a un problema en el que ya estamos viendo como no se está trabajando bien. En la actualidad ya se vislumbra como una vez paralizada la ampliación de dicho barrio los procesos de marginación, desplazamiento y elitización están suponiendo enfrentamientos y descontento entre el vecindario que imposibilitan al fin y al cabo el objetivo último que sería construir un barrio habitable hecho para sus vecinos independientemente de su procedencia o de su ideología. Los beneficios a largo plazo pueden ser mucho más beneficiosos que los pretendidos por los intereses económicos del poder. En la capacidad que tengamos de leer y generar nuevos diálogos participativos y abiertos podremos definir un nuevo futuro mejor para el barrio del Cabanyal.

CABANYAL 1641

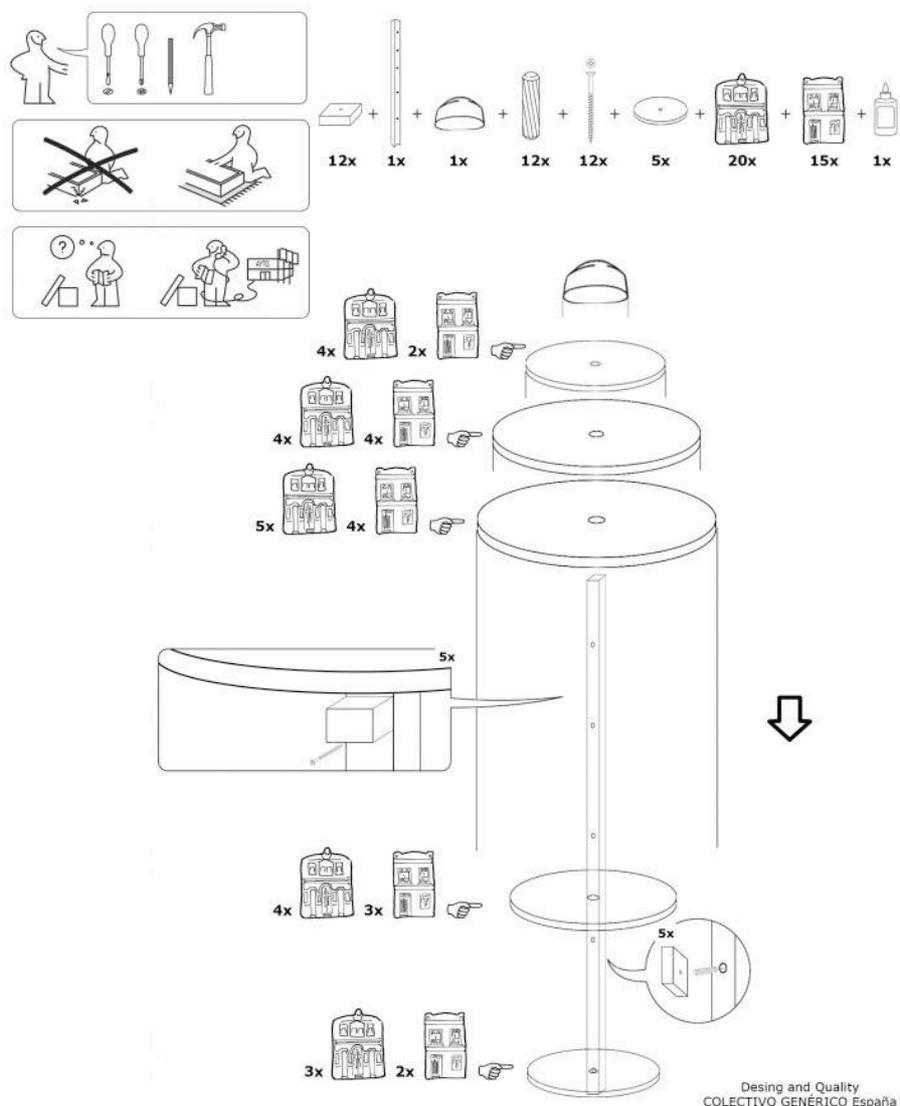


Ilustración 5. Instrucciones de montaje de la escultura.



**Ilustración 6. Caja con las piezas para montar la escultura “Cabanyal 1641”.
Construye tu propio edificio puntero con un barrio histórico!.⁷**

FUENTES REFERENCIALES.

Alexander, Jeffrey. Sociología cultural. Formas de clasificación en las sociedades complejas. Anthropos, Barcelona, 2000.

Appadurai, Arjun. La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización. Ed. F.C.E., México, 2001.

Beck, Ulrich. ¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999.

Bourriaud, Nicolas. Estética relacional. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

Castells, Manuel. Redes de indignación y esperanza. Ed. Alianza. Madrid, 2012.

⁷ Para más información y detalle de tanto esta como otras intervenciones visitar la página web www.danieltomasmarquina.com

- D.A. Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- D.A. Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans. Ed. CENDEAC, Murcia, 2009.
- Duque, Félix. Arte público y espacio político. Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- García Canclini, Néstor. Cultura y desarrollo. Ed. Paidós. Barcelona 2012.
- Harvey, David. *El derecho a la Ciudad*. Revista Sin Permiso, 05/10/2008 En: International Journal of Urban and Regional Research, vol. 27, Nº 4.
- Harvey, David. *Ciudades Rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Ed. Akal, Madrid, 2013.
- Hutton, Will. *Give us back our public spaces so we can have access to all areas*. The Gaurdian Press, 16/06/2013.
- Jameson, Frederic. El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Ed. Paidós, Barcelona, 1991.
- Junta de Andalucía. *La Ciudad viva*. Web del ayuntamiento, 26/04/2017.
- Rifkin, Jeremy. La era del acceso. La revolución de la nueva economía. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000.
- Rowan, J. Cultura libre de Estado. Ed. Traficantes de sueños. Madrid, 2016.
- W. soja, Edward. Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones. Ed. Traficantes de Sueños. Madrid, 2008.

Valdaliso Casanova, Teresa.

El concepto de "Estación Creativa"; un proyecto reticular basado en el proceso creativo compartido.

The concept of "Creative Station"; a network project based on a creative shared process.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Red, laboratorio, estación, creativa, metrópolis.

KEY WORDS:

Network, workshop, creative, station, metrópolis.

RESUMEN.

A partir de la idea de metrópolis como un nudo de conexiones donde la localización geográfica del núcleo central se propone temporal y de carácter itinerante, quedando en ocasiones desplazado a la periferia, se plantea un proyecto de intercambio creativo cuya estructura de actuación viene definida en modo reticular, fomentando la regeneración y reutilizo de espacios en desuso, o bien utilizando nuevos espacios situados en territorios que no disfrutaban de la consideración que merecen.

La descentralización de los lugares de creación y divulgación artística implica la reconfiguración de una identidad territorial perdida que, presentándose como irrecuperable, decide reinventarse a partir de un nuevo concepto de espacio de fusión y fruición, un punto de encuentro y de adición de diversas realidades que se encuentran en un ámbito local, procedentes a su vez de otros ámbitos locales, pertenecientes todos a una misma red de intercambios.

Dicha idea se materializa a partir del concepto de "Estación Creativa", desarrollado teóricamente por los italianos Paolo Rosa (artista y docente) y Andrea Balzola (dramaturgo y docente), siendo llevada a cabo por primera vez en el Spazio MIL de Sesto San Giovanni (Milán) en los meses de Abril-Mayo de 2016.

Creativos, artistas y estudiosos de diversas disciplinas actuaron como agentes culturales a la vez que sociales, a partir de una perspectiva de arte político entendiendo la polis como la extensión de lugar en donde todos cohabitamos. Activadores de imaginarios compartidos, incluyeron al visitante como parte integrante del proceso creativo, un proceso basado en la formación, la investigación y la producción. Donde el aura no pertenece ya a la obra de arte, sino a la experiencia artística común.

<http://www.spaziomil.org/evento/stazione-creativa-2/>

ABSTRACT.

Considering the idea of the metropolis as a knot of connections where the geographical location of the central core plays a temporary and itinerant role, being frequently displaced to the periphery, a project of creative exchange is proposed, which acting structure is defined in a reticulated way, promoting the regeneration and re-utilization of spaces in disuse, or using new spaces placed in territories that don't receive the consideration that they deserve.

The decentralization of the creative places and artistic divulgation, implies the reconfiguration of a lost territorial identity that, appearing irrecoverably, decides reinvent itself from a new concept of space of merging and fruiting, a point of meeting and of addition of diverse realities that can be found in a local area, proceeding at the same time from other local areas, all of them belonging to the same exchanging network.

This idea is materialized by the concept of " Creative Station ", developed theoretically by Italians Paolo Rosa (artist and teacher) and Andrea Balzola (playwright and teacher), that's been realized for the first time in the Spazio MIL, in Sesto San Giovanni (Milan) in April - May, 2016.

Creatives, artists and researchers of diverse disciplines operated as cultural and social agents, from a perspective of political art where the polis means the extension of place where we all live together. Activators of a shared imaginary, they include the visitor as integral part of the creative process, a process based on the formation, the investigation and the production. Where the aura does not belong to the work of art any more, but to the artistic common experience.

<http://www.spaziomil.org/evento/stazione-creativa-2/>

CONTENIDO.

Introducción.

El concepto moderno de metrópolis ha ido evolucionando desde la revolución industrial hasta la actualidad por motivos, fundamentalmente, económicos y demográficos. La tendencia del siglo XXI define el área metropolitana como una gran ciudad cuyo sistema administrativo funciona como un ente autónomo local, a partir del cual se gestionan diversos territorios circundantes, los cuales en un principio fueron destinados a acoger la industria, los servicios, el comercio o incluso las ciudades dormitorio, y cuyo futuro se dirige hacia una idea de un territorio expandido que supone un cruce de caminos entre lo global y lo local, donde habitar e interactuar con una serie de eventos promovidos a través de una estructura reticular. Dicho concepto, en su avance, proclama redefinir una nueva dimensión, marcada sobre todo por dos factores característicos del mundo contemporáneo: la tendencia a la totalización a través de los medios de comunicación y, a causa de los mismos, el artificio de la *ciudad de neón* (Fiorani en Folci, Rosa, 2012, p.84). La solución propuesta será la de utilizar las posibilidades que ofrecen dichos factores para la creación de nuevos espacios que supongan puntos de encuentro de imágenes, sonidos, luces, historias; escenarios funcionales y emotivos, sonidos provenientes del ritmo de la vida urbana; gestos, eventos, encuentros donde se sobrepase la diferencia entre dentro y fuera, y el sentido de lo global se entrelace con el de local, en una constante mutación de la modalidad de disfrute del espacio y una reconfiguración de la propia identidad, cabalgando con cierta velocidad, proporcional a la de la metamorfosis del flujo urbano al cual están conectadas.

1. El concepto de "Estación Creativa".

É necessario impegnarsi, su un piano più diretto di politica culturale, per valorizzare gli ambienti territoriali, gli habitat in cui agire. Anche il territorio creativo, geograficamente localizzato, ha bisogno di una vera infrastruttura organizzata. Così come la rete dei trasporti necessita di nodi di scambio e la rete virtuale si avvale di siti chiave di informazione, aggregazione e progettazione, questa infrastruttura ha bisogno di luoghi concreti in cui identificarsi e svilupparsi, organizzabili in una rete diffusa su un territorio più ampio, estendibile idealmente al territorio globale: questi luoghi possono configurarsi come stazioni creative [...] (Balzola, Rosa, 2011)

Es necesario empeñarse sobre un plano más directo de política cultural para valorar los ambientes territoriales, los hábitats en los cuales actuar. También el territorio creativo, geográficamente localizado, necesita una verdadera infraestructura organizada. Así como la red de transportes necesita nudos de intercambio y la red virtual se sirve de sitios claves de información, agregación y proyectación, esta infraestructura necesita lugares concretos en los cuales identificarse y desarrollarse, organizados en una red difundida en un territorio más amplio, extensible ideológicamente al territorio global: estos lugares pueden configurarse como estaciones creativas [...] (trad.a.)

La idea de la *estación creativa* (*stazione creativa*) fue desarrollada por el desaparecido artista Paolo Rosa (Rimini 1949-Corfú 2013), miembro fundador del histórico grupo artístico milanés Studio Azzurro¹, en colaboración con el teórico Andrea Balzola². El concepto

¹ El grupo Studio Azzurro fue fundado en Milán en 1982 por tres artistas: Paolo Rosa, Fabio Cirifino y Leonardo Sangiorgi. Su producción artística se ha centrado, a lo largo de más de 30 años, en la exploración de los lenguajes que nacen de las nuevas tecnologías y que han producido las grandes mutaciones del siglo XX. Partiendo de una práctica colaborativa, basan su investigación en el intercambio de conocimientos, proponiendo experiencias que integran tanto a otros creadores como al público, huyendo del elitismo y de la especulación

nació a finales de los años 90, periodo en que comenzaron a fraguar el proyecto de escribir conjuntamente un libro que contuviese varios conceptos e ideas comunes a ambos autores.

Dicho libro fue publicado en 2011 (Feltrinelli editore, Milán) con el título *L'arte fuori di sé*³ (*El arte fuera de sí*), un manifiesto para la era tecnológica, escrito a cuatro manos. Con la premisa de recuperar cierta generosidad "desperdigada", asociándose en red y compartiendo así sabiduría y experiencia, proponen a los artistas "salir de sí mismos" asumiendo la función de catalizadores de energías creativas. En su manifiesto afirman que es necesario repensar y replantearse la función del artista, lo cual supone salirse de los límites preestablecidos, con el fin de "constituir nuevos paradigmas para comprender ciertos aspectos innovadores y cambiantes, y proponer nuevas modalidades para vehicular el diálogo entre las personas". Siguiendo la línea teórica de Derrida, defienden que el creativo debe ser anacrónico y un inadaptable a su tiempo, o de lo contrario no llevará a cabo su función, no innovará nunca. Proclaman un "artista político", en relación a los espacios y las prerrogativas de la polis; un artista que promueve la interlocución entre el territorio y la comunidad, investigando el impacto de los diversos factores que cohabitan en la red urbana. Bajo este punto de vista, la *estación creativa* se define como un cruce de disciplinas y competencias que no persigue juntar artistas en busca de un lugar expositivo y efímero para la propia obra, sino activadores y actores que produzcan *in situ*, y que provoquen situaciones (laboratorios, encuentros, performances...) donde fomenten una creación común en relación a la comunidad local, mezclada con visitantes provenientes de otras realidades.

Por parte de Paolo Rosa podemos encontrar vestigios de la idea de laboratorio colaborativo en las intervenciones realizadas en los años 70 por parte del grupo *Laboratorio di Comunicazione Militante* del cual formaba parte. En plena vorágine socio-educativa, tras la revuelta del 69, un grupo de artistas italianos ocupó la antigua iglesia de San Carloforò (en el barrio de Brera, Milán) con la finalidad de llevar a cabo una serie de laboratorios enfocados a la ciudadanía y en especial a los jóvenes, ideados para concienciar a la sociedad acerca de la manipulación a la cual estaban siendo sometidos por parte de los medios de comunicación de masas. La idea era la de dar "armas" a los participantes para desenmascarar los trucos y recursos que eran comúnmente utilizados para tergiversar las noticias. Realizaban laboratorios itinerantes y exposiciones en las cuales mostraban los resultados. La dimensión más valiosa de dichas iniciativas no residía en el aspecto formal de la obra si no en lo que ésta generaba relacionamente con las personas que dialogaban con los artistas. En los años 70 aún no se hablaba como hoy de la libertad de comunicación, ni de arte público, ni de involucrar al espectador en el proceso artístico, por ello el *Laboratorio* supuso una revuelta artística de carácter investigador y de inquietudes político-sociales, que se adelantó a su tiempo. La crisis económica y social de la globalización provocó la necesidad de un arte que, dentro de su marginalidad, volviera a ser el centro de un proceso de crítica y transformación a través de las prácticas participativas. Así mismo, los fundadores del Laboratorio redactaron varios manifiestos expresando su punto de vista, con títulos como: *Cultura metropolitana e arte borghese (Cultura metropolitana y arte burgués)* (Valdaliso, López, 2015).

De hecho el grupo artístico fundado la década posterior por Paolo Rosa, *Studio Azzurro*, ha mantenido desde el principio y durante 36 años dicho carácter colaborador, representado en lo que ellos llaman una "bodega del arte" donde se reúnen jóvenes y adultos, expertos y futuros artistas, para compartir el proceso creativo; los conocimientos y los resultados. Por otra parte, para los artistas del Studio siempre ha tenido fundamental importancia la función de la "obra participativa", partiendo del concepto de "obra abierta" que formulaba Eco, invitando al espectador a interactuar con ella y con el resto de participantes para crear una nueva versión de la obra, localizada en el aquí y ahora.

En el momento de su repentino fallecimiento en 2013, Rosa llevaba años trabajando en el proyecto de la *Fabbrica del Vapore*⁴ con Studio Azzurro, de cuya asociación era presidente, y que consideraba una potencial *estación creativa*. Balzola por su parte había creado varias asociaciones con la finalidad de desarrollar laboratorios permanentes de ideas y experimentaciones creativas, ya sea en el campo artístico, en el ámbito del teatro y la experimentación multimedia, como en el campo de la discapacidad mental.

del mercado del arte. Del bagaje adquirido en la práctica de la creación común, nace una predisposición al diálogo, un interés por considerar a su interlocutor como una fuente de sabiduría y un co-autor del proceso creativo. (Valdaliso, López, 2016)

² Balzola es dramaturgo y docente universitario, especializado en las artes escénicas multimediales.

³ www.facebook.com/Larte-fuori-di-s%C3%A9-250766651602459

⁴ *La Fabbrica del vapore* se encuentra cerca del Cementerio Monumental de Milán. Ex fábrica de locomotoras Carminati y Toselli, la estructura fue convertida en un espacio polivalente que hoy acoge eventos, performances y conciertos. Reestructurada en 2002 con la idea de albergar laboratorios creativos, el ayuntamiento cedió en alquiler sus espacios a 15 asociaciones y colectivos que actúan en diversos sectores: Polifemo (fotografía), Docva (archivo de documentación de artes visuales), Show Biz (producción televisiva), Ariella Vidach (danza y tecnología), Studio Azzurro (producciones artísticas audiovisuales), Viafarini y Careof (promoción de la investigación artística) One Off (material para el diseño y la arquitectura), etc. Paolo Rosa fue presidente de la asociación FdvLab (Fabbrica del vapore Lab) hasta su fallecimiento; afirmaba que pretendían ser una "estación creativa" para jóvenes artistas pero se "viajaba a una lentitud exasperante"; cuando en otras ciudades europeas solían esperar 2 ó 3 años para poder realizar un proyecto, en Milán habían pasado 15. La última nave acondicionada, la nave central llamada "la Cattedrale", funciona desde 2012 como espacio polivalente y cafetería. En el segundo piso de la nave Liberty donde se encuentra Studio Azzurro hay una residencia de artistas jóvenes, quienes participan temporalmente en alguno de los laboratorios. Tras sufrir cierto abandono y la carencia de una adecuada gestión por parte del ayuntamiento de Milán, la mayor parte de los colectivos han abandonado las instalaciones, y los espacios adyacentes al de Studio Azzurro están actualmente a la espera de nuevas concesiones.

En cierta manera, la idea de la estación creativa se inspiró físicamente en los proyectos de conversión de las estaciones decadentes en museos de arte contemporáneo (como en París, Berlín, Montevideo) y en centros culturales, y conceptualmente en el hecho de que la estación es un lugar de parada temporánea, de intercambio, un cruce de caminos, desde donde parten y a donde llegan viajeros y con ellos sus ideas, extendidas a las prácticas creativas; un lugar rizomático como lo definiría Deleuze.

En una reciente conversación con Andrea Balzola (conversación entre la autora de este texto y Balzola, en marzo de 2017), el dramaturgo señalaba que su intención era la de recuperar áreas abandonadas, antiguas fábricas o edificios públicos, situados en zonas como el municipio de Sesto San Giovanni, donde vivía Paolo Rosa. La idea era la de crear, con la ayuda de algunos artistas, estudiosos y antiguos alumnos, una nueva Bauhaus Multimedia donde poder transferir y re-organizar la escuela de Nuevas Tecnologías de la Accademia di Belle Arti di Brera (Milán) que había sido creada por Paolo Rosa. Debido a varios inconvenientes de carácter burocrático, económicos y a ciertas desavenencias con colegas y directivos, comprendieron la imposibilidad de llevar a cabo la iniciativa dentro del circuito institucional. Decidieron intentar llevar a cabo el proyecto con otro tipo de realidades fuera del sistema educativo público, si bien a diferencia de las escuelas privadas, la idea de la estación creativa convertida en escuela Bauhaus preveía involucrar otras realidades innovadoras y dinámicas, ya presentes en el territorio. Desgraciadamente Rosa no tuvo tiempo de llevarlo a cabo. Es por esto que la primera estación creativa fue desarrollada en su barrio, en Sesto San Giovanni, y fue dedicada a su memoria.

2. La primera Estación Creativa en el Spazio MIL.

La *Città metropolitana de Milán* fue constituida el 8 de abril de 2014 en la provincia de Milán, entrando así en vigor la Ley 56/2014 (art.12). El primer Consejo metropolitano fue elegido en septiembre de ese mismo año, siendo en plena asunción de patrimonio, personal y funciones el 1 enero 2015. Dentro del marco de la ciudad metropolitana, el estatuto declara el compromiso de desarrollar una mejor cultura de gobierno a través de la experiencia administrativa de los ayuntamientos del territorio, portadores de historias y tradiciones, en un cuadro integrado y policéntrico que respete la identidad y valore la participación.

El ayuntamiento de Sesto San Giovanni, situado a seis millas del centro de Milán, forma parte de la ciudad metropolitana. En el siglo XX supuso la sede de una de las más importantes concentraciones industriales de Italia, con establecimientos metalúrgicos, electrónica y electrotécnica, así como la industria textil y la producción editorial y de papel.

Este fue el municipio en el que vivió durante más de tres décadas el artista Paolo Rosa.

La primera Estación Creativa se desarrolló en los meses de abril y mayo de 2016 en el Spazio MIL, en dicho municipio. La asociación tiene sus instalaciones en una antigua fábrica de 3000 metros cuadrados, un lugar donde conviven el diseño, el teatro y la música. Un museo permanente donde realizar co-working, comer en su restaurante o pasear por el parque que lo circunda, un espacio rehabilitado en una zona industrial en desuso. La elección del lugar fue, sin duda, influida por la necesidad de rendir homenaje al impulsor de la idea, y fue realizada en tal periodo con motivo de la exposición retrospectiva que se estaba celebrando contemporáneamente en el Palazzo Reale de Milán (*Immagini sensibili*, 9 abril – 4 septiembre 2016).

Coordinada conjuntamente por el Spazio MIL y por Osvalda Centurelli de Studio Azzurro, la estación fue promovida por el ayuntamiento de Sesto San Giovanni y por la fundación Carisbo. La iniciativa involucró a artistas, teóricos, estudiantes y demás participantes de todas las edades, del propio barrio y de otras localidades, incluso a nivel internacional, dirigiéndose a aquellos que "creen en la posibilidad de una ciudad metropolitana alimentada por lugares creativos".

Celebrada del 9 de abril al 12 de mayo, acogió 15 workshops didácticos dirigidos por 40 colaboradores entre artistas, docentes y expertos en el ámbito de la comunicación, provenientes de diversas regiones italianas. Todas las obras producidas y las videodocumentaciones de los workshop fueron presentados en la fiesta de clausura con la participación de casi medio millar de asistentes.



Imagen promocional de la Estación Creativa, perteneciente a una obra interactiva de Studio Azzurro, *Sensible Map* (2008).

Inaugurada por Pompeo Martelli, director del Museo Laboratorio della Mente (Roma) y la artista Carol Pilar, comenzó con una conexión en streaming con el Palacio Real de Milán, donde acababa de inaugurarse la exposición retrospectiva de Studio Azzurro. El programa de la primera *Stazione Creativa* comprendía laboratorios de acceso libre, encuentros bajo inscripción (gratuitos) y eventos performativos.

Los laboratorios fueron realizados por:

- Nucleo X, colectivo milanés cuya una trayectoria está marcada por el trabajo colectivo, conducido por el "arch-tista" (arqueólogo) Giulio Calegari y documentado por el filmmaker Giuseppe Baresi, el grupo proponía un punto de encuentro para recoger la materia prima necesaria para generar una "transmutación poética". Con el título: *Accostarsi al territorio (Acerarse al territorio)*, pretendían acercarse a su memoria histórica a través de la realidad contemporánea, apoyados en el concepto de "geografía como teatro".
- Dissoi Logoi, suono e archeologie (sonido y arqueologías), conducido por el artista sonoro Alberto Morelli, proponía la creación de un objeto sonoro y la búsqueda de lugares resonantes en un espacio (Spazio MIL) que anteriormente fue un lugar de producción.
- AVES Project, ideado por Tullio Brunone, artista multimedia. El grupo experimentaba a partir de las dinámicas ligadas al hábitat, monitoreando el espacio, dialogando, mapeando. El material recogido fue elaborado utilizando lenguajes contemporáneos como el video, la fotografía, la gráfica y la instalación, para construir una narración que reflexionaba acerca de la forma del propio tiempo.
- DiStUrB, con el título de "Profezia", el laboratorio conducido por Francesca Capasso, Franco Cipriano, Antonio Davide, Matter, Pier Paolo Patti y Ciro Vitale, contemplaba una crítica profética del contemporáneo de carácter performativo. Material visual, verbal, sonoro y gestual se mezclaba en la representación de un "corpus imaginativo" donde una luz es sombra de otra luz, una señal es custodia de una ausencia, una imagen es un espacio, un mapa de la memoria que excede en el tiempo; un theatrum profético.
- Condominio 42, conducido por Davide Sgalippa, Alice Casalini, Gabriele Casiraghi, Carlotta Marabelli, Isabella Montan, Federica Rebaudengo, Luis Rosignoli y Federica Valiante, se trataba de un *work in progress* enfocado a la realización participativa de una instalación interactiva dedicada a un edificio histórico y controvertido situado en el corazón de Milán.

Se realizaron tres encuentros:

- *La formazione come stazione creativa; semi per una rigenerazione (La formación como estación creativa, semillas para una regeneración)*. Workshop teórico-práctico organizado por Andrea Balzola en colaboración con Enya Daniela Idda, exponía una visión panorámica de las ideas, obras y la realidad de la innovación creativa y tecnológica, enfocadas a la regeneración del sistema educativo, con una conclusión final en la elaboración de *haikuvideos*.
- *The map is not the territory (El mapa no es el territorio)*, encuentro conducido por Gabriele Donini, Anna Gialluca y Pietro Parisi (diseñadores), el objetivo era el de explorar y construir nuevos imaginarios del territorio de Sesto San Giovanni a partir de fotografías tomadas a través de mapas digitales para llegar a conformar artefactos imprevisibles.
- *Arti migranti/arti accoglienti (Artes inmigrantes/artes acogedoras)*. Conducido por el diseñador Enzo Manzini, suponía un encuentro de trabajo sobre las problemáticas actuales y la potencialidad de las prácticas artísticas como instrumentos de inclusión social. La temática se afrontó a través de performances y lecciones teóricas.



Laboratorio de Haikuvideo conducido por Balzola.



Francesco Marelli conduciendo "Trascinarsi il lavoro".

En el evento final confluyeron instalaciones interactivas, proyecciones audiovisuales, performances, música, danza y encuentros con los artistas. Una gran fiesta para compartir los resultados de los diferentes procesos creativos *in progress*.

Valdaliso Casanova, Teresa

El concepto de "Estación Creativa"; un proyecto reticular basado en el proceso creativo compartido

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5860>



Performance video-musical del evento de clausura.



Obras en exposición en el evento de clausura.

FUENTES REFERENCIALES.

BALZOLA, A.; ROSA, P. (2011). *L'arte fuori di sè. Un manifesto per l'età post-tecnologica*. Feltrinelli editore, Milán.

ECO, U. (2006). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. RCS Libri S.p.A./Tascabili Bompiani, Milán.

LABORATORIO DI COMUNICAZIONE MILITANTE (1977). *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*. Gabriele Mazzotta Editore, Milán.

FOLCI M., ROSA P. (2012), *E manu capere. Sedici lezioni strane a Brera*. Scalpendi Editore, Milán.

REBECCHI, M. "Sull'interattività. Conversazione con Pietro Montani." [en línea], en Alfabeta2, el 7 de diciembre de 2014. Disponible en www.alfabeta2.it/2014/12/07/sullinterattivita-conversazione-pietro-montani [consultado el 10 de abril de 2015]

VALDALISO, T; LÓPEZ, P. (2015). "El Laboratorio de Comunicación Militante como ejemplo de estrategia social colaborativa." En las actas del congreso *Metáforas de la multitud III Congreso Internacional Estética y Política*. Valencia, 11-13 de noviembre de 2015. Editorial Universitat Politècnica de Valencia.

VALDALISO, T; LÓPEZ, P. (2016). *Studio Azzurro: Tres décadas de experimentación en la creación audiovisual y los espacios sensoriales*. Tesis defendida en la UPV de Valencia.

Yokoigawa, Miki.

Profesora investigadora titular, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Área Académica de Artes Visuales, Cuerpo Académico Práctica Visual en el Arte Actual.

Echigo Tsumari Art Field. Renacimiento de una comunidad a través del arte contemporáneo

Echigo Tsumari Art Field. Renaissance of community through Contemporary Art

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE:

Glocal, arte, trabajo colectivo, intercambio cultural.

KEY WORDS:

Glocal, art, collective work, cultural exchange.

RESUMEN.

La palabra *glocalización* fue inventada dentro del ámbito de la mercadotecnia en Japón en los años ochenta del siglo pasado y en el ámbito académico fue retomada por el sociólogo inglés Roland Robertson en los noventa. Hoy en día es un tema que requiere una reflexión indispensable.

En esta ocasión se estudia un festival de arte contemporáneo: Echigo Tsumari Art Triennale, realizado en la zona llamada Echigo Tsumari Art Field en la prefectura de Nigata, en Japón, desde el 2000. Es un evento local que tiene un efecto global, ya que introduce la actividad artística para enfrentar al otro, de modo que muestra una visión *glocal*.

ABSTRACT.

The word Glocalization was invented within the scope of marketing in Japan in the 1980s. And in the academic field, it was taken up by the English sociologist Roland Robertson in the 1990s. It is a subject that requires an indispensable reflection today.

On this occasion we will study a contemporary art festival: Echigo Tsumari Art Triennale in the area called Echigo Tsumari Art Field in Prefecture Nigata, Japan since 2000. It is such a local event, but it has a global vision that introduces the vision to face the Another, thus showing a glocal vision.

CONTENIDO.

Introducción.

Echigo Tsumari Art Field¹ es un sitio al sureste de la prefectura de Nigata,² Japón, donde se realiza el Festival Artístico de Tierra Grande (大地の芸術祭, daichi no geijutsusai): *Echigo Tsumari Art Triennale*, que en 2015 llevó a cabo su sexta edición.

Siguiendo la idea principal del evento: “Humano es parte de la naturaleza”, han participado 1 190 artistas nacionales e internacionales, incluso grupos de estudiantes, quienes mostraron diversas expresiones artísticas que responden al planteamiento de que el arte es un remedio que vincula lo humano con la naturaleza. Además de la comunicación y el trabajo colectivo entre los artistas y los habitantes del pueblo, han participado 4 037 voluntarios en la organización del evento, el cual ha recibido 1 205 745 visitantes hasta su quinta edición. Como resultado del trabajo colectivo, se generó una red de actividades que van desde el evento turístico temporal y/o permanente y el apoyo en el terremoto de 2011, hasta la actividad agrícola. Tal cantidad de visitas, además, revitaliza los sectores comerciales y eleva la inmigración de la ciudad a la región. Ha sido tanto el éxito del evento que éste cambió su imagen de evento de arte contemporáneo en Japón y ahora comienza a difundirse la forma de organización como “el estilo Tsumari” a nivel nacional e internacional.

1. La actividad pública, el trabajo colectivo y su dificultad como contexto.

Uno de los resultados más valiosos del evento es que muestra el trabajo colectivo entre los artistas, los habitantes de la zona y los voluntarios de la ciudad, no obstante, esto no ocurría desde el principio. Según Fram Kitagawa,³ el organizador principal del evento, quien realizó más de 2 000 reuniones con los habitantes como preparación para la primera versión con el fin de explicarles el concepto y la necesidad del evento en la zona, no recibió buena acogida al principio. El evento fue planeado por petición del sector público, sin embargo, justo un mes antes de inaugurarse recibió el aviso de que era apto para recibir presupuesto financiero del gobierno y del parlamento regional. Con base en varias publicaciones de Kitagawa donde explica el proceso de desarrollo del evento, observaremos la problemática de la zona rural (que sería un tema contemporáneo) y la función del arte que propone el autor.

Por haber organizado el evento artístico y el proyecto de arte urbano, Kitagawa fue invitado a ser miembro del comité para la creación del nuevo pueblo de Nigata, con vistas a la organización del evento y a la actividad pública en 1996. El evento fue planteado como la actividad pública del Estado provincial para la unificación de la zona, de acuerdo con la política nacional de anexión de las regiones por la eficiencia económica para reducir el servicio público, aunque Kitagawa no es anexionista.

En ese entonces, cuando el sector público buscaba desarrollar actividades públicas, Japón todavía experimentaba una burbuja económica: se creía que sobraba dinero, así que se hicieron varios planteamientos, como construir el museo de Leonardo da Vinci, el jardín botánico, la biblioteca de manga, entre otros proyectos. Sin embargo, las empresas de publicidad promotoras del evento querían organizar un festival único y no dar mantenimiento ni participación continua. Tras la crítica de la administración pública de *hakomono* (construcción de la caja-edificio mediante financiación pública y sin planear el contenido), la prefectura se decidió por el *soft*, o sea, no solo la construcción de tipo *Hardwear*, sino buscar algún contenido, la productividad en las actividades.

¹ Echigo Tsumari Art Field: <http://www.echigo-tsumari.jp> [Consultado el 10 de marzo de 2017].

² En 1872, justo después del establecimiento del régimen del Meiji, la prefectura de Nigata tenía 1 456 831 habitantes, más del doble que la capital, Tokyo: 779 361, del total de 33 110 825 registrados en Japón. Esto demuestra la capacidad de alimentar a la población en la región. Para impulsar la industrialización del país, todas las provincias japonesas, Nigata inclusive, abastecen los recursos humanos y naturales, no obstante, el beneficio del desarrollo económico se reparte en la zona industrializada en la costa del océano Pacífico a la mira del comercio exterior y la administración colonial en la zona extrema oriente. La costa del mar japonés donde se encuentra Nigata se convirtió así en la “espalda” de Japón, el reverso de la zona beneficiada. Tras su derrota en la Segunda Guerra Mundial, Japón debía cambiar la estrategia para continuar su desarrollo, así que renunció a la política colonial. Aun así, las provincias continúan contribuyendo con gente, alimentos y recursos naturales para la reconstrucción de la nueva sociedad. En 1955 la prefectura de Nigata tenía más habitantes: 1 202 761 personas, y desde entonces no ha parado el flujo de gente hacia la ciudad unilateralmente. En los sesenta comenzó a reducirse la cantidad de empresas y la producción industrial, del mismo modo, comenzó una política de regulación de producción y reducción del campo arrozal; la agricultura como industria disminuyó su desarrollo, los jóvenes se alejaron poco a poco y se aceleró el flujo de población. KITAGAWA, F. *Bijutsuwa chiikio hiraku, Daichino Geijutsusai 10 no shiso (El arte abre la región. Los 10 pensamientos del Festival Artístico de Tierra Grande)*, pp. 212-213.

³ Fram Kitagawa es representante de la Art Front Gallery, productor general de Echigo Tsumari Art Triennale y de Setouchi Triennale junto con Soichiro Fukutake (presidente de la Fundación Fukutake y asesor honorario de Benesse Holdings, empresa lucrativa de educación a distancia y publicación en Japón). Estudió en la Universidad Nacional de Artes de Tokyo, donde realizó actividades dentro del movimiento social estudiantil. Con el tiempo se encargó de la organización de exposiciones internacionales como *Non! Apartheid, Exposición Internacional de Arte* (1988-1990), así como de las temáticas sociales y culturales, además de diversos proyectos de arte público y urbano. Art Front Gallery: <http://www.artfrontgallery.com/> [Consultado el 10 de marzo de 2017]. Setouchi Triennale: <http://setouchi-artfest.jp/> [Consultado el 10 de marzo de 2017].

2. Echigo Tsumari y el Otro.

Echigo Tsumari⁴ es un paisaje original formado a lo largo de 1 500 años mediante el cultivo de arroz que recibe las aguas del río Shinano. Sin embargo, la comunidad, la cultura y la vida que se han desarrollado con la tradición agrícola sufren una crisis debido a varios problemas: la fuga y el envejecimiento de la población por la centralización a la ciudad, la despoblación rural, el cambio de la política nacional sobre la agricultura, entre otros. También se sufre escasez de la industria primaria por el alejamiento de los jóvenes cuando la nieve paraliza las actividades casi la mitad del año. Estos pueblos agrícolas padecen un empobrecimiento casi total. Kitagawa analiza la causa de su decadencia:

Yo he pensado que las razones del declive de la potencia de la zona fueron convertirse en exclusiva y la decadencia de todo el país; el desánimo proviene de su dependencia a Estados Unidos, aunque mientras se desahogaba, reunía riqueza del mundo por su ventaja geopolítica en la Guerra Fría y durante 60 años de posguerra.⁵

La política japonesa priorizó el rendimiento, la eficacia y la velocidad en la producción y el consumo masivo; el país se fingió moderno y democrático y siguió ciegamente la política de Estados Unidos; sacó cierta ventaja dentro de la tensión geopolítica sacrificando estas provincias. Entonces, la crítica de Kitagawa se extendió hacia la política nacional de anexión de las regiones que solo buscaba la eficacia económica; asimismo, criticó la intensificación del carácter exclusivo como acto reactivo de la región porque, según él, es una de las razones principales de su decadencia. Para la posible regeneración de la zona, Kitagawa considera lo siguiente:

Es necesario cambiar la condición e introducir un nuevo elemento. Es importante relacionarse con el Otro y aprender la manera de aceptar al Otro. El arte es un medio que conecta con el Otro; para eso, es mejor estar en contacto con personas diferentes lo más que se pueda.⁶

Kitagawa insiste en la importancia de la participación internacional, es decir, en la intervención de artistas extranjeros. Para contextualizar un poco la cuestión del Otro, haremos referencia a los empleados extranjeros occidentales (お雇い外国人, oyatoi gaikokujin) en la época Meiji (1868-1912). Tan pronto como Japón empezó a industrializarse, a cambiar el régimen y el sistema del país,⁷ tuvo mucha contribución de los empleados en el nuevo gobierno.

Los maestros extranjeros enseñaron, entre otras cosas, el arte, la cultura, la ética, la lógica, la tecnología y la institución más avanzadas del mundo moderno occidental a los japoneses menos desarrollados. En sentido estricto Japón no fue colonizado, sino que por voluntad propia invitaron a estos maestros para convertirse en una potencia dentro de la competencia mundial. En general, los maestros no despreciaban a Japón; algunos formaron familias o prefirieron finalizar su vida ahí. Aun así, el proceso de modernización provocó la occidentalización del país y se estableció una mirada de admiración hacia el Occidente y de desprecio hacia el Oriente. Una situación similar a la compleja mentalidad que se construye en un país colonizado.

Suponemos que el esquema del "Occidente superior" y el "Oriente inferior" justificó al Imperio japonés para la anexión del territorio y la invasión en el extremo Oriente; Japón se identificó como el país más occidentalizado que debía dirigir a los países orientales con el pretexto de la defensa de Asia frente a la barbarie occidental. También en la política nacional funcionaba la misma lógica: la ciudad modernizada occidentalizada mantenía soberanía sobre el pueblo rural menos occidentalizado. Ante esta mirada menospreciada, la provincia se encerraba en sí misma cada vez más, lo cual es bastante comprensible. Pero esto provocaba el aislamiento y la decadencia del pueblo.

Ahora bien, la intervención de los artistas extranjeros, para Kitagawa, tiene otra connotación de generaciones pasadas en las que funcionaron los agentes de la colonización imperialista occidental.

Yo siento muchas posibilidades en que las personas trabajen en el evento artístico cultural en la época del dinero, información y globalización, reemplazando al misionero, la empresa multinacional y el ejército que están desde el pasado.⁸

Esa posibilidad que ve Kitagawa es generar el sentido de solidaridad mediante el trabajo colectivo, no solo dar y recibir en un esquema jerárquico, sino compartir o construir algún sentido común respetando al ser diferente. A continuación veremos dos casos simbólicos de la intervención del artista extranjero.

⁴ Echigo Tsumari tiene una extensión de 760 km² y 75 000 habitantes, 30% de los cuales tiene más de 65 años de edad. Es más extensa que el distrito 23 de Tokyo, que tiene una extensión de 621 km² y 9 304 783 habitantes.

⁵ KITAGAWA, F. *Daichi no geijutsusai (Festival Artístico de Tierra Grande)*, p. 37 (traducción propia).

⁶ *Idem*.

⁷ Pasaron solo 50 años desde que se firmó el primer tratado amistoso entre Estados Unidos y Japón en 1854 (considerado el fin del aislamiento nacional) hasta la victoria de Japón en la guerra entre el Imperio ruso y la anexión de Corea en 1905, o 60 años hasta la participación de Japón en la Primera Guerra Mundial, en 1914.

⁸ KITAGAWA, F. *Daichi no geijutsusai (Festival Artístico de Tierra Grande)*, p. 37.

3. *Tanada*, de Ilya y Emilia Kabakov.

Tanada, de Ilya y Emilia Kabakov, es una instalación que simboliza el evento. Se trata de un arrocero construido en el declive montañoso del lugar. Los Kabakov fueron invitados al primer festival y, junto con Kitagawa, buscaban dónde exponer su pieza. Durante su visita al pueblo en 1999, se inspiraron para realizar la obra que resultaría en *Tanada*, el arrocero al pie de la montaña Joyama y que contrasta con su paisaje.

Al principio, el agricultor Tomoki Fukushima, propietario del arrocero, rechazó el proyecto. Él planeaba dejar el cultivo debido a su vejez y deteriorada salud, pero no quería que un desconocido utilizara la tierra que protegía generación tras generación.

A petición de los artistas, se tradujo el libro *La agricultura de Japón*⁹ y se reunieron imágenes de la labor agrícola de esa región antes de la mecanización.¹⁰ Tras la investigación, los Kabakov plantearon colocar un relieve escultórico figurativo que medía 3 metros de altura y que representaba la labor agrícola en varias escenas: labranza del arrocero, siembra, plantación del arroz y cosecha, y tras un río instalaron un marco con unas letras compuestas que describen las escenas correspondientes. De este modo, desde cierto punto de vista conforma una página del libro ilustrado tridimensional con el paisaje de *tanada* y la montaña.

Tras escuchar la propuesta, el propietario cambió de opinión y aceptó la instalación. Increíblemente, describe Kitagawa, Fukushima canceló su plan de retirarse y siguió cultivando arroz en medio de las piezas de los Kabakov hasta terminar el tercer festival; cada estación del año transformó el contexto gracias al cultivo durante o fuera del evento. Kitagawa insiste en que esta obra ocasionó un encuentro con el Otro; la comunicación y la labor colectiva entre los artistas rusos de fama internacional y un agricultor anciano japonés.

Actualmente los organizadores del evento dan mantenimiento y siguen cultivando arroz junto con un familiar de Fukushima. Esto hizo que se planteara el sistema Tanada Bank,¹¹ que busca recursos para continuar el cultivo en arroceros cuyo mantenimiento se ha dificultado en la región.

Por otra parte, al construir Nobutai (農舞台, escenario agrícola), de Matsudai, en 2003, se instaló un mirador permanente para ver la pieza de los Kabakov. De este modo, el trabajo de los Kabakov, junto con el paisaje agrícola, se convirtió en el símbolo del Echigo Tsumari Art Field.

4. *La casa de sueño*, de Marina Abramovic.

En la zona de Echigo Tsumari se encuentran muchas casas de estilo tradicional pero sin habitantes, cuyo mantenimiento resulta difícil por el continuo flujo y el envejecimiento de la población, lo mismo que ocurre con la agricultura. Demolerlas también es bastante caro, así que las casas se desgastan, los tejados caen por el peso de la nieve, se convierten en ruinas dolorosas para los vecinos porque evidencian el desplome de su propia comunidad.

Marina Abramovic, como artista de *performance*, propuso el proyecto *Yumenoie* (夢の家, *Dream House*, *La casa de sueño*), mediante el cual una casa se convirtió en hostel para practicar un *performance*, para soñar y registrar el sueño que se ha tenido ahí. La casa escogida por la artista para el proyecto era de una anciana que vive en Tokyo, quien muy pocas veces regresaba para la ceremonia de sus difuntos ancestros y a quien se le dificultaba seguir manteniéndola. Por esta razón, prestó el lugar para el proyecto artístico con la condición de que pudiera hospedarse ahí cuando fuera necesario.

Para el proyecto, un participante debía hospedarse en la casa, bañarse y dormir con una pijama tipo *sleeping* en una cama ataúd, ambos diseñados por la artista. Al levantarse registraba el sueño que había tenido y, durante 10 años, la artista seleccionó los registros para publicarlos como libro de sueño.¹² Después se remodeló la casa para el hospedaje-*performance* y Kitagawa solicitó a unos artesanos japoneses la reparación del baño y la cocina. Los vecinos fueron los primeros visitantes en participar en *Dream House* y durante el festival se reciben visitantes exteriores. Al principio los voluntarios del evento ofrecían el servicio en la casa, luego los vecinos colaboraron con el mantenimiento recibiendo visitas nacionales e internacionales. Así se generó un momento de encuentro entre el vecino y el Otro; hasta 2010, cuando se publicó el libro, se habían hospedado 2 066 personas en la casa.¹³

⁹ HARA, T. *Nihon no nogyo* (*La agricultura de Japón*).

¹⁰ KITAGAWA, F. *Daichi no geijutsusai* (*Festival Artístico de Tierra Grande*), op. cit. pp. 60-65.

¹¹ Desde los años noventa, en varios sitios rurales de Japón se comenzó a establecer el sistema Tanada Owner, que es un sistema de apoyo financiero y participación del cultivo del arroz: los participantes de la ciudad realizan donaciones financieras, siendo *owners* de unos metros cuadrados del arrocero; pueden participar en el cultivo y recibir la cosecha. Dentro del marco de un festival del arte, el sistema Tanada Owner fue una primera prueba en Japón.

¹² ABRAMOVIC, M. *Dream Book*.

¹³ KITAGAWA, F. *Daichi no geijutsusai* (*Festival Artístico de Tierra Grande*), op. cit. p. 105.

En 2011 la casa sufrió daños graves por el terremoto, lo cual dificultó continuar el proyecto. Sin embargo, una vez que se decidió restaurarla, los vecinos la protegieron evitando el hundimiento durante la época de fuertes nieves. El proyecto sigue vigente y la casa continúa recibiendo visitas.¹⁴

Por el éxito de este proyecto y tras la comunicación y el apoyo de la organización del evento en el terremoto en 2011, han ganado la confianza del pueblo y han rehabilitado más de 100 casas en la región.

Conclusión.

Los pocos casos que hemos visto, dentro de los muchos acontecimientos en el evento, definitivamente no resuelven el problema del pueblo en gran escala. La función del arte o del evento artístico que hemos analizado no es dar una solución inmediata eficaz al problema económico ni político del lugar. Sin embargo, se nota un cambio en la mentalidad y la actitud de los habitantes del pueblo con una aproximación al arte mediante la participación en el evento, por lo que podemos pensar que está mostrando otra dimensión del poder del arte.

Aunque el evento es local, con su propia problemática de la región, es un problema que también se encuentra en el nivel global, ya que demuestra un desequilibrio entre la ciudad y la región como resultado de la modernización agresiva que exagera la rentabilidad, la eficacia y el resultado inmediato. Kitagawa insiste en que la principal característica de la actividad artística es totalmente lo contrario: es costosa, requiere mucha atención y su efecto trasciende lentamente. Paradójicamente, por ello es posible reflexionar y afirmar sobre el otro valor que existe en nuestro mundo y que nos permite imaginar que el otro mundo es posible. El encuentro con el Otro que ocasionó el evento artístico funcionó como ejercicio para reflexionar más allá del problema que nos rodea.

FUENTES REFERENCIALES.

ABRAMOVIC, M. *Dream Book*. Tokyo: Gendaikikakushitsu, 2000.

Art Front Gallery: <http://www.artfrontgallery.com/>

Dream House: <http://www.tsumari-artfield.com/dreamhouse/>

Echigo Tsumari Art Field: <http://www.echigo-tsumari.jp/>

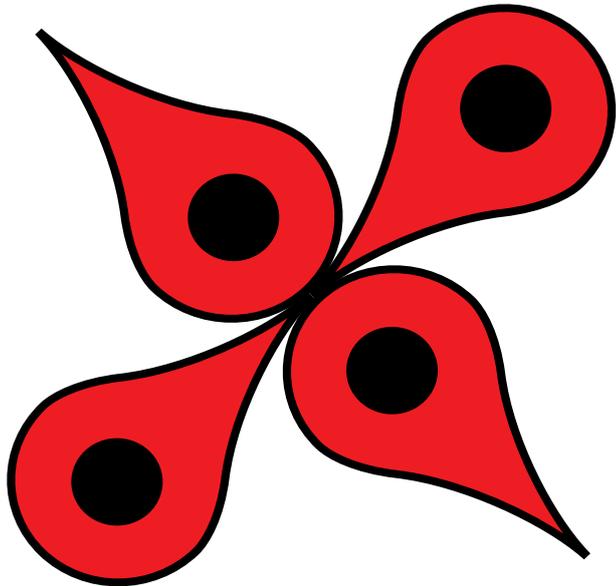
HARA, T. *Nihon no nogyo (La agricultura de Japón)*. Tokyo: Iwanamishoten, 1994.

KITAGAWA, F. *Bijursuwa chiikio hiraku, Daichino Geijutsusai 10 no shiso (El arte abre la región. Los 10 pensamientos del Festival del Arte de la Tierra Grande)*. Tokyo: Gendaikikakushitsu, 2014.

KITAGAWA, F. *Daichi no geijutsusai (Festival de Arte de la Tierra Grande)*. Tokyo: Kadokawagakugeishuppan, 2010.

Setouchi Triennale: <http://setouchi-artfest.jp/>

¹⁴ *Dream House*: <http://www.tsumari-artfield.com/dreamhouse/> [Consultado el 10 de marzo de 2017].



Glocal

[codificar, mediar,
transformar, vivir]

III Congreso Internacional de
Investigación en Artes Visuales

POSTERS

Blanco-Barrera, Ramón.

Profesor e Investigador en Formación, Universidad de Sevilla, Departamento de Dibujo.

La evolución del arte actual en un contexto de crisis.

The evolution of contemporary art in a crisis context.

TIPO DE TRABAJO:

Póster.

PALABRAS CLAVE:

Arte, contemporaneo, mercado, crisis.

KEY WORDS:

Art, contemporary, market, crisis.

RESUMEN.

En los últimos tiempos, el arte actual se ha estado nutriendo del capital económico generado en un sistema utópico del bienestar que se volvió insostenible. Un sistema donde la competitividad es el modelo de negocio de cualquier empresa y donde el arte actúa como cualquier otro agente más, al son que marca el dólar.

Este trabajo tiene como objetivo escudriñar todo este entramado del mundo artístico contemporáneo a través del *big data* como concepto metodológico. Se identifican y analizan los actores que mueven el dinero del arte, desde la celebración de grandes eventos a la organización de inversiones especulativas, pasando por las casas de subastas. Se seleccionan y nombran algunos de éstos y se realiza una comparativa con las nuevas tendencias cambiantes experimentadas a raíz de la crisis.

A modo de conclusión, se vislumbra cómo, a su vez, este mundo del arte está comenzando a cambiar en una especie de intento por volver a sus orígenes de finalidad más social. Sin duda, un evento de cambio acelerado también por la influencia de las nuevas tecnologías de la información y comunicación digital.

ABSTRACT.

In recent times, modern art has been nourished by the economic capital generated in a utopian welfare system that became unsustainable. A system where competitiveness is the business model of any company and where art acts like any other agent, to the sound that dollar marks.

The aim of this work is to search all this structure of contemporary artistic world through the *big data* as a methodological concept. It identifies and analyzes the actors that move the money of the art, from the celebration of big events to the organization of speculative investments, passing through the auction houses. Some of these are selected and named and a comparison is made with the new changing trends experienced as a result of the crisis.

As conclusion, it is understood how, in turn, this world of art is beginning to change in a kind of attempt to return to its origins of more social purpose. Undoubtedly, an event of accelerated change also by the influence of new technologies of information and digital communication.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

Desde siempre las representaciones artísticas han ocupado un lugar capital en la forma de entender la vida. Hoy en día el reconocimiento del arte es tal que la revalorización del mismo está por las nubes. Como cualquier otro negocio, se ha convertido en un objeto de compraventa dentro de un sistema económico-social inabarcable. Mucha es la gente que cree que la adquisición del *buen arte o de calidad*, está al alcance de pocos, pero sin embargo, no más lejos de la realidad, esto se ha convertido en un mito no real infundado por los grandes *tiburones* del sector. Sin ir más lejos, en 2013 el precio medio de una obra de arte hecha por un artista de renombre y vendida en España rondaba los 3.500 euros (McAndrew 2014, p. 17), una cantidad presumiblemente asumible por cualquier público modesto.

Así lo pensaba Theodor Adorno cuando vio que nacía ante sus ojos, en los años treinta, una forma de arte que en realidad era una industria cultural (Adorno y Horkheimer 1988). Desde dicho enfoque, las masas, además de participar en la actividad artística, consumen, sea a través de la compra de productos y/o realizando actividades dotadas de cierto prestigio, sin que necesariamente tengan que llegar a comprender el significado último de las obras artísticas (Cruz 2012, p. 3).

En este trabajo se estudia la estructura mercantil artística contemporánea a través de la guía de datos estadísticos. Para ello, se analizan algunos de los sectores que manejan el arte actual y se establecen ciertas conclusiones en torno a las tendencias evolutivas que adoptan en función de otros factores externos como la crisis financiera o el *boom* tecnológico.

DESARROLLO.

El mercado del arte global es un mercado profundo de gran envergadura, que además está en continuo crecimiento. Tanto que en 2011 superó por primera vez en su historia los 10.000 millones de dólares, llegando a alcanzar la friolera cifra de 11.500 millones de dólares (Pérez 2012, p. 1). Un récord histórico que viene acompañado por otro, ya que de estas ventas en 2011, alrededor del 10 % fue íntegramente en arte contemporáneo, superando por primera vez los 1.000 millones de euros en un ejercicio y cuyo progreso en ventas creció un 15 % entre los años 2012 y 2013 de forma internacional (AFP 2013, p. 1). En términos de tamaño, el mercado español puede clasificarse como un mercado del tramo medio, en crecimiento y en auge (McAndrew 2012, p.16).

Existe una tendencia de crecimiento en todo el mundo respecto a la consolidación de grandes eventos artísticos como ferias de arte contemporáneo, bienales o apertura de nuevas galerías. Sólo en España, fijando nuestra mirada en la ciudad de Málaga, hace pocos años no destacaba por sus instituciones de arte, y sin embargo hoy tiene el Museo Picasso, el Museo Carmen Thyssen y el primer Museo Pompidou fuera de Francia (VV.AA. 2013), entre otros espacios dedicados al arte contemporáneo, situando a Málaga como un foco artístico moderno importante y de referencia nacional.

Por otro lado, si confiamos en la estadística que elaboran las casas de subastas, en los últimos años se observa un crecimiento estable del mercado del arte, batiendo récords de precios y con coleccionistas activos tanto en las ventas abiertas como en el transcurso de acuerdos particulares (Apresión 2013, p. 1). Un aumento que parece no estar afectado por la crisis económica. De hecho, en vez de caer empicado, sale reforzado, puesto que, como con los inmuebles materiales, la obra de arte se revaloriza y debido a la bajada de precios provocada por la crisis, significa una inversión muy rentable y jugosa a largo plazo, haciendo que aumenten de este modo las inversiones especulativas (McAndrew en Carbajo 2010, p. 1).

Por otro lado, las crisis también motivan la creatividad y el cambio, proporcionando nuevas formas de pensamiento más colaborativas para conseguir mayores logros (EFE 2012). Se generan por tanto nuevos escenarios de transmisión de conocimiento y resurgimiento social, acudiendo a la tecnología como apoyo para crear mecanismos alternativos, como plataformas de *crowdfunding* o el intercambio y difusión a través de las redes sociales.

CONCLUSIONES.

Podemos observar que el mercado del arte es un sector vivo que evoluciona en aumento en situaciones normales, pero que además es capaz de adaptarse al cambio en otros contextos como en las crisis, reinventándose y utilizando todas las herramientas a su alcance para ello, como las tecnologías digitales. El arte pues, sumergido en estas circunstancias, también parece abrirse hacia lo social, adaptando un nivel de consumo proporcional y accesible a cualquier estrato poblacional.

FUENTES REFERENCIALES.

ADORNO, Th.; HORKHEIMER, M. 1988. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

AFP. 2013. "Récord histórico" para el mercado del arte contemporáneo. En *Estrategia&Negocios*, Centroamérica, 7 oct. 2013. [Consulta 10 enero 2014] Disponible en: <http://www.estrategiaynegocios.net/blog/2013/10/07/record-historico-para-el-mercado-del-arte-contemporaneo/>

APRESIÁN, A. 2013. Tendencias del mercado internacional del arte en 2013. En *La Voz de Rusia*, Moscú, 31 jul. 2013. [Consulta 3 enero 2014] Disponible en: http://spanish.ruvr.ru/2013_07_31/Rumbos-del-mercado-internacional-del-arte-7397/

CARBAJO, M. 2010. Los mercados del arte contemporáneo se recuperan tras la crisis. En *Eastwind: global business, cultura & lifestyle*, [Consulta 19 diciembre 2013] Disponible en: http://www.eastwind.es/newsletter_detalle.php?id=2009

CRUZ, B. 2012. Arte y Sociedad: ¿una relación en crisis?. En *Razón y Palabra*, Nº 79, México D.F. [Consulta 19 diciembre 2013] Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N79/V79/64_Cruz_V79.pdf

EFE. 2012. Los expertos apelan a la creatividad para animar a los emprendedores. En *Inversión & Finanzas, Noticias*, Madrid, 27 oct. 2012. [Consulta 15 abril 2013] Disponible en: <http://www.finanzas.com/noticias/economia/20121027/expertos-apelan-creatividad-para-1592785.html>

MCANDREW, C. 2012. *El Mercado Español del Arte en 2012*. Barcelona: Ed. Fundación Arte y Mecenazgo.

MCANDREW, C. 2014. *El Mercado Español del Arte en 2014*. Barcelona: Ed. Fundación Arte y Mecenazgo.

PÉREZ, C. 2012. El mercado del arte supera por primera vez los 10.000 millones de dólares en 2011. En *rtve Noticias*, Madrid, 17 mar. 2012. [Consulta 3 diciembre 2016] Disponible en: <http://www.rtve.es/noticias/20120317/mercado-del-arte-supera-primer-vez-10000-millones-dolares-2011/507483.shtml>

VV.AA. 2013. Málaga aumenta su oferta museística con el primer Centro Pompidou fuera de Francia. En *Arteinformado*, 29 nov. 2013. [Consulta 10 enero 2017] Disponible en: <http://www.arteinformado.com/Noticias/3812/malaga-aumenta-su-oferta-museistica-con-el-primer-centro-pompidou-fuera-de-francia/>

Bonfim, Carolina.

Doctoranda en Artes, Université Libre de Bruxelles y École Supérieure des Arts Visuels de La Cambre.

Cuerpo-archivo. La materialización del discurso a través del cuerpo.

Body-archive. The materialization of discourse through the body.

TIPO DE TRABAJO:

Póster.

PALABRAS CLAVE:

Alteridad, corporeidad, cuerpo-archivo, práctica artística.

KEY WORDS:

Otherness, embodiment, body-archive, artistic practice.

RESUMEN.

Mi trabajo se fundamenta en procesos artísticos basados en prácticas de alteridad que convierten el cuerpo del artista en un "cuerpo-archivo", es decir, es a partir del cuerpo donde toma forma el conocimiento inmaterial proveniente de la relación con el Otro.

Por una parte, mi interés por el archivo surge tras trabajar como archivista para museos y centros de arte, cuya práctica fue basada en la documentación, indexación, catalogación, conservación e investigación de campo. Por otra parte, el cuerpo siempre ha representado el punto de partida de mi práctica artística, aunque las piezas generadas no se limitan al ámbito de la performance.

Dentro de esta noción de archivo relacionado con el cuerpo, hace falta resituar su interpretación, ya que, en este caso, esta noción tendría que ser tratada bajo el concepto de "archivo como campo expandido", cuyos límites parecen más amplios y sobrepasan su autorreferencialidad. Esta definición abre, por consiguiente, el espectro creativo para señalar que el cuerpo archiva gestos, ritmos, movimientos y componentes afectivos asociados a la performatividad.

Como artista e investigadora, procuro llevar estos dos campos –cuerpo y archivo- a un cuestionamiento más profundo, articulando la práctica artística con la investigación académica, es decir, tratar de identificar y de analizar los conocimientos y las experiencias que influyeron en mi desarrollo artístico, al cual considero, en parte, como una reacción espontánea e intuitiva a mi cotidiano. Por consiguiente, este póster plantea presentar algunos esquemas que indican la construcción de este cuerpo-archivo.

ABSTRACT.

My work is based on artistic processes that depart from practises of alterity, which turn the body of the artist into a 'body-archive', that is to say, the body is the place where takes shape the immaterial knowledge derived from the relationship with the Other.

On the one hand, my interest on archive arises upon working as an archivist for museums and art centres through a practise based on documentation, indexation, cataloguing, conservation and field research. On the other hand, the body has always represented the point of departure of my art practise, even though the pieces I have created are not limited to the field of performance.

Inside this notion of archive related to the body, it has to be relocated its interpretation, since, in this case, this idea would have to be dealt under the concept of 'archive as expanded field', whose limits seem to be wider and exceed its self-referentiality. Consequently, this definition opens the creative spectrum in order to indicate the body archives gestures, rhythms, movements and affective components associated with performativity.

As an artist and a researcher I intend to push these two fields –body and archive- into a deeper understanding, by articulating the art practise with the academic research, that is to say, trying to identify and analyse those experiences and knowledge that have affected my artistic development, which I partly consider as an intuitive and spontaneous reaction to my everyday reality. As a result, this poster poses an introduction to some schemes that indicate the construction of this body-archive.

CONTENIDO.

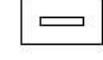
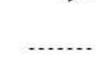
Desarrollo actualmente mi trabajo en concordancia con un programa de doctorado que articula la práctica artística y la reflexión teórica. Este doctorado, basado en la práctica, aparte de ser un modo de compartir constantemente la creación de nueva obra artística con diferentes interlocutores y de acceder a nuevas formas de exponer y transmitir las etapas de ese proceso, es una forma de comprender los matices recurrentes del proceso creativo, a fin de llevarlos a cuestionamientos y diálogos más profundos.

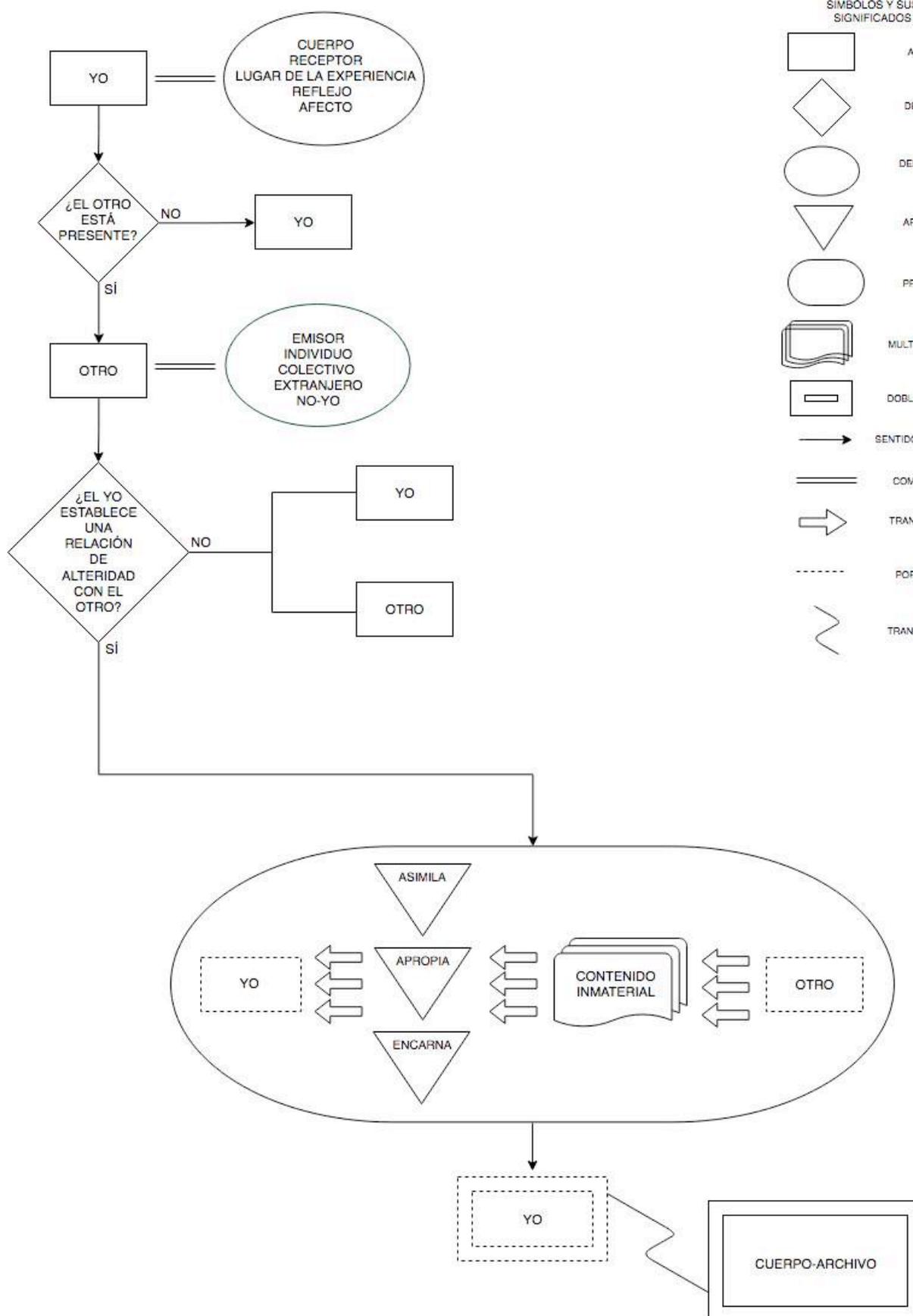
Al analizar mi práctica en los últimos años, es decir, al tomar distancia para ser capaz de identificar metodologías, conceptos y particularidades, identifiqué tres elementos recurrentes: (1) aunque cada obra parte de una genealogía propia, todas son motivadas por una relación de **alteridad**, o sea, sus formulaciones operan a partir de la presencia o de la relación con un Otro. El Otro puede ser singular o considerado como un colectivo que se establece en relación a mí o, como bien define Suely Rolnik, "el otro constituye una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsán en nuestra textura sensible, que se convierte así en parte de nosotros mismos, en una especie de fusión."(2007); (2) el **cuerpo** representa para mí la herramienta de base y el punto de partida para la creación, independientemente de si las piezas generadas sean o tengan relación con la performance. De hecho, mi primera formación artística, antes de estudiar artes visuales, ha sido en artes escénicas, de modo que, en mi práctica, el análisis del cuerpo se mantiene como lugar de la experiencia; (3) mi modo de tratar el conocimiento se inspira en metodologías de **archivo**. Mi interés por el archivo se inicia en 2006, año en el que comienzo a trabajar como archivista para museos y centros de arte. Sin embargo, al dedicarme a ello durante años, hoy veo que procedimientos como documentación, catalogación, investigación de campo e indexación han intervenido en mi trabajo como artista.

En mi práctica estos tres elementos son planteados desde la idea de que el cuerpo es capaz de archivar conocimiento desde una dinámica de encarnación (*embodiment*), es decir, que el cuerpo se transforma en archivo cuando, en una relación de alteridad, este apropia, incorpora y transmite el Otro. Sin embargo, la dialéctica entre cuerpo y archivo es problemática, ya que vincula a dos entidades aparentemente discrepantes. Por una parte, el archivo puede tomar diferentes formas y ser entendido desde su materialidad, es decir, como un depósito donde se guardan organizada y ordenadamente documentos escritos, sonoros, cinematográficos e iconográficos, y que tiene el fin de conservar la memoria y/o de servir como material de investigación. Por otro lado, el archivo puede ser también abordado desde su inmaterialidad, es decir, como un conjunto de saberes que pueden estar comprendidos en la transmisión oral, la memoria corporal, los hábitos, los comportamientos y las experiencias vividas. Por lo tanto, este último será nuestro objeto de estudio: el archivo desde su inmaterialidad.

La idea de documento se define desde la expresión fugaz y cambiante del cuerpo. Los archivos, en lugar de ser registrados, son más bien reconfigurados, de acuerdo con cada experiencia, a fin de mantener vivo todo aquello que ha sido aprehendido. Por lo tanto, entiendo el binomio cuerpo-archivo como una forma de bricolaje, que da lugar a construcciones pasajeras, pero que afecta también a la identidad del sujeto, es decir, existe una mutación, una yuxtaposición de elementos en el cuerpo resultantes de una hibridación del sujeto. El esquema a seguir plantea desplegar del texto una composición gráfica que indicará la construcción de este cuerpo-archivo desde mi práctica artística.

SÍMBOLOS Y SUS SIGNIFICADOS

-  AGENTE
-  DECISIÓN
-  DEFINICIÓN
-  ARCHIVAR
-  PROCESO
-  MULTIARCHIVOS
-  DOBLE AGENTE
-  SENTIDO DEL FLUJO
-  COMUNICA
-  TRANSPORTE
-  POROSIDAD
-  TRANSFERENCIA



Bonfim, Carolina

Cuerpo-archivo. La materialización del discurso a través del cuerpo

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]

<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5874>

FUENTE REFERENCIAL.

ROLNIK, S., 2007, La memoria del cuerpo contamina el museo. Disponible: en <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>

Cantarero Tomás, David.

Artista visual / Doctorando, Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València.

El uso no normativo de las nuevas tecnologías en la práctica artística contemporánea. Estudio de caso: obras Tecnofósil I y Tecnofósil II.

New technologies creative misuse in Contemporary Art Practice. Case study: artworks Technofossil I & Technofossil II.

TIPO DE TRABAJO:

Póster.

PALABRAS CLAVE:

Antropoceno, estereoscopía, extrañamiento, impresión 3D, tecnofósil, uso no normativo.

KEY WORDS:

Anthropocene, creative misuse, defamiliarization, stereoscopy, technofossil, 3D printing.

RESUMEN.

La utilización de materiales, procesos y técnicas de un modo contrario a la norma y con una intención crítica, es algo que podemos encontrar en diversas manifestaciones artísticas ya desde comienzos del s. XX. Sin embargo, es con el surgimiento de nuevos aparatos electrónicos a mediados de siglo y su accesibilidad cada vez mayor, cómo este modo de hacer cobra una nueva dimensión y llega a convertirse en un recurso extendido dentro de la práctica artística contemporánea. En el siguiente trabajo se aborda este tema desde una perspectiva teórico-práctica, a través del análisis de una serie de obras de producción propia que, mediante el uso no normativo o estipulado como el correcto de diversas tecnologías, tratan de conectar y conducir la reflexión sobre varias problemáticas de alcance global referentes tanto a la imagen como al impacto de la técnica a diferentes niveles. Combinando libremente el empleo de herramientas como la impresión 3D o la estereoscopía, en torno a ciertos materiales extraídos de una de las playas cementadas de la costa vasca, enclave considerado como paradigmático a la hora de definir y estudiar la etapa geológica que ha venido a denominarse Antropoceno, en estas piezas se abordan cuestiones relativas a los modos de circulación con que cuenta la imagen hoy en día, así como a la actualidad de nociones como las de representación o mimesis, aspectos referentes a la incidencia de los medios de comunicación de masas y de la tecnología tanto a nivel social como individual, o ideas vinculadas a la alteración y modificación de multiplicidad de procesos naturales como consecuencia de la actividad humana.

ABSTRACT.

The use of materials, processes and techniques in a way contrary to the norm and with a critical intention, is something that we can find in various artistic manifestations since the beginning of the twentieth century. However, it is with the emergence of new electronic devices in the middle of the century and their increasing accessibility, how this way of doing takes on a new dimension and becomes an extended resource within the contemporary art practice. In the following work this subject is approached from a theoretical-practical perspective, through the analysis of a series of works of own production that, by the non-normative use or stipulated as the correct one of diverse technologies, try to connect and conduct the reflection on several issues of global scope concerning both the image and the impact of the technique at different levels. Combining freely the use of tools such as 3D printing or stereoscopy, around certain materials extracted

from one of the cemented beaches of the Basque coast, an enclave considered as paradigmatic in defining and studying the geological stage that has come to be called Anthropocene, these pieces deal with issues related to the modes of circulation of the image nowadays, as well as to the current validity of notions such as representation or mimesis, aspects related to the incidence of the mass media and of technology both socially and individually, or ideas linked to the alteration and modification of multiplicity of natural processes as a consequence of human activity.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

El uso de procedimientos, aparatos y dispositivos tecnológicos de diversa índole de un modo diferente a aquel para el cual habían sido pensados o expresamente creados, es una constante en la práctica artística de las últimas décadas. Podemos seguir el impulso inicial de este comportamiento hasta algunos de los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX como el Dadaísmo, con obras como los *ready-made* de Duchamp, o ya entrados en la segunda mitad de siglo, encontrarlo en movimientos como el Situacionismo con estrategias como el *détournement*, o el Fluxus con la introducción deliberada del azar y de lo imprevisto en las obras, como en las partituras para piano preparado que popularizó Jonh Cage. Dentro de este mismo movimiento, y vinculada ya a la llegada de multiplicidad de aparatos electrónicos y su accesibilidad cada vez mayor, podemos destacar la figura de Nam June Paik, cuya obra procede constantemente a través de ese “mal uso” deliberado y creativo de la tecnología,¹ pudiendo ver en este artista uno de los precursores de muchas de las prácticas que vendrán después con la aparición de internet y las nuevas tecnologías.

Es posible así reconocer hoy esa misma intención crítica, el deseo de cambiar la realidad social y política en la se encuentran, en nuevas expresiones que irían desde prácticas como el *glitch art* o el *circuit bending*, a manifestaciones que en muchas ocasiones exceden la exclusiva esfera del arte, como el *hacking* o el *culture jamming*. En todas ellas se opera mediante el uso no ortodoxo, subversivo y distorsionado de herramientas, técnicas y lenguajes, con la intención de generar interferencias, reestructurar, rediseñar, reinventar, haciendo en cada caso énfasis en el proceso, los dispositivos o los resultados obtenidos a través de ellos, dependiendo de los objetivos que se persigan.



Figura 1. Imágenes del proceso de producción de las obras; a) primeras pruebas para ajustar las dimensiones de la caja, así como la de los elementos a colocar en el interior de la misma, en relación a la distancia focal y el tamaño de las lentes; b) montaje de una de las cajas tras obtener las diferentes piezas que la componen mediante corte láser; c) equipo de impresión 3D con el que se han realizado los modelos en termoplástico ABS.

TECNOFÓSIL I Y II (GORRONDATXE).

A. Estereoscopia tridimensional.

Las dos obras que se analizan en este trabajo, pertenecientes a una misma serie, ponen en funcionamiento lo que de forma crítica y un tanto irónica he denominado “estereoscopia tridimensional”. En el interior de cada una de estas cajas (fig. 1), se ha dispuesto una piedra y una reproducción de la misma impresa en 3D a escala real, previa obtención del modelo mediante escaneo 3D (fig. 2), de tal manera que cada uno de estos elementos es visible únicamente para cada uno de los dos ojos. Al ser observados a través de unas

¹ Un breve pero interesante análisis de este tipo de prácticas a lo largo del s. XX, haciendo especial hincapié en el mencionado artista, puede encontrarse en Jon Ippolito, *The Art of Misuse*.

lentes similares a las utilizadas en las actuales gafas de 3D diseñadas para dispositivos móviles, obtenemos una imagen resultante que es fruto de la superposición de las dos vistas independientes (fig. 5). Es sin embargo una imagen que presenta ciertas distorsiones y desajustes debido a las diferencias entre ambos elementos, una suerte de mezcla entre objeto real y reproducción que no acaba de consumarse, que es problemática, que perturba, que incomoda.

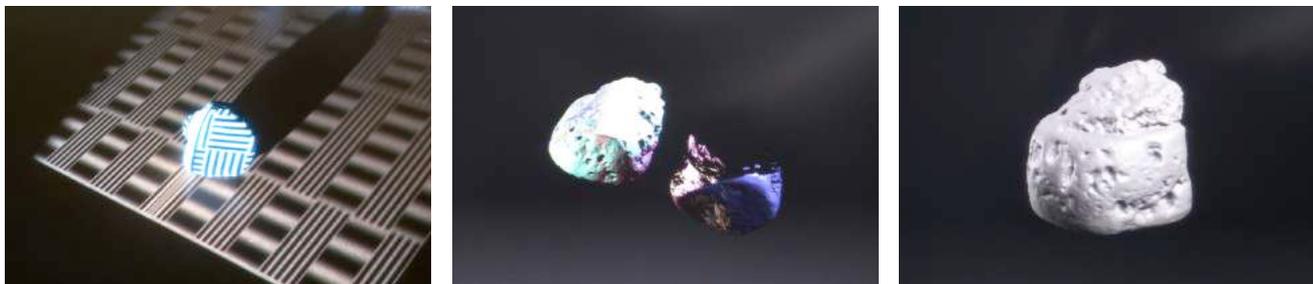


Figura 2. Imágenes del proceso de producción de las obras; a) proceso de escaneado 3D de una de las piedras extraídas de la playa de Gorrondatxe; b) generación del modelo 3D en el que se procede ensamblando las diferentes vistas obtenidas del objeto; c) vista del modelo 3D finalizado, listo para ser exportado a un archivo para impresión 3D.

B. Antropoceno.

No obstante, esos objetos colocados en el interior de las cajas no son, pese a parecerlo, simples piedras, sino lo que han venido a denominarse “tecnofósiles”.² Se ha superpuesto de este modo, casi replicando el efecto dado a nivel visual, una nueva capa de lectura, ya que a partir de esos pequeños fragmentos obtenidos de un paraje particular de la costa vasca (fig. 3), la playa cementada de Gorrondatxe,³ se trata de reflexionar sobre el impacto de la actividad humana en multiplicidad de procesos geológicos y biológicos, a escala planetaria. Los sedimentos presentes en esta y otras playas anexas, originados por decenas de años de vertidos al mar de la escoria y los residuos provenientes principalmente de los Altos Hornos de Vizcaya,⁴ son la parte visible de un proceso de alcance global que ha llevado a proponer un nuevo término, el de “Antropoceno”,⁵ para dar cuenta de un cambio de era.⁶ Este enclave se ha convertido –junto con otros ampliamente conocidos, como la playa hawaiana de “plastiglomerados”⁷ Kamilo Beach– en un ejemplo destacado dentro del ámbito de la investigación geológica, a la hora de definir y acotar temporalmente este fragmento de la historia de la Tierra en el que el impacto de la actividad antrópica vinculada a la industrialización se ha hecho evidente.⁸



Figura 3. Playa cementada de Gorrondatxe, Bizkaia, País Vasco; a) vista general en la que se puede apreciar el desnivel existente entre los dos grupos de estratos que componen la playa principalmente; b) fotografía de los depósitos conglomeráticos cementados del estrato inferior; c) detalle en el que se pueden observar los diferentes tipos de escorias que conforman los depósitos, entre ellos fragmentos de ladrillo refractario.

² Aunque han sido modificados por la acción de diferentes procesos naturales, su origen es industrial, pudiendo ser incluidos en esta categoría de reciente cuño: Jan Zalasiewicz et al., “The technofossil record of humans”, citado en Victoriano Pujalte et al., “Las playas cementadas del «Antropoceno» de Bizkaia”, 126.

³ Esta parte del litoral está dentro de la lista de “Lugares de interés geológico de la Comunidad Autónoma del País Vasco”. Puede encontrarse información más detallada en la web del Departamento de Medio Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda del Gobierno Vasco.

⁴ Victoriano Pujalte, *op. cit.*

⁵ Paul J. Crutzen y Eugene F. Stoermer, “The «Anthropocene»”, citado en Pujalte, *op. cit.*, 123.

⁶ La noción de “Antropoceno” no cuenta con consenso dentro de la comunidad científica internacional y está pendiente a día de hoy de tener reconocimiento oficial. Puede profundizarse en este tema en: Colin N. Waters et al., “The Anthropocene is functionally and stratigraphically distinct from the Holocene”, citado en Kirsty Robertson, “Plastiglomerate”, 5.

⁷ Un texto en el que se aborda desde la perspectiva del arte la relación existente entre este “nuevo material” y diferentes aspectos como la contaminación, el impacto de la actividad humana en los ecosistemas a escala planetaria y la visibilidad, es el citado artículo de Kirsty Robertson “Plastiglomerate”.

⁸ Pujalte, *op. cit.*, 126.



Figura 4. Fotografías de una de las piezas instalada; *Tecnofósil (Gorrondatxe)*, 2016. Estereoscopía tridimensional: caja (DM), lentes biconvexas, placa LED, piedra, impresión 3D (ABS). 12x18x25cm.

CONCLUSIONES.

En estas obras se pretende generar cierto efecto de extrañamiento⁹ a nivel visual fruto de la superposición de los objetos y sus propias reproducciones, en un juego de ocultación-mostración-saturación.¹⁰ Con la invención de un dispositivo de fabricación propia que mezcla la elaboración artesanal con el uso de tecnologías de reciente aparición,¹¹ la intención es tratar de ofrecer una mirada crítica sobre la expansión y uso de multiplicidad de dispositivos de visión estereoscópica y 3D –como los de realidad aumentada y virtual–, trastocando, interrumpiendo y distorsionando el normal funcionamiento de estos mecanismos. Se trata de crear a nivel simbólico una fisura visible y en lo visible, propiciar una distancia dentro de lo que Baudrillard ha calificado de “realidad integral”,¹² interfiriendo, siguiendo a Rancière, en los flujos de distribución de lo visible¹³ de lo que autores como Brea han denominado un nuevo régimen escópico de “hipervisión administrada”.¹⁴

Si lo que tratan las mencionadas tecnologías es de dar un modelo lo más fiel posible, de disimular la diferencia, de evitar la falla, aquí lo que se pretende es evidenciar el error, prestar atención al desajuste, a los detalles que al final son lo más propio del proceso. Ya que al igual que en los que se dan a pequeña escala, en los grandes y masivos, lo que escapa, la falla, lo imprevisto, tal vez es la clave para un entendimiento mayor y más complejo. Retomando un último pensamiento, estos fósiles de la época industrial, al igual que los plastiglomerados sobre los que reflexionaba Kirsty Robertson en su artículo, son “un resto, un recordatorio, un indicador de la lenta violencia de la polución masiva”.¹⁵

⁹ El uso del extrañamiento como recurso en el arte fue teorizado por primera vez en 1917 por Viktor Shklovsky en su ensayo “El arte como técnica”. Originalmente planteado como “*ostranenie*” y estrechamente vinculado al formalismo y la literatura rusa, se ha relacionado posteriormente con varias disciplinas artísticas, cambiando su significado e implicaciones en parte como resultado de las diferentes traducciones sufridas –por ejemplo, la incorporación por parte de Bertolt Brecht al teatro como “distanciamiento”, o su traducción dentro del contexto anglosajón como “*defamiliarization*” (desfamiliarización). Dentro de las artes visuales podríamos vincularlo a diversos procedimientos y modos de hacer, cuestión sobre la que actualmente me encuentro investigado dentro de mi proyecto de tesis doctoral.

¹⁰ Estos mecanismos, relacionados con la mencionada estrategia del extrañamiento, son los que se han ido utilizando a través de diferentes procedimientos dentro de la línea de investigación a la que pertenecen estas piezas. Estas obras en particular han sido producidas en el trascurso de una beca de colaboración realizada en la Fundación BilbaoArte durante el 2016. Puede encontrarse información más detallada en mi página web <http://www.davidcantarerotomas.com/> y en mi blog <http://dacanto.blogspot.com.es/>

¹¹ Principalmente el escaneo y la impresión 3D en sus versiones más recientes, ya que la invención de las primeras técnicas de impresión 3D se remonta a los años 80, y diferentes aparatos de visión estereoscópica, como por ejemplo el estereoscopio de Holmes, datan de mediados del s. XIX.

¹² Jean Baudrillard, *La agonía del poder*, 60.

¹³ Jacques Rancière, “El teatro de las imágenes”, en Alfredo Jaar et al., *La Política de las imágenes*.

¹⁴ José Luís Brea, *Las tres eras de la imagen*, 122.

¹⁵ Kirsty Robertson, *op. cit.*, 10.



Figura 5. a) y b) fotografías pertenecientes a una de las obras finalizada, en este caso *Tecnofósil II*. Cada una de las imágenes corresponde a la vista que se obtiene por cada uno de los dos ojos, en el mismo orden en el que están dispuestas: el objeto real en el lado izquierdo y el modelo en 3D en el derecho; c) simulación de lo sería la imagen resultante, al fundirse-superponerse las vistas de cada ojo, en este caso de *Tecnofósil I*.

FUENTES REFERENCIALES.

Baudrillard, Jean, *La agonía del poder*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.

Brea, José Luís, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, 2010.

Crutzen, Paul J., y Stoermer, Eugene F., "The «Anthropocene»", *Global Change Newsletter* 41 (2000): 17-18 [consulta: 10-03-2017]. Disponible en: <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>

Departamento de Medio Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda, Gobierno Vasco, "Playa cementada de Gorrondatxe y Tunelboca - Lugares de interés geológico de la Comunidad Autónoma del País Vasco" [consulta: 10-03-2017]. Disponible en: <http://www.ingurumena.ejgv.euskadi.eus/r49-u95/es/u95aWar/lugaresJSP/U95aEConsultaLugar.do?u95aMigasPan=L,7,1;EN,0,14,0,300;&pk>

Ippolito, Jon, "The Art of Misuse", en *Telematic Connections: The Virtual Embrace*, 2001 [consulta: 10-03-2017]. Disponible en: http://telematic.walkerart.org/overview/overview_ippolito.html

Pujalte, Victoriano, Astibia, Humberto, Aizpiri, Fernando, y Payros, Aitor, "Las playas cementadas del «Antropoceno» de Bizkaia, País Vasco: origen y degradación", *Geogaceta* 57 (2015): 123-126 [consulta: 2017-03-10]. Disponible en: <http://www.sociedadgeologica.es/archivos/geogacetas/geo57/G57art31.pdf>

Rancière, Jacques, "El teatro de las imágenes", en Jaar, Alfredo, Didi-Huberman, Georges, Pollock, Griselda, Rancière, Jacques, Schweizer, Nicole, *La Política de las imágenes*, 74-75, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.

Robertson, Kirsty, "Plastiglomerate", *e-flux journal* 78 (2016) [consulta: 2017-03-10]. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/78/82878/plastiglomerate/>

Waters, Colin N., et al., "The Anthropocene is functionally and stratigraphically distinct from the Holocene", *Science*, vol. 351, no. 6269 (2016) [consulta: 2017-03-10]. Disponible en: <https://doi.org/10.1126/science.aad2622>

Zalasiewicz, Jan, Williams, Mark, Waters, Colin N., Barnosky, Anthony D., y Haff, Peter, "The technofossil record of humans", *The Anthropocene Review* 1(2014): 34-43 [consulta: 10-03-2017]. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/2053019613514953>

Delamorclaz Ruiz, Carolina.

Estudiante de doctorado, Universidad de Castilla-La Mancha.

Evolución del rol de las mujeres en la animación televisiva.

Evolution of the role of women in television animation.

TIPO DE TRABAJO:

Póster.

PALABRAS CLAVE:

Comedia, feminismo, animación, televisión.

KEY WORDS:

Sitcom, feminism, animation, televisión.

RESUMEN.

La animación como medio audiovisual y visibilizador es analizado, en esta ocasión, desde la perspectiva del feminismo. Por ello, se trata de ofrecer aquí una reflexión que permita entender hasta qué punto se han plasmado las distintas problemáticas de género y sexualidad en el ámbito de la animación televisiva, y así comprobar hasta qué punto se han actualizado los roles femeninos y qué series son más transgresoras en este sentido.

ABSTRACT.

Animation as audiovisual aid and a way to show social issues in television is analyzed, this time, from the perspective of feminism. Therefore, the purpose here is to offer a reflexion about how television animation has developed issues like gender and sexuality in tv, and to prove how far the female roles have been developed over time in television and what shows are more transgressors in this respect.

CONTENIDO.

Equidad, independencia económica o libertad sexual son algunos conceptos asociados a las problemáticas de la mujer. Conocedora de esta realidad, la animación ha ido configurando nuevos arquetipos femeninos en un intento por que ellas tengan la misma relevancia que los personajes masculinos. Por su parte, se ofrece una reflexión que permita entender hasta qué punto se han plasmado las distintas problemáticas de género y sexualidad en el ámbito de la animación televisiva. Para ello, se tiene en cuenta la inestimable contribución de diversos estudios de género y sexualidad, como los de Judith Butler, Nancy Fraser o Susan Faludi. El motivo de esta elección es que han sido éstas las que han ofrecido la visión más transversal sobre feminismo, además de que todas ellas están ubicadas en un contexto histórico específico (desde la década de 1960 hasta hoy).

El fin es, en este caso, descubrir si se ha visibilizado y normalizado a las mujeres y qué casos han sido los más efectivos. Por ejemplo, cuánto se ha evolucionado desde *Los Picapiedra* (que representó durante un largo espacio de tiempo a la madre ama de casa de clase media y caucásica) hasta series actuales como *Steven Universe* u *Hora de aventuras* y su lucha contra la censura para visibilizar el LGBTI.

De las muchas problemáticas que pueden ser tratadas, la investigación se ciñe a dos grandes bloques: la economía feminista y el LGBTI. La intención es buscar los elementos que permitan visibilizar y empoderar a las minorías y repensar los roles del género. A

través de un análisis de los personajes femeninos, se identifican arquetipos y estereotipos. Con ello, se pretende entender la evolución de la mujer a través de la animación y comprobar hasta qué punto se han actualizado los roles femeninos y qué series son más transgresoras.

Al comparar series como *Los Picapiedra*¹, *Los Supersónicos*² y *Wait Till Your Father Gets Home*³, siendo todas de la misma productora (Hanna-Barbera) se percibe que hay una evolución respecto a la imagen de la mujer y su papel dentro y fuera de casa. Aparentemente, las tres protagonistas parecen el mismo arquetipo de madre y ama de casa, pero existen algunos matices que las diferencian entre sí. En los casos de Vilma Picapiedra y Ultra Sónico (1960 y 1962 respectivamente), éstas se limitan a asumir su papel, sin llegar a cuestionarse la dependencia económica y soportando en más de una ocasión reproches por lo que sus maridos consideran tendencias consumistas, sin que se tenga en cuenta su labor como madres y gestoras del hogar. En el caso de Irma Boyle, ya en 1972, estas actitudes machistas parecen disminuir, o al menos volverse más sutiles, aunque su marido sigue manifestando algunas maneras sexistas. Para entender mejor el modelo económico en las familias de Hanna Barbera, merece la pena recordar las teorías de Nancy Fraser (teórica especializada en economía y feminismo). Fraser se sirve de los términos “proveedor” y “cuidador” para diferenciar los distintos papeles dentro del núcleo familiar; propone que ambas funciones se conviertan en universales en el hogar, con independencia del género. Vilma y Ultra serían cuidadoras, especialmente Ultra, que, desde una posición económica más privilegiada, es mostrada como una compradora compulsiva, caprichosa y atolondrada sin apenas responsabilidades o muestras de liderazgo o creatividad. En cambio, Irma muestra en alguna ocasión querer empoderarse y realizarse profesionalmente. Con la llegada de *Los Simpson* a finales de los ochenta, se verá en pantalla a Marge Simpson desarrollando multitud de profesiones y manifestándose creativamente, aunque ser madre y esposa seguirá siendo su principal función. Esta situación es reflejo de la tercera ola del feminismo (iniciada en los noventa), en la que se denuncian problemas similares a los de la segunda ola (años sesenta) pero con un nuevo peligro, pues tal y como denuncia la teórica Susan Faludi se extiende en la población una falsa creencia de igualdad.



Episodio: *Mama's Identity* de *Wait Till Your Father Gets Home*. Director: Peter Luschwitz. Hanna-Barbera, 1972.

En la década de los 2010, se establece una brecha generacional en la animación. La llegada de los directores de la generación milénica no solo rompe con el modelo tradicional de *sitcom*⁴ de familia caucásica de clase media, sino que se atreve a plasmar nuevas problemáticas, entre ellas la visibilización del colectivo LGBTI. De este modo, si la introducción de personajes homosexuales es ya de por sí complicada y, a menudo es objeto de censura, debe reconocerse el mérito de series como *Steven Universe*, que ha innovado al incluir personajes de género no binario, así como metáforas que representan la constante transformación del cuerpo. Por ello, hay que destacar aquí el que se incluyan reflexiones como la *construcción* del cuerpo de Judith Butler.

La animación televisiva debe ser una herramienta que de voz a las problemáticas sociales. Al hacer un análisis global sobre la tendencia en este campo se aprecia que, desde los noventa, este medio se ha vuelto más crítico, pero el fantasma de la censura ha estado presente. Estas series (todas ellas estadounidenses) suelen autocensurarse por miedo a críticas moralistas y el posible rechazo de países compradores potenciales y que persiguen al colectivo LGBTI. Por ello, es necesario que la animación arriesgue para ganar terreno a la censura retrógrada en la televisión, que tiene un espectro muy amplio de edades a las que llegar. Por otra parte, deben

¹ *The Flintstones*. Creadores: William Hanna, Joseph Barbera. Hanna-Barbera, 1960-1966.

² *The Jetsons*. Creadores: William Hanna, Joseph Barbera. Hanna-Barbera, 1962-1987.

³ *Wait Till Your Father Gets Home*, Creadores: William Hanna, Joseph Barbera. Hanna-Barbera, 1972-1974.

⁴ Proviene de la contracción en inglés de las *Situation Comedy*. En castellano se traduce como comedia de situación

sumarse esfuerzos para promover una educación visual y crítica, pues algunas de las series analizadas son falsamente tomadas como feministas.



Episodio: *Cry For Help* de *Steven Universe*. Directores: Ki-Yong Bae y Jin-Hee Park. Cartoon Network, 2015.

FUENTES REFERENCIALES.

Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2007. ISBN: 9788449320309.

Faludi, Susan. *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona: Editorial Anagrama. 1993. ISBN: 9788433902061.

Fraser, Nancy. *Iustitia interrupta. Reflexiones críticas desde la posición postsocialista*. Santa Fé de Bogotá: Siglo del Hombre Ed., Universidad de los Andes. 1997. ISBN: 9789586650090.

Etxebarria Madinabeitia, Izaskun.

Doctorando de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

Dpto. Escultura, Laboluz.

La política cultural desde dos enfoques divergentes: la cultura como lo común, la cultura como modelo productivo competitivo.

Cultural politics from two divergent approaches: culture as the common, culture as a competitive production model.

TIPO DE TRABAJO:

Póster.

PALABRAS CLAVE:

Cultura, procomún, espacio público, esfera pública, modelo productivo competitivo.

KEY WORDS:

Culture, commons, public space, public sphere, productive model.

RESUMEN.

Este es un estudio comparativo entre dos modelos en política cultural. El primero propone la cultura como lo común en un sentido general global que se acerca hacia un modelo para contextos locales. Se desarrolla la primera parte del libro "Cultura Libre de Estado" (2016) de Jaron Rowan, a través de cuatro mapas conceptuales interrelacionados: "La Cultura como problema, como derecho y como recurso", "La Cultura como lo público, lo privado y lo común", "Las políticas del acceso" y "El procomún, o las formas del común situadas".

El segundo plantea un modelo competitivo de la cultura desde el enfoque productivo en un contexto autonómico en relación a un contexto nacional. Analizamos la propuesta marco presentada en el Plan Estratégico de la Cultura (PLEC) desde el documento *Propuestas programáticas para un plan estratégico de la cultura* encargado a Econcult por parte de la Generalitat Valenciana en 2016, cuyo éxito radica en un cambio del *modelo de bienestar* al *modelo competitivo* de la cultura para la consecución de ciertos objetivos derivados de "satisfacer los derechos culturales de la ciudadanía" a través de la política cultural propuesta, para transformar así, la realidad en la que se sitúa el ecosistema cultural valenciano.

ABSTRACT.

This is a comparative study between two models in cultural politics. The first proposes culture as the common in a general global sense that approaches a model for local contexts. The first part of Jaron Rowan's book "Free Culture of State" (2016) is developed through four interrelated conceptual maps: "Culture as a problem, as a right and as a resource", "Culture as the public, the private and the common" and "Access policies" and finally, "Commons, or common forms situated".

The second poses a competitive model of culture from the productive approach in an autonomous context in relation to a national context. We analyze the framework proposal presented in the Strategic Plan of Culture (PLEC) from the document *Programmatic proposals for a strategic plan of the culture* commissioned to Econcult by the Generalitat Valenciana in 2016, whose success lies in a change from the *Welfare model* to *Competitive model* of culture for the achievement of certain

objectives derived from "satisfying the cultural rights of citizenship" through the proposed cultural policy, thus transforming the reality in which the valencian cultural ecosystem is located.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

A continuación, se detallan dos enfoques de política cultural: la cultura como bien común y la política cultural como modelo competitivo. Se presentarán gráficamente los desarrollos de ambos planteamientos para poder interrelacionarlos y ver sus aspectos de mayor interés, así como sus deficiencias y peligros.

LA CULTURA COMO LO COMÚN.

Cultura Libre (Rowan, 2016) analiza la cultura desde diversos enfoques: por un lado, la cultura como problema, como derecho, como recurso y como bien común; por el otro, la cultura como lo público, lo privado y lo común.

Dentro de **lo público** distingue lo estatal y lo no estatal y establece sus límites y potencias. Como límites define: su deber de hablar, interpelar y mostrarse accesible; no poder permitirse la hiperespecialización; y no poder ser experimental ni innovador. Como potencias identifica: un sistema de instituciones, espacios, recursos y agentes; aquello que da voz a distintas comunidades para que éstas puedan producir relatos colectivos; las identidades compartidas; y lo abierto, transitable y desbordable.

En lo público estatal diferencia cinco modelos: la gestión pública, la cogestión híbrida, la gestión cívica, la gestión colaborativa y la gestión comunitaria o común. En lo público no estatal presenta sus agentes como asociaciones, organizaciones de vecinos, colectivos y ONG-s. Sus características son el trabajo voluntario no remunerado, las garantías de acceso, la pluralidad, la calidad y la autonomía en contenido y enfoque.

El paradigma de **lo común** aparece como el nuevo paradigma de la propiedad. Sus características son: el no universalismo; el particularismo radical; no ser de interés general; tener mecanismos claros de entrada y salida; y distribuir responsabilidades sobre su gestión. Las infraestructuras y los equipamientos son **bienes comunes** que pertenecen a toda la ciudadanía que se comprometa en su gestión.

Las instituciones se consideran infraestructuras del común donde la ciudadanía consume y produce su propia cultura. Esta cultura es experimental, genera pensamiento y espacio crítico e implica distribución del poder y antagonismo. En consecuencia, produce empoderamiento de la ciudadanía y cohesión de las comunidades, aunque también conflicto, resistencias y pensamiento crítico, además de la puesta en crisis de la propiedad privada.

EL MODELO CULTURAL COMPETITIVO.

El desarrollo económico del PLEC 2016-2020 consiste en pasar del *Modelo de bienestar* al *Modelo competitivo* (Raussell, 2017):

- A. Modelo de bienestar:** La cultura incrementa la utilidad social de una comunidad, pero en términos de coste de oportunidad supone una carga neta para garantizar su provisión desde una perspectiva transformadora. La expansión está determinada por las condiciones de provisión de otros servicios públicos (sociales, sanitarios, educativos, etc.)
- B. Modelo competitivo:** La cultura es un sector más. Así, los cambios en el tamaño de la industria creativa tienen efectos sobre el conjunto de la economía, pero en proporción a su tamaño, y es estructuralmente neutral sobre la dinámica global. Los efectos sobre la renta, la productividad y el bienestar no son diferentes de los de cualquier otro sector. En términos de políticas públicas merece o desmerece las mismas ayudas que el resto de las actividades productivas.

La política cultural se plantea como la satisfacción de los derechos culturales de la ciudadanía. Su objetivo es transformar la realidad en la que se sitúa el ecosistema cultural valenciano, mediante el desarrollo de la expresión, la participación y la construcción de las identidades individuales y colectivas. La planificación cultural es la estrategia para coparticipar en el cambio de modelo productivo, que apuesta por una mayor innovación y productividad para conseguir valor añadido y puestos de trabajo.

Sus tareas son:

1. La reconstrucción y fortalecimiento del tejido económico de los sectores culturales y creativos
2. La democratización de la participación cultural mediante la conexión con el ecosistema educativo y la promoción de la igualdad de género.
3. La internacionalización y proyección exterior de la cultura y la creatividad valenciana.
4. La territorialización, integración y descentralización de las dinámicas culturales y creativas, y la normalización de las propuestas en lengua propia.
5. La apertura a nuevos modelos de cooperación y gobernanza de las políticas culturales

CONCLUSIONES.

La cultura considerada como bien común se aproxima a un modelo didáctico. Como modelo educativo y transformador de la sociedad a futuro, está lleno de potencias. Se presenta como alternativa a las políticas del acceso cuyo objetivo fundamental es permitir el consumo de grandes infraestructuras a la ciudadanía. Frente a la creación de públicos culturales, donde las formas de participación son limitadas, se propone aumentar la participación mediante la puesta en crisis de la idea de consumo. Se plantean indicadores nuevos como la *apropiabilidad*, contribuir al común, el impacto o la capacidad de transformación.

A corto plazo busca acabar con el “modelo de excelencia” para fundir alta y baja cultura, y poner a profesionales y amateurs al mismo nivel. Sin embargo, romper las barreras de clase puede acarrear la precarización en los procesos de profesionalización lo que podría provocar la imposibilidad de crear un ecosistema sostenible.

El enfoque que se propone desde el PLEC presenta grandes diferencias. Consumidor y productor están claramente diferenciados. La cultura se presenta como un derecho, entendiendo que la ciudadanía es un conjunto de personas a las que proveer de servicios. Se propone que la cultura sea un sector productivo más, no parte del Estado del Bienestar. Sus indicadores de impacto son numéricos y consisten en incrementar el número de trabajadores, espectadores, usuarios, etc. y el gasto público, las producciones audiovisuales competitivas, así como el conjunto del sistema económico.

Según este enfoque, el papel de la cultura es la capacidad para afectar aspectos relacionados con la salud, la educación y la inclusión social o transmitir valores positivos como democracia, sostenibilidad ambiental e igualdad de género. Comunicar, con el objetivo prioritario de “cambiar una imagen valenciana deteriorada”, es una especie de diplomacia cultural orientada a satisfacer un interés político diseñado verticalmente. La valoración de la cultura en términos de rentabilidad económica, pone en riesgo la libertad de los creadores, al tiempo que prima a las grandes empresas frente a los autónomos, siendo éstos mayoritariamente trabajadores del arte.

FUENTES REFERENCIALES.

Raussell, P. (2017). PROPOSTES PROGRAMÀTIQUES PER A UN PLA ESTRATÈGIC DE LA CULTURA, 106.
<http://www.uv.es/econcult/DCAP.pdf>

Rowan, J. (2016). *Cultura libre de Estado* (Traficante). Madrid: Iemur Lecturas de Máxima Urgencia.
https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/LEM7_cultura%20libre%20de%20Estado.pdf

López Martín, Elena. (Alumna)

Morgado Aguirre, Borja. (Profesor)

Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes, Grupo de Investigación Prácticas artísticas activas y ciudadanía.

Residir.net: debates en torno a la definición de las residencias artísticas virtuales.

To reside.net: debates on defining virtual art residencies.

TIPO DE TRABAJO:

Póster.

PALABRAS CLAVE:

Residencias artísticas virtuales, Internet, movilidad, arte contemporáneo.

KEY WORDS:

Virtual art residencies, the Internet, mobility, contemporary art.

RESUMEN.

Al hablar de arte y movilidad, es imprescindible aludir a los programas de residencias artísticas, que en las últimas décadas han cobrado un especial protagonismo en la experiencia y currículum de los artistas. Dichas residencias promocionan la figura de un artista nómada que se nutre de las distintas vivencias ofrecidas por un mundo transfronterizo fruto de una sociedad cada vez más globalizada. La necesidad de experimentar con el amplio abanico de contextos existentes también lleva a los artistas a reflexionar, investigar y producir experiencias artísticas en el ciberespacio, donde conceptos como "residencia", "movilidad", "espacio" o "comunidad" requieren de cierta recodificación. Con el objetivo de acceder a distintos puntos de vista en torno a lo que se entiende por residencia artística virtual, se ha contactado y enviado un cuestionario con fines indagatorios a aquellas personas físicas e instituciones que han desarrollado o actualmente desarrollan este tipo de iniciativas. Así, el presente póster pretende mostrar características básicas de las residencias artísticas virtuales junto con otros aspectos conflictivos a la hora de definirlos.

ABSTRACT.

When we talk about art and mobility, art residencies programs are a mandatory mention. In the last few decades, these programs have taken an unprecedented major role in artists' curriculum. Art residencies promote the idea of the nomad artist that gets inspiration from the daily experiences offered by a cross-border world resulting from a increasingly globalized society. The need to experiment with a wide range of contexts leads the artist to reflect and produce art experiences in the cyberspace where some concepts such as "to reside", "mobility", "space" or "community" demand a new re-coding. With the aim of meeting different points of view about what a virtual art residency is, some individuals and organizations that have run this kind of programs have been contacted and interviewed. The current poster expects to show some fundamental characteristics about virtual art residencies, as well as some controversial aspects arisen when it comes to define them.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN E IMPORTANCIA TEÓRICA DE ESTA INVESTIGACIÓN:

Si bien existe abundante información acerca de lo que son las residencias artísticas, numerosos portales divulgativos que albergan miles de convocatorias, así como distintas guías profesionales sobre cómo generar nuevos proyectos de esta índole, cabe destacar que no existe ningún estudio exhaustivo sobre las residencias artísticas virtuales (a partir de ahora RAV). Las únicas referencias profesionales al respecto provienen de Weronica Trojanska con un sucinto texto en el que describe brevemente diez RAV. Sin embargo, su recopilación no incluye la descripción y análisis de otros numerosos programas desarrollados hasta la fecha de publicación de su texto (2013) y dada la veloz e incesante actividad artística en la Red, ha quedado muy desactualizada en estos tres últimos años. Por otro lado, también podemos contar con el proyecto *VIRTUAL ARTIST RESIDENCY: A New Model of AiR* que consiste en la creación de un blog y una página web donde subir información periódica acerca de este tipo de residencias. No obstante, a excepción de las primeras publicaciones introductorias del proyecto, el resto de la información ofrecida hace referencia a obras de arte en Internet que sorprendentemente no suelen tener ningún vínculo con el desarrollo y/o resultado de ninguna RAV.

Por todo lo anterior, y tras detectar un desconocimiento general sobre este tipo de iniciativas y una necesidad de definir los programas de residencias artísticas virtuales y de reflexionar sobre los mismos, se ha ideado el presente proyecto de investigación.

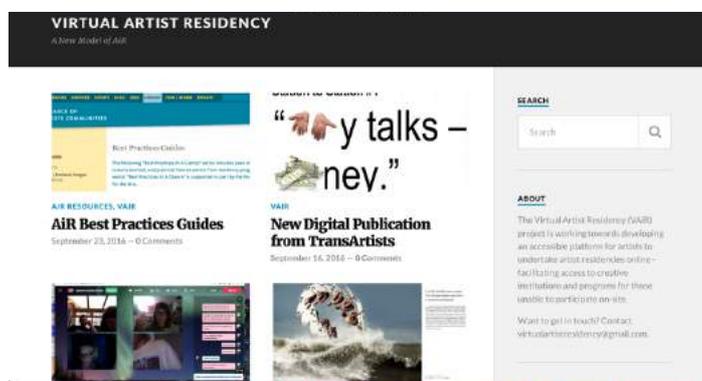


Ilustración 1. Captura de pantalla del Blog *Virtual Artist Residency*.

OBJETIVOS:

- Establecer cuáles son las características básicas de las residencias artísticas virtuales.
- Abrir debates en torno a la definición de estos programas.
- Dar a conocer este tipo de residencias artísticas.

DESARROLLO:

Al no existir apenas literatura profesional y crítica acerca de los programas de residencias virtuales, se consideró fundamental acudir directamente a los expertos que se habían aventurado a desarrollar tales iniciativas. Por medio de un dilatado y concienzudo trabajo de campo para rastrear todas las RAV que se habían desarrollado hasta el momento (abarcando tanto iniciativas ya concluidas como las más actuales hasta Diciembre de 2016) se localizaron 24 entidades organizadoras en cuyas descripciones oficiales se hacía una clara referencia a las RAV. A la hora de intentar contactarlas surgieron algunas dificultades. Muchas de las iniciativas ya no están vigentes y las organizaciones se han disuelto. Por ello, enlaces y direcciones de contacto se encuentran frecuentemente inactivos. Si bien no podemos saber con certeza si las 24 entidades han recibido nuestra presentación del proyecto, sí se puede afirmar que se han obtenido respuestas de 14 organismos interesados en nuestro proyecto (58,3% de respuestas) de los cuales 12 ya han remitido unos breves comentarios sobre qué consideran ellos una RAV.

PRINCIPALES CONCLUSIONES Y DEBATES:

- Se ha generado un recopilatorio de las 24 entidades localizadas que se puede consultar en: ver código QR más abajo (ilustración 2).



Ilustración 2: Código QR para acceder al repertorio de 24 organizadores de RAV

- Con fines divulgativos, se ha generado un documento *online* con cada una de las respuestas hasta ahora recibidas que se puede consultar en: ver código QR más abajo (ilustración 3).



Ilustración 3: Código QR para acceder a los 12 comentarios aclaratorios acerca de las RAV realizados por los organizadores de las mismas.

- La Red es un lugar en el que la velocidad con la que fluye la información es muy difícil de gestionar por los habitantes del ciberespacio. El entramado del hipertexto se extiende en una red en la que muchos de los nexos se vuelven enlaces rotos. Una misma información puede aparecer duplicada, modificada, contradicha e incluso eliminada en distintos espacios. Esto hace que, a pesar del rigor perseguido por esta investigación durante largos meses de trabajo en los que se han contactado artistas, autores, periodistas y organizaciones, no podamos asegurar que las 24 entidades organizadoras de RAV encontradas sean las únicas existentes, ni que todos los cuestionarios enviados hayan llegado a sus destinatarios. Lo que si podemos asegurar es que se trata de la investigación más completa realizada al respecto hasta ahora.

- La mayoría de profesionales coincide en que las RAV funcionan de una manera muy similar a las residencias artísticas ordinarias: un artista ocupa un espacio durante un periodo de tiempo determinado para la realización de un nuevo proyecto artístico.

- En las RAV, los espacios que se “habitan” son virtuales, y al igual que ocurre en el espacio físico, son diversos (web, blog, Facebook, Instagram, Twitter, Tumblr, portales de realidad virtual como Second Life, Minecraft, etc.)

- Al igual que ocurre en las residencias artísticas físicas, el proceso de producción de la obra puede o no involucrar a la comunidad local/virtual. Sin embargo, dado el carácter conectivo de la Red, es más frecuente que las piezas producidas en las RAV requieran de materiales derivados de la actividad de la comunidad virtual en el ciberespacio y/o la participación directa de la misma. Asimismo, existen prácticamente los mismos tipos de residencias físicas que virtuales (centradas en un tema, en una disciplina, u otro objetivo concreto) pero es difícil encontrar en el espacio virtual una residencia que promueva el aislamiento del artista, el retiro a un lugar que quede muy alejado de la rutina como excusa para encontrar cierta inspiración para producir arte. Internet, su ritmo y sus distintos

espacios y lógicas suelen estar insertados de antemano en el día a día de la vida de los artistas participantes. Lejos de promover aislamiento, las RAV suelen fomentar el encuentro.

- Debates en cuanto a la taxonomía:

- Las 24 iniciativas recogidas aluden en sus bases a las RAV. Sin embargo, entre ellas existen iniciativas que podrían considerarse instalaciones interactivas temporales o exposiciones virtuales (véase *Desktop Residency* o *The Virtual Residency-A call for a virtual migration to the "house Europe"*).
- Asimismo, existen proyectos denominados RAV (como por ejemplo *AND/DaDa artists' online residency programme*) de los que, tras consultar con los agentes participantes, se ha sabido que parte de la interacción entre los artistas se ha producido en el espacio físico, al no tratarse de relaciones exclusivamente digitales, de momento, se han dejado fuera de ese repertorio de 24 iniciativas anteriormente mencionado.
- Existen iniciativas en la Red que no se denominan RAV pero que, por el contrario, cumplen todos los requisitos generales de una RAV. **¿Hasta qué punto la taxonomía nos dirige o limita a la hora de clasificar iniciativas virtuales?**

FUENTES REFERENCIALES.

DESKTOP RESIDENCY. S.f. [Consulta: 14/07/2016]. Disponible en: <http://www.desktopresidency.com>

FURTHERFIELD. AND/DaDa Open Call for a Creative Technologist. 2012. [Consulta: 27/09/2016]. Disponible en: <http://www.furtherfield.org/community/calendar/anddada-open-call-creative-technologist>

TROJANSKA, Weronika. "Virtual Art Residencies – a Manual", *Interartive*. Número especial #55. 2013. ISSN: 2013-679X [Consulta: 20/08/2016]. Disponible en: <http://artmobility.interartive.org/virtual-art-residencies-a-manual-wero>

VIRTUAL ART RESIDENCIES: A new Model of AIR. 2015. [Consulta: 22/08/2016]. Disponible en: <https://virtualartistresidency.wordpress.com>

VIRTUAL RESIDENCY.NET. The Virtual Residency-A call for a virtual migration to the "house Europe". 2006. [Consulta: 03/08/2016]. Disponible en: <http://www.virtual-residency.net>

RESIDIR.NET

DEB@TES EN TORNO A LA DEFINICIÓN DE LAS RESIDENCIAS ARTÍSTICAS VIRTUALES

Elena López Martín # Borja Morgado Aguirre - Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN

- Evidente escasez de estudios profundos acerca de las residencias artísticas virtuales (RAV). Las únicas breves referencias profesionales al respecto son:
 - o El breve texto de Weronika Trojanska "Virtual Art Residencies – a Manual" que no incluye la descripción y análisis de otros numerosos programas desarrollados hasta la fecha de publicación de su texto (2013) y que ha quedado muy desactualizada en estos tres últimos años.
 - o El proyecto VIRTUAL ART RESIDENCIES: A new Model of AIR, web y blog donde subir información periódica acerca de este tipo de residencias. No obstante, a excepción de las primeras publicaciones introductorias del proyecto, el resto de la información ofrecida hace referencia a obras de arte en Internet que sorprendentemente no suelen tener ningún vínculo con el desarrollo y/o resultado de ninguna RAV.
- Desconocimiento general de la mayoría de este tipo de iniciativas.
- Necesidad de definir los programas de residencias artísticas virtuales y reflexionar sobre los mismos.

- 1 - ESTABLECER CUÁLES SON LAS CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DE LAS RESIDENCIAS ARTÍSTICAS VIRTUALES.
- 2 - ABRIR UN DEBATE CRÍTICO EN TORNO A LA DEFINICIÓN DE ESTOS PROGRAMAS.
- 3 - DAR A CONOCER ESTE TIPO DE RESIDENCIAS ARTÍSTICAS.

OBJETIVOS

DESARROLLO

- Trabajo de campo para rastrear todas las RAV que se habían desarrollado hasta el momento (abarcando tanto iniciativas ya concluidas como las más actuales hasta Diciembre de 2016).
- Localización de 24 entidades organizadoras en cuyas descripciones oficiales se hacía una clara referencia a las RAV.
- Puesta en contacto con dichas entidades para preguntárles qué son para ellos las RAV . Problemas derivados: algunas organizaciones e identidades están disueltas.
- Obtención de 14 organismos interesados en nuestro proyecto (58,3% de respuestas) de los cuales 12 ya han remitido unos breves comentarios sobre qué consideran ellos una RAV.

DEBATES EN CUANTO A LA TAXONOMÍA



- Las 24 iniciativas recogidas aluden en sus bases a las RAV. Sin embargo, algunas podrían considerarse instalaciones temporales o exposiciones virtuales.
- Existen proyectos denominados RAV (ej: AND/DaDa artists' online residency programme) cuyo proceso transcurre en parte en el mundo físico, por lo que se han excluido de nuestro repertorio.
- Existen iniciativas que no se denominan RAV pero que cumplen todos los requisitos generales de una RAV. ¿Hasta qué punto la taxonomía nos dirige o limita a la hora de clasificar iniciativas virtuales?

CONCLUSIONES

- 1 - Creación y publicación de un recopilatorio de las 24 entidades localizadas (QR A) y de un documento online con las definiciones hasta ahora recibidas (QR B). A pesar de no poder asegurar que no existan más iniciativas, se trata de la investigación más completa realizada al respecto.
- 2 - La mayoría de profesionales coincide en que las RAV funcionan de una manera muy similar a las residencias artísticas ordinarias. Los espacios que se "habitan" son virtuales y diversos.
- 3 - Es más frecuente que las piezas producidas en las RAV requieran de materiales derivados de la actividad de la comunidad virtual en el ciberespacio y/o la participación directa de la misma.



A



B

FUENTES

- DESKTOP RESIDENCY. S.f. [Consulta: 14/07/2016]. Disponible en: <http://www.desktopresidency.com>
- FURTHERFIELD. AND/DaDa Open Call for a Creative Technologist. 2012. [Consulta: 27/09/2016]. Disponible en: <http://www.furtherfield.org/community/calendar/andda-da-open-call-creative-technologist>
- TROJANSKA, Weronika. "Virtual Art Residencies – a Manual", Interartive. Número especial #55. 2013. ISSN: 2013-679X [Consulta: 20/08/2016]. Disponible en: <http://artmobility.interartive.org/virtual-art-residencies-a-manual-wero>
- VIRTUAL ART RESIDENCIES: A new Model of AIR. 2015. [Consulta: 22/08/2016]. Disponible en: <https://virtualartresidency.wordpress.com>
- VIRTUAL RESIDENCY.NET. The Virtual Residency-A call for a virtual migration to the "house Europe". 2006. [Consulta: 03/08/2016]. Disponible en: <http://www.virtual-residency.net>

Navarro, Juan F.

Universidad de Alicante, Departamento de Matemática Aplicada.

El arte como axioma del arte.

Art as axiom of art.

TIPO DE TRABAJO:

Póster.

PALABRAS CLAVE:

Arte, Axioma, Gödel, Indecidible.

KEY WORDS:

Art, Axiom, Gödel, Indecidable.

RESUMEN.

Desde que las primeras mujeres comenzaron a representar escenas de caza en las paredes de las cuevas, el arte se ha valido de los métodos y procesos de la Ciencia. En la postmodernidad, su discurso se ha vuelto cada vez más complejo, autorreferencial y, en cierto sentido, axiomático: el arte se presenta como un axioma del arte. Expresado en términos análogos a los planteados en el teorema de incompletitud de Gödel, podemos afirmar que hay proposiciones del sistema del arte que no son decidibles dentro del propio sistema.

El objeto de esta contribución es describir el marco teórico en el que desarrollaremos una teoría axiomática del sistema del arte, basándonos en la teoría de conjuntos de Zermelo-Fraenkel.

ABSTRACT.

Since the beginning of times, art has used the methods and processes of Science. In the postmodernity, its theoretical discourse has become increasingly complex, self referencial and, in some sense, axiomatic: art is an axiom of art. We can express this fact in terms of Gödel's incompleteness theorem: there are propositions in the art system that are not decidibles inside the system.

The aim of this contribution is to describe the theoretical frame in which we will develop an axiomatic theory of the art system. This frame is based on the of Zermelo-Fraenkel set theory.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN. SOBRE LA INDECIBILIDAD EN LA CIENCIA Y EN EL ARTE.

A finales del siglo XIX, el descubrimiento de la paradoja de Russell hizo que la teoría de conjuntos desarrollada por Cantor se tambaleara y, con ella, los cimientos de las matemáticas (Cantor, 1874). Como consecuencia, David Hilbert dio forma al llamado programa de Hilbert que, en esencia, proponía dar un conjunto de axiomas para la aritmética que cumpliera cuatro condiciones (Hilbert, 1931):

1. Consistencia: no puede demostrarse un enunciado y su negación a partir de los axiomas.
2. La validez de cualquier demostración basada en los axiomas debe ser verificable en un número finito de pasos.
3. Cualquier enunciado, o su contrario, debe ser demostrable a partir de los axiomas.
4. La consistencia de los axiomas debe ser verificable en un número finito de pasos.

El primer teorema de incompletitud de Gödel establece que el programa de Hilbert es irrealizable: si se cumplen las condiciones 1 y 2, la tercera jamás podrá cumplirse. Es decir, si el sistema de axiomas es consistente y sólo se admiten demostraciones que sean verificables en un número finito de pasos, entonces siempre existe un enunciado tal que ni él ni su negación son demostrables (Gödel, 1931).

El surgimiento del arte conceptual supuso un cambio en la posición del artista respecto de su obra: el artista define discursivamente su obra, y dicha definición pasa a formar parte de la obra. Es decir, la pieza artística es un objeto autorreferencial y aúna praxis y teoría, un *totum revolutum* que implica una suerte de principio de autocontención del arte.

Por otro lado, no existe ningún método algorítmico que permita determinar, en un número finito de pasos, si una pieza puede adscribirse a la categoría de obra de arte, dado que es el sistema del arte el objeto que determina qué objeto pertenece a esta clase. La realización de una teoría axiomática del sistema del arte es una tarea abocada al fracaso, pero esperamos que sirva para arrojar algo de luz sobre algunas afirmaciones en relación a dicho sistema, como hizo en su día el arte conceptual. Su formulación se fundamentará en la teoría de conjuntos de Zermelo-Fraenkel (Zermelo, 1908).

EL UNIVERSO DE OBJETOS DEL SISTEMA DEL ARTE

Para el desarrollo de la teoría, consideraremos un universo U no vacío (en el sentido de la intuición), cuyos elementos designarán objetos del sistema del arte. La estructura del universo U puede describirse mediante dos relaciones primitivas:

1. La relación de igualdad $X = Y$ (el objeto X es igual a Y), que deberá definirse apropiadamente.
2. La relación de pertenencia $X \in Y$ (X pertenece a Y), que también deberá quedar definida de forma precisa.

De este modo, la teoría del sistema del arte es una teoría en la cual sólo se manipulan este tipo de objetos; y cuando se escribe $X = Y$ o $X \in Y$, se entiende implícitamente que los dos objetos, X e Y , son objetos del sistema del arte en el sentido dado anteriormente. En particular, la relación de pertenencia $X \in Y$ es una relación entre objetos, lo que significa que los elementos que componen un objeto solo pueden ser otros objetos, y esta relación se aplica de forma recursiva.

EL LENGUAJE DE LA TEORÍA DEL SISTEMA DEL ARTE

En la teoría del sistema del arte que desarrollaremos, únicamente consideraremos aserciones o fórmulas construidas a partir de las dos relaciones primitivas: igualdad y pertenencia, así como también mediante las siguientes conectivas lógicas: \neg (negación), \wedge (conjunción), \vee (disyunción), \Rightarrow (implicación), \Leftrightarrow (equivalencia lógica), así como de los cuantificadores \forall (universal) y \exists (existencial). El dominio de cada uno de estos cuantificadores será el universo U .

REGLA DE IGUALDAD

La relación de igualdad, $X = Y$, sigue los principios siguientes:

1. Principio de identidad. Todo objeto del sistema del arte es igual a sí mismo: $\forall X (X=X)$.
2. Principio de sustitución de iguales. Dos objetos iguales cumplen las mismas propiedades: $\forall X \forall Y (X = Y \wedge \phi (X) \Rightarrow \phi (Y))$, donde $\phi (X)$ es cualquier fórmula del lenguaje del arte que depende de X.

SOBRE EL AXIOMA DE EXTENSIONALIDAD DE ZERMELO-FRAENKEL

La regla de sustitución de los iguales establece que dos objetos iguales cumplen las mismas propiedades, lo que implica que, en particular, contienen los mismos elementos. Sin embargo, el recíproco de esta propiedad no es consecuencia de las reglas de igualdad, lo que motiva incluir el primer axioma de la teoría del sistema del arte:

AXIOMA 1 (Extensionalidad) Dos objetos del sistema del arte que tienen los mismos elementos son iguales:

$$\forall A \forall B (\forall X (X \in A \Leftrightarrow X \in B) \Rightarrow A = B).$$

En su obra más celebrada, Walter Benjamin (Benjamin, 2003) afirma que la reproducibilidad técnica supone la liquidación del “aura” de la obra de arte: no hay objetos artísticos únicos. Sin embargo, en un sentido estricto, y a la luz de la mecánica cuántica, podemos afirmar la validez del axioma de extensionalidad.

CONCLUSIONES

No hay.

FUENTES REFERENCIALES.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*. ITACA, 2003. 127 p. ISBN 9789687943480.

CANTOR, Georg. Ueber eine Eigenschaft des Inbegriffes aller reellen algebraischen Zahlen. *Journal für die Reine und Angewandte Mathematik*, 77: 258-262, 1874.

GÖDEL, Kurt. Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme, I. *Monatshefte für Mathematik und Physik*, 38 (1): 173-198, 1931.

HILBERT, David. Die Grundlagen Der Elementaren Zahlentheorie. *Mathematische Annalen*, 104: 485-494, 1931.

ZERMELO, Ernst. Untersuchungen über die Grundlagen der Mengenlehre I. *Mathematische Annalen*, 65: 261-281, 1908.

Serrano Figueroa, Luis.

Profesor del posgrado en artes y diseño, Universidad Nacional Autónoma de México.

Esquemas dinámicos complejos.

Dinamic diagrams complex.

TIPO DE TRABAJO:

Poster.

PALABRAS CLAVE:

Herramientas conceptuales, complejidad, contexto, arte crítico.

KEY WORDS:

Conceptual tools, complexity, context, critical art.

RESUMEN.

La investigación artística, más allá de la perspectiva normativa (disciplinar) reciente que la asocia a procesos de actualización curricular en las universidades del orbe, implica o ha implicado un ejercicio permanente de imaginación y crítica. Existe un amplio legado de trabajo crítico donde se reconocen las prácticas de investigación en su directa asociación con el ejercicio político o las luchas sociales.¹ El arte apunta a un pensamiento profundo, radical, prismático, y atonal, y asimismo como forjador de un territorio abierto, expandido, lo cual implica que la idea del arte que acompaña a la propia aventura del arte es cada vez más compleja, pluralista y polivalente.² La propuesta de esquemas dinámicos complejos plantea la necesidad de un procesamiento de los legados críticos, la vastedad, la polivalencia, la poética de sus autores, en su encuentro con los imperativos de la investigación académica formal. Los esquemas dinámicos complejos permiten el reconocimiento de este carácter abierto, complejo y polivalente. Y también permiten pensar o transitar por las distintas formas de codificación e implicaciones de la acción de investigación en las múltiples escalas contextuales y los múltiples ámbitos de actuación. La propuesta de los esquemas dinámicos complejos se soporta en un ejercicio de colectivización de procesos de investigación donde los esquemas operan como interfaz dialógica. En este sentido, el valor del esquema no está en su graficación si no en lo que el esquema permite visibilizar para ser discutido en un grupo. Por otra parte implica reconocer también la mutabilidad de las configuraciones conceptuales en una espiral constructiva de procesos de conocimiento interdisciplinario.³ Esto quiere decir que la posible reconfiguración permanente de un esquema conceptual en un proyecto de investigación sucede a la par de la reconfiguración de la mirada (theorós) del investigador.

ABSTRACT.

The artistic research, beyond the recent (disciplinary) normative perspective that associates it with processes of curricular updating in the universities around the world, implies or has involved a permanent exercise of imagination and criticism. There is an extensive legacy of critical work where research practices are recognized in their direct association with political exercise or social struggles. The art aims at a deep, radical, prismatic, and atonal thought, and also as a driver of an open, expanded territory, which implies that the idea of art that accompanies the adventure of art itself is increasingly complex, pluralistic and polyvalent. The proposal of complex dynamic schemas raises the need for a processing of the critical legacies, the vastness, the polyvalence, the poetics of its authors, in their encounter with the imperatives of formal academic research. The complex dynamic schemes allow the recognition of this open, complex and multipurpose character.

¹ Steyerl (2010).

² Juanes (2010).

³ García (2006).

And they also allow to think or to transit by the different forms of codification and implications of the investigation action in the multiple contextual scales and the multiple fields of action. The proposal of complex dynamic schemes is supported in an exercise of collectivization of research processes where the schemas operate as a dialogic interface. In this sense, the value of the schema is not in its graphing but in what the schema allows to display to be discussed in a group. On the other hand, it also involves recognizing the mutability of conceptual configurations in a constructive spiral of interdisciplinary knowledge processes. This means that the possible permanent reconfiguration of a conceptual scheme in a research project happens alongside the reconfiguration of the look (theorós) of the researcher.

CONTENIDO.

1.

La propuesta experimental de los esquemas dinámicos complejos constituye un intento por aportar una perspectiva abierta, crítica y contextualizada para configurar proyectos de investigación y producción en el ámbito de las artes y los diseños. Particularmente se enfoca en los proyectos que abordan producciones o acciones ligadas directamente a procesos del ámbito social, o posibilita que proyectos que no reconocen tácitamente estos nexos con los procesos sociales, puedan reconocerlos. Esta perspectiva contextual es coincidente con otras que se desarrollan en diversas áreas de las ciencias, incluyendo, por supuesto, las sociales, y que convergen en el reconocimiento de la complejidad inherente al proceso de construcción de conocimiento.

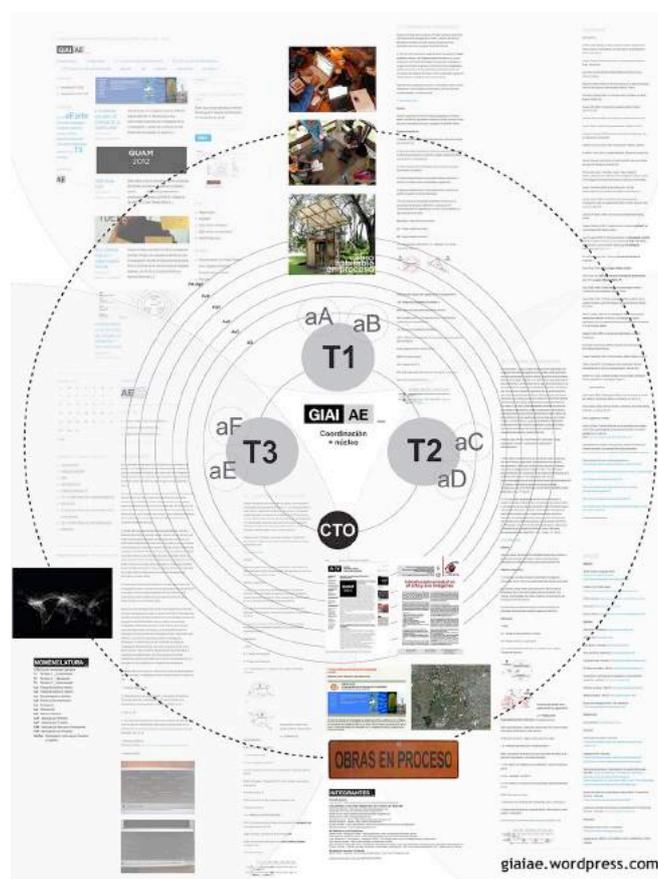
2.

Los esquemas dinámicos complejos se basan en los planteamientos de la epistemología genética constructivista piagetiana [EGCP] aplicada en investigación interdisciplinaria y sistemas complejos (García),⁴ y se basan también en planteamientos generales de la investigación acción participativa/colaborativa [IAP/IAC]⁵, que supone en su base conceptual y en su ejercicio práctico un cuestionamiento de las relaciones de poder en el proceso de aprendizaje como elemento germinal del cuestionamiento de esos mismos mecanismos de poder en otras escalas sociales; también supone una observación y lectura crítica del contexto desde y en el cual se trabaja; una revisión crítica del propio proceso de investigación, así como de las herramientas epistémicas y los marcos lógicos con los cuales se instrumenta la acción de investigar; y un ejercicio concreto e inmediato de transformación de la realidad existente en su contexto específico [en este caso concreto el propio espacio de investigación].⁶

⁴ Rolando García fue colega de Jean Piaget y co-coordinador del programa *Epistemología de las ciencias y cibercultura* en el Centro de investigaciones interdisciplinarias en ciencias y humanidades [CEIICH] de la UNAM. Desde su propia perspectiva crítica de los desarrollos de Piaget construye un planteamiento que vincula sistemas complejos y trabajo interdisciplinar como una forma de trabajo que explica y permite abordar problemas sociales concretos, cuestionando profundamente las relaciones entre ciencia y configuraciones inequitativas del poder.

⁵ Durston y Miranda (2002).

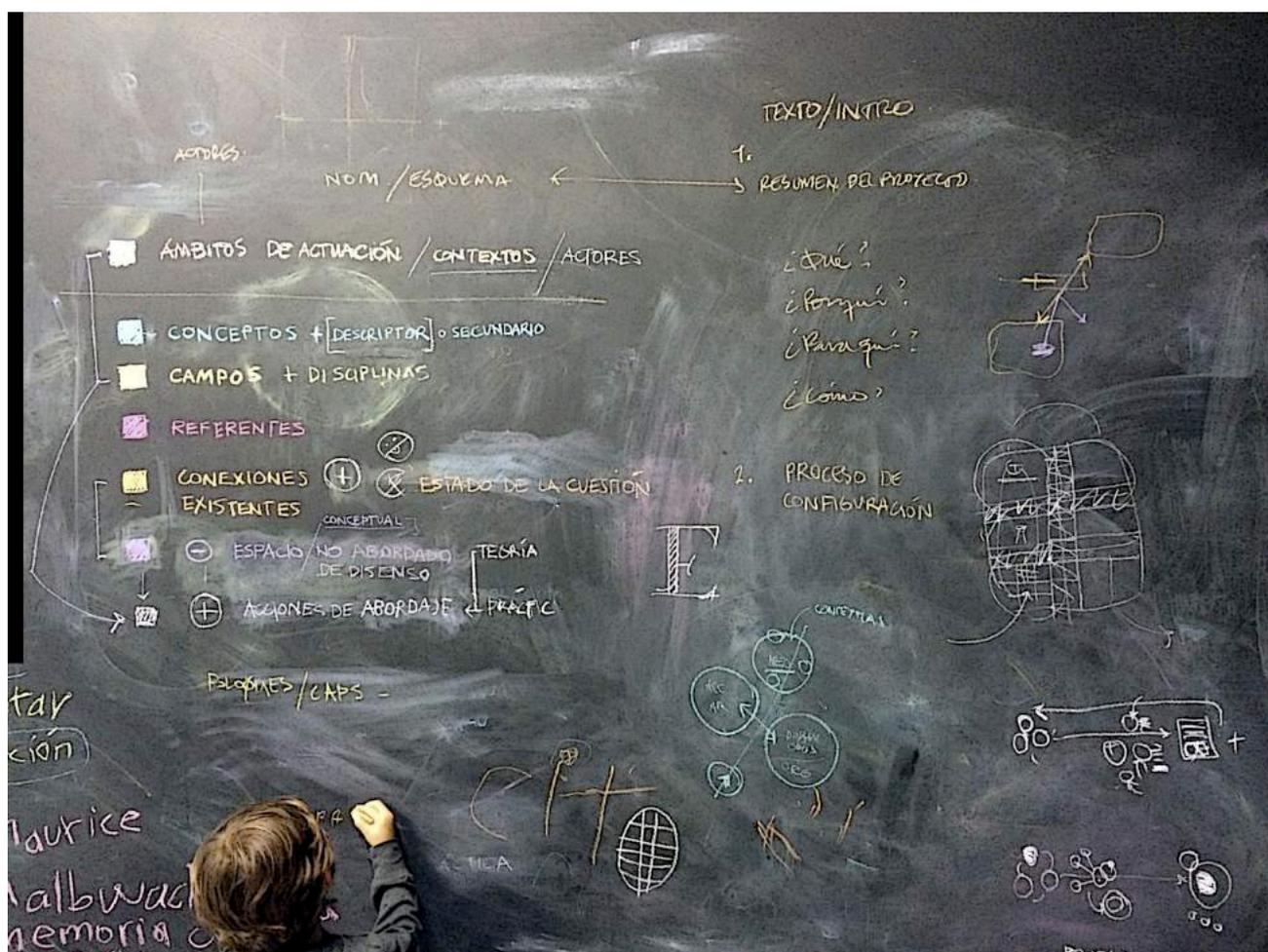
⁶ Esta transformación concreta puede ser extrapolada a los ámbitos de actuación de los artistas investigadores, donde el planteamiento de la IAP/IAC supone un trabajo creativo socializado de mediano y largo plazo. Lo cual es un tanto opuesto a la lógica de la creación artística contemporánea sujeta a los tiempos de las instituciones culturales y de los mercados del arte.



Esquema general de operación de procesos de investigación-acción-producción del GIAE _ .

Este particular enfoque apoyado en la EGCP y la IAP/IAC ha sido aplicado en los procesos de investigación-producción de las asignaturas de los programas de posgrado asociadas al trabajo del *Grupo de investigación acción interdisciplinaria en arte y entorno* [GIAE _] de la UNAM, pero también en actividades extracurriculares dentro y fuera de la universidad. La perspectiva que planteamos, como grupo, abreva de forma libre y experimental tanto de la EGCP como de la IAP/IAC, así como de las líneas teóricas de la crítica institucional.⁷ Y desde nuestro campo disciplinar las complementa, por una parte, con una propuesta de aperturas críticas a la noción de *recorte de la realidad* empleada en investigación social y, por otra, con una serie de ejercicios de profundización, de articulación de sentido y coherencia interna, a partir de graficaciones sucesivas que detonan cuestionamientos colectivos y ajustes reflexivos en el proceso de aproximación, comprensión, explicación y acción.

⁷ Una multiplicidad de materiales al respecto pueden encontrarse en transversal texts:
<http://eipcp.net/search?searchtext=cr%C3%ADtica+institucional&searchsiteid=all&searchlanguage=all&searchsubmit=Search%21>



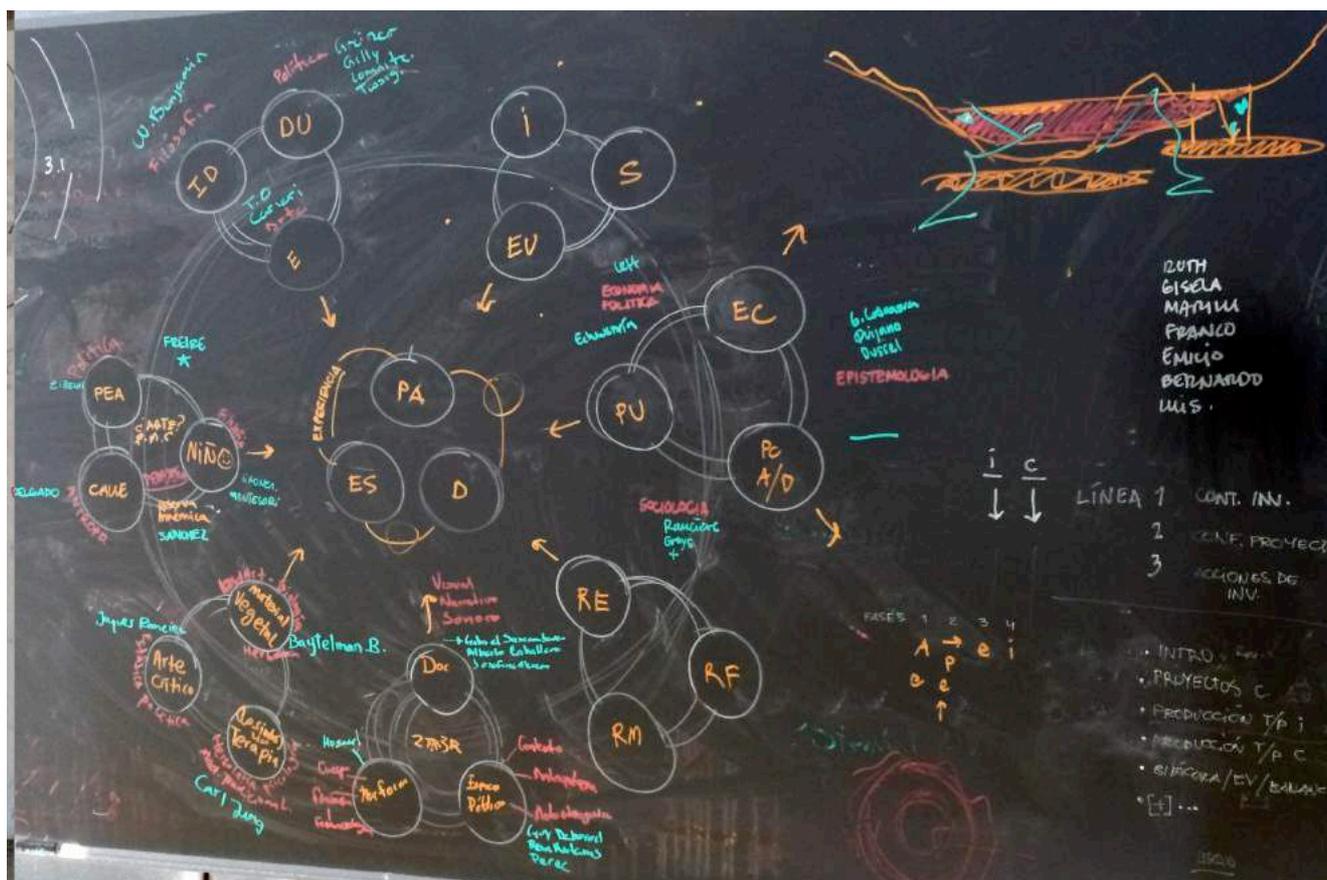
Ejercicio de nomenclatura para la construcción de un esquema dinámico complejo (2015).

Las prácticas creativas y las prácticas académicas pisan por distintas vías un mismo camino, a veces en apariencia distintos. Ambas hacen parte de la vasta cultura del mundo, de la reproducción simbólica de nuestros imaginarios en el ejercicio concreto de las transformaciones materiales. Por esta razón se plantea una convergencia en el cultivo de formas abiertas, reflexivas, no competitivas, comprometidas, creativas, conscientes, no individualistas en nuestras prácticas cotidianas. Tanto en el ámbito académico como en los distintos ámbitos que constituyen esa cotidianidad. Lo académico, lo instituido, lo instituyente, lo experimental, lo habitual, lo laboral, lo gremial, lo político-social, lo vecinal – barrial, lo exógeno, lo endógeno, lo festivo, etcétera.

Los esquemas dinámicos se integran por capas y nomenclaturas gráficas que permiten visualizar un campo de relaciones conceptuales complejas. En dichas capas se grafican relaciones entre 1. ámbitos de actuación y contextos de investigación, 2. Zonas conceptuales o ejes de indagación, conceptos específicos centrales o periféricos y descriptores, 3. Campos de conocimiento y campos disciplinares, 4. Referentes teóricos y prácticos o situaciones referentes, 5. Conexiones conceptuales existentes estables [parte de paradigmas consensuados y conceptos asumidos], o conexiones conceptuales problemáticas [no definidas, poco definidas o en condición de disenso], o conexiones no existentes [que en ocasiones señalan el espacio del aporte principal de la investigación], y 6. Acciones de investigación-producción.

3.

Se trata entonces de una herramienta para detonar prácticas colaborativas, críticas y reflexivas basadas en la acción, la indagación rigurosa, la reflexión y la producción contextualizada. Para detonar diálogos y establecer redes de complicidad y confabulación para transformar, en su correspondiente escala, nuestra específica condición problemática de habitantes contemporáneos del planeta tierra, en la primera mitad del siglo XXI.



Ejercicio de construcción de una zona problemática común desde la configuración de zonas conceptuales en 7 proyectos de investigación (2017).

En esta transformación / confabulación mucho tienen que aportar las artes y los diseños en coordinación con todos los campos del conocimiento humano. Las artes y los diseños, no solo los enfocados a la producción de plasticidades y visualidades dentro de la esfera de la cultura mediada por instituciones, tienen un gran potencial para enlazar técnica y conceptualmente múltiples perspectivas y dimensiones de lo complejo, pues se soportan en una práctica que ha sido históricamente fundamental para la humanidad: la imaginación [de lo posible].

FUENTES REFERENCIALES.

Borda, O. (1970). *Ciencia propia y colonialismo intelectual*. México: Nuestro tiempo.

_____ (1979). *Por la praxis: El problema de cómo investigar la realidad para transformarla*. Bogotá: Tercer Mundo.

Deleuze, G., Guattari, F. (2014). *Rizoma*. México: Fontamara.

Dieterich, H. (2000). *Identidad y globalización. La tercera vía. Crisis en las ciencias sociales*. México: Editorial Nuestro Tiempo.

Durston, J., Miranda, F., comps. (2002). *Experiencias y metodología de la investigación participativa*. Santiago de Chile: CEPAL – ONU.

Echeverría, B. (2001), *Definición de la cultura*. México: Itaca / FfYL - UNAM.

García, R. (2006), *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

Serrano Figueroa, Luis.
Esquemas dinámicos complejos.

III CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES :: ANIAV 2017 :: GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]
<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5848>

González Casanova, P. (2004). *Las nuevas ciencias. De la academia a la política*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales – Universidad Complutense de Madrid – Antropos, Barcelona.

Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México: Ítaca.

Quijano, A. (2001). Colonialidad, cultura y conocimiento en América Latina. En *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Signo.

Sánchez Vázquez, A. (1980). *Filosofía de la praxis* (3ª ed.). México: Grijalbo.

Steyerl, H. (2010). ¿Una estética de la resistencia? La investigación como disciplina y conflicto. *Transversal texts*, IEPCP. En línea. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>

Tudela, F. (1985). *Conocimiento y diseño*. México: UAM-Xochimilco.

Wallerstein, I., Coord. (2007). *Abrir las ciencias sociales*. México, Siglo XXI / CEIICH UNAM.

Urquieta Robles, Luis.

*Investigador, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Escultura,
Laboratorio de Creaciones Intermedia.*

Globalización e inmigración. La instalación sonora como herramienta de visualización de lo audible.

Globalization and immigration. Sound installation as a medium to visualize the audible.

TIPO DE TRABAJO:

Poster.

PALABRAS CLAVE:

Globalización, Inmigración, Historia oral, Arte sonoro.

KEY WORDS:

Globalization, Immigration, Oral history, Sound art.

RESUMEN.

Es imposible disociar el concepto de globalización con el de inmigración. Este último, se ha posicionado como una de las consecuencias directas del mundo global, ya que la liberación de los mercados y la reducción de leyes de protección a su producción local por parte de los países en desarrollo, ha significado un aumento en los niveles de pobreza y marginación en países periféricos, dando como resultado una mayor inestabilidad en términos económicos y políticos, que ha terminado, en muchos casos, en disputas internas que desarticulan la sociedad, obligando a un gran número de personas a abandonar su país para poder acceder a mejores condiciones de vida.

Este proyecto investiga y aborda la problemática inmigratoria que ha vivido España desde inicios del siglo XXI en adelante, a partir de los relatos de los propios protagonistas de este éxodo que se encuentran asentados en la ciudad de Barcelona. A modo de instalación sonora, busca generar una representación de dicho fenómeno que han experimentado miles de personas en el mundo, a partir de la abstracción de un espacio de circulación masiva, como lo son los aeropuertos.

“Historias en tránsito” busca explorar por medio de las historias orales, la cara más humana de esta situación, abordando la carga de memoria de cada uno de los entrevistados y conocer en mayor profundidad sus vidas, ya que la gran mayoría de la información que consta en torno a este fenómeno se encuentra expresada en fríos números (generalizantes y abstractos), olvidando lo más importante: las personas tras esas cifras.

ABSTRACT.

It is impossible to disassociate the concept of globalization with immigration. The latter has been positioned as one of the direct consequences of the global world, as the market liberalization and the reduction of local production protective policies in developing countries has denoted an increase of poverty and marginalization levels in peripheral areas. As a result, this situation is generating greater instability in political and economic terms, leading to internal disputes which causes the disjointing of society, forcing a great number of people to leave their home countries in order to access better life conditions.

This project researches and involves inside the spanish immigration issue, which the country has experienced since the beginnings of the 21st century and still on, focusing in the narrations of those protagonists in this exodus who are now settled in the city of Barcelona. In an interactive sound installation format, the project aims to generate a representation of the phenomenon, which also conveys the experience of thousands of people around the globe, by creating an abstraction of a massive circulation space, as airports symbolize.

“Histories in Transit” pursues the exploration, through oral histories, of the more human aspect of the issue, approaching the load of memory that each of the interviewees carry as a to obtain knowledge about their experiences in a broader sense, since most of the disclosed information about this phenomenon is mostly expressed and made available in cold (generalizing and abstract) numbers which do not embody the most important aspect: the people behind those numbers.

CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN.

La globalización ha traído como consecuencia ensanchamiento del campo geográfico y la creciente densidad del intercambio internacional, así como el carácter global de la red de mercados financieros y del poder cada vez mayor de las multinacionales¹. Fue diseñada con un objetivo concreto: dar primacía a los valores económicos por sobre todos los demás valores, e instaurar y codificar agresivamente estos valores en todo el planeta. Su modo de operar es por medio de la deslocalización los controles de la actividad económica y política, en una apropiación sistemática de los poderes, las decisiones, las opciones y las funciones que a lo largo de la historia han ejercido la comunidad, la región o el Estado². Lo que ha debilitado a las economías emergentes, al punto de llevar a millares de personas a tomar la decisión de salir de su país de origen para mejorar sus condiciones de vida.

Composición regional de la población extranjera en España. 2005

	Unión Europea	Resto de Europa	África	Latinoamérica	Asia	Resto del mundo	Total
España	19,1	17,1	19,1	38,8	5,0	0,9	3.691.547
Cataluña	12,6	11,4	28,0	38,1	9,1	0,8	795.767
Comunidad Valenciana	32,0	23,0	12,7	28,2	3,2	0,5	572.853
Madrid	6,7	20,9	12,8	53,0	5,5	1,1	766.673

Ilustración 1.³

¹ BECK, Ulrich. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona : Paidós. 1998. 29 p. ISBN 8449305284

² MANDER, Jerry, et al. *Alternativas a la globalización económica. Un mundo mejor es posible*. Barcelona : Gedisa. 2003. 135 p. ISBN 8474328748

³ AJA, Eliseo; ARANGO, Joaquín. *Veinte años de inmigración en España, perspectivas jurídica y sociológica [1985-2004]*. Barcelona : Bellaterra. 315 p. 2006. ISBN 8487072623

En este sentido, la voz de cada protagonista es ideal para poder dar cuenta de manera fehaciente la problemática migratoria, ya que se trata de un componente significativo del mapa mental: funciona como unión entre la memoria y las delicadas superposiciones de la percepción y los recuerdos⁴.

La historia oral es un método para la recuperación de los testimonios de sujetos que protagonizaron un hecho histórico, a través de la entrevista. Se trata sin duda de una técnica específica de investigación contemporánea al servicio de varias disciplinas. Utilizada en el terreno de la historia, las fuentes que se producen a través de las entrevistas resultan fundamentales para la comprensión de los fenómenos contemporáneos⁵.

OBJETIVO(S).

General.

Visibilizar y posicionar problemática migratoria, no sólo como un hecho cuantitativo, sino en poder reflexionar en torno a las historias de vida individuales que existen tras cada entrevistado.

Específicos.

- Implementar metodología usada por la historia oral en un grupo concreto, para su posterior análisis y reconstrucción.
- Materialización de propuesta sonora en torno a información recopilada con el grupo de entrevistados.

METODOLOGÍA.

- ❖ Fase uno:
 - Contacto con asociaciones de inmigrantes para poder reunir a un número de participantes dispuestos a trabajar en el proyecto.
 - Utilización de historia oral como metodología de trabajo⁶.
 - a) Creación de cuestionario semiestructurado para los entrevistados.
 - b) Reunión de condiciones técnicas óptimas para llevar a cabo cada entrevista.
 - Aplicación de técnica de fotoelicitación para poder obtención de datos e información adicional a partir de un grupo de imágenes para cada país participante⁷.

⁴ TOOP, David. *Resonancia siniestra, el oyente como médium*. Buenos Aires : Caja negra. 61 p. 2013. ISBN 9789871622214

⁵ SCHWARZSTEIN, Dora. *Una introducción al uso de la historia oral en el aula*. Buenos Aires : Fondo de cultura económica. 16 p. 2001. ISBN 9789505574179

⁶ MEYER, Eugenia y OLIVERA, Alicia. *La historia oral. Origen, metodología, desarrollo y perspectivas* [en línea]. Ciudad de México : Historia Mexicana, 1971 [fecha de consulta: 10 Enero 2017].

⁷ HARPER, Douglas. *Talking about pictures: a case for photoelicitation* [en línea]. Visual Studies. Oxford : Routledge, 2002 [fecha de consulta: 9 Enero 2017].

Cuestionario semiestructurado para entrevistados

- 1.- Motivos por los que emigró.
- 2.- Tiempo que lleva residiendo aquí.
- 3.- Vino solo o acompañado.
- 4.- Qué recuerda de la despedida.
- 5.- Fue a por los suyos.
- 6.- Cuales fueron las mayores dificultades al venir a España.
- 7.- Sintió desprotección las primeras semanas de llegado a España.
- 8.- Fue recibido por alguien.
- 9.- Que sucedía social políticamente en tu país de origen.
- 10.- Ha podido regresar a su país.
- 11.- Nota cambios importantes en lo político y social
- 12.- Siente que ganó/perdió algo al momento de emigrar.
- 13.- Por qué Barcelona.
- 14.- Cuales eran tus metas al emigrar.
- 15.- Qué lo motiva a construir su vida aquí.
- 16.- Crees que lo has conseguido.
- 17.- Sientes que la comunidad Catalana te ha acogido positivamente.
- 18.- En qué aspectos y/o actitudes lo ha percibido.
- 19.- Siente apoyo por parte de las autoridades catalanas en la inserción dentro de la sociedad.
- 20.- Desea volver.
- 21.- Tiene fotos de sus familiares.
- 22.- Cual es la relación con éstas fotografías.
- 23.- Qué tan a menudo se contacta con sus familiares.
- 24.- Agregarías otra pregunta al cuestionario.

Ilustración 2.

❖ Fase dos:

- Recopilación de audios de entrevistados para su posterior análisis y edición (corrección de volumen, eliminación de ruido, etc.).
- Elaboración de instalación (diseño de algoritmo y programación de microcontrolador , creación de circuitería, construcción de piezas, ensamblado de material, etc.).
- Montaje de obras.

RESULTADOS.

Gracias a los resultados obtenidos en la fase uno de la metodología, se generó una propuesta instalativa conformada por tres piezas:



Ilustración 3. Plano de planta de la instalación y ubicación espacial de cada pieza.

- La primera de ellas corresponde a una escultura interactiva constituida por maletas (metáfora del acto de viajar y de cargar con lo necesario para emprender una travesía) de variados colores, relacionadas a la diversidad étnica del mundo.
- La pieza del centro es una video proyección en bucle que muestra a personas en una fila junto a sus maletas. Corresponde a una transición entre la primera y la tercera ya que esta sugiere al usuario a coger una maleta y llevarla a otro punto de la sala (realización del viaje). Esta carga, es ahora transportada por el usuario, quien se encarga de llevar estas historias contenidas en cada maleta.
- La última obra es una abstracción de las cintas con detección de rayos X existentes en todos los aeropuertos del mundo. Su finalidad es mostrar el “contenido” de las maletas de colores de la primera pieza; las historias de vida de los participantes en las entrevistas.

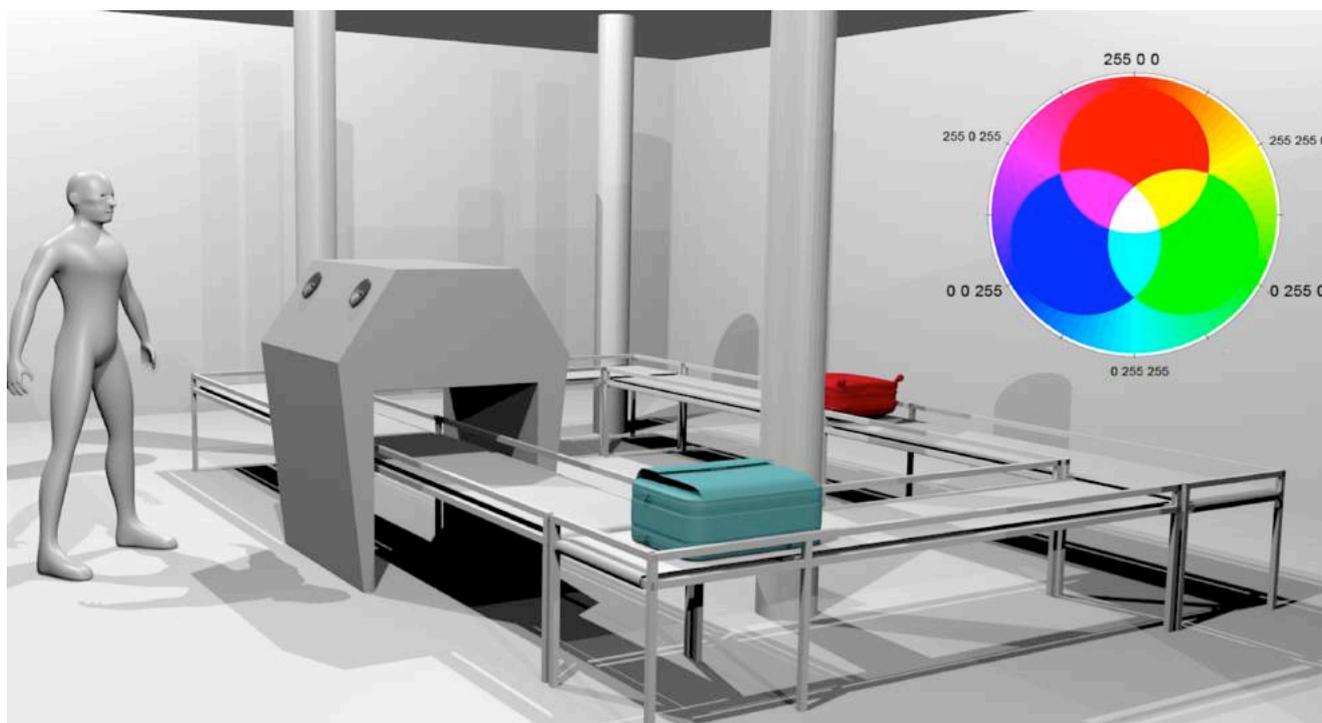


Ilustración 4. Modelo 3D de pieza final y rueda de colores RGB.

CONCLUSIONES

Los desplazamientos migratorios han experimentado un drástico desarrollo en el marco de la globalización, como resultado de la relación asimétrica existente entre el centro con las periferias del sistema mundial⁸.

Vivimos en una situación apremiante, en donde es fundamental que se implanten políticas migratorias internacionales dentro del continente europeo, para así trabajar, no desde la exclusión, sino desde la integración y la entrega de herramientas para potenciar el desarrollo en aquellos países con altos índices de inmigración.

Es fundamental poder visibilizar esta situación para generar conciencia de dicha problemática y no caer en lugares comunes, como vincular a los inmigrantes con el mundo delictivo o pensar que van quitar el trabajo a las personas de la ciudad receptora. El poder hablar de la inmigración, no con meros números o porcentajes, elimina la paranoia antiinmigrante y la hipocresía del cierre de

⁸ PÉREZ, Vicente, et al. *Globalización y migraciones hoy: Diez años de continuos desafíos*. Valladolid : Centro Buendía. 9 p. 2002. ISBN 8484481808

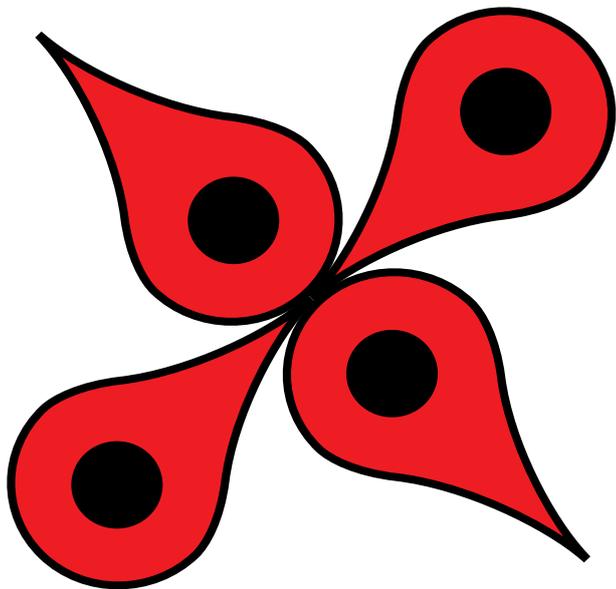
fronteras (que en realidad son unos auténticos coladeros) proclamando claramente la legitimidad de la inmigración y su necesidad en el actual contexto mundial⁹.

Respecto a la instalación, es importante señalar su función de “medium”, trayendo a la luz estos recuerdos guardados por cada protagonista. La posibilidad de evocar sutilmente por medio de las vibraciones que llegan a nuestros oídos, transforma el sonido en un potente sistema de creación de interrelaciones entre lo presente, lo pasado e incluso lo futuro, puesto que situaciones como estas seguirán sucediendo. Estos ecos pueden llegar tan profundamente en nuestra consciencia como para hacer aflorar sensaciones que se encuentran muy en el interior de nuestra psique.

FUENTES REFERENCIALES.

- BECK, Ulrich. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona : Paidós. 1998. 29 p. ISBN 8449305284.
- MANDER, Jerry, et al. *Alternativas a la globalización económica. Un mundo mejor es posible*. Barcelona : Gedisa. 2003. 135 p. ISBN 8474328748.
- AJA, Eliseo; ARANGO, Joaquín. *Veinte años de inmigración en España, perspectivas jurídica y sociológica [1985-2004]*. Barcelona : Bellaterra. 315 p. 2006. ISBN 8487072623.
- TOOP, David. *Resonancia siniestra, el oyente como médium*. Buenos Aires : Caja negra. 61 p. 2013. ISBN 9789871622214.
- SCHWARZSTEIN, Dora. *Una introducción al uso de la historia oral en el aula*. Buenos Aires : Fondo de cultura económica. 16 p. 2001. ISBN 9789505574179.
- MEYER, Eugenia y OLIVERA, Alicia. *La historia oral. Origen, metodología, desarrollo y perspectivas* [en línea]. Ciudad de México : Historia Mexicana, 1971 [fecha de consulta: 10 Enero 2017]. Disponible en: http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/BFTF8P5K1ILTV85CCF1D6M2FNPK6RI.pdf
- HARPER, Douglas. *Talking about pictures: a case for photoelicitation* [en línea]. Visual Studies. Oxford : Routledge, 2002 [fecha de consulta: 9 Enero 2017]. Disponible en: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.468.1304&rep=rep1&type=pdf>
- PÉREZ, Vicente, et al. *Globalización y migraciones hoy: Diez años de continuos desafíos*. Valladolid : Centro Buendía. 9 p. 2002. ISBN 8484481808.
- NAÏR, Sami. *Y vendrán...: las migraciones en tiempos hostiles*. Barcelona : Planeta. 241 p. 2006. ISBN 8484531635.

⁹ NAÏR, Sami. *Y vendrán...: las migraciones en tiempos hostiles*. Barcelona : Planeta. 241 p. 2006. ISBN 8484531635.



Glocal

[codificar, mediar,
transformar, vivir]

III Congreso Internacional de
Investigación en Artes Visuales

FICHA TÉCNICA

FICHA TÉCNICA DEL CONGRESO

DIRECCIÓN

Elías M. Pérez García: Dirección y Responsable Científico
Emilio Martínez: Subdirección y Coordinación del congreso
Fabiane Cristina Silva Dos Santos: Secretaría y Comunicación

COMITÉ ORGANIZADOR

COORDINACIÓN

José Maldonado Gómez: Coordinación Conferencias
Teresa Marín: Coordinación mesas de trabajo
Ramona Rodríguez López: Coordinación de comunicados
Sergio Velasco Caballero: Coordinación de Actas

MIEMBROS

Rocío Villalonga Campos. Universidad Miguel Hernández
Elisa Lozano Chiarlones. Universidad Miguel Hernández
Edu Marín. Universidad Miguel Hernández
Bernabé Gómez. Universidad Miguel Hernández
Alejandro Gavilanes. Universidad Miguel Hernández
Mar Juan Tortosa. Universitat Politècnica de València

COMITÉ CIENTÍFICO

Emilio José Martínez Arroyo. Universitat Politècnica de València
Elias Miguel Pérez García. Universitat Politècnica de València
Teresa Marín García. Universidad Miguel Hernández
José Maldonado Gómez: Universidad Miguel Hernández
Aida Sánchez de Serdio. MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Amparo Carbonell Tatay. Universitat Politècnica de València
Ana Arnaiz. UPV-EHU, Universidad del País Vasco
Aurora Fernández Polanco. Universidad Complutense de Madrid
Carlos Martínez Barragán. Universitat Politècnica de València
Carmen Marcos Martínez. Universitat Politècnica de València
Celeste Almeida Wanner. Universidade Federal Da Bahia, Brasil
Daniel Manzano Aguila, Universidad Nacional Autónoma de México
Daniel Tejero Olivares. Universidad Miguel Hernández
Eduardo Marín Sánchez. Universidad Miguel Hernández
Elisa Lozano Chiarlones. Universidad Miguel Hernández
Fabiane Cristina Silva dos Santos
Francisco de la Torre Oliver. Universitat Politècnica de València
Francisco Giner Martínez. Universitat Politècnica de València
Gilbertto Prado. Universidade de Sao Paulo
Ignacio Oliva Mompeán. Universidad de Castilla La Mancha
Isadora Guardia Calvo. Universitat València
Isidro López-Aparicio. Universidad de Granada
Iván Albalate. Universidad Miguel Hernández
Jaron Rowan. BAU, Centro Universitario de Diseño, en Barcelona
Jesús Hernández Sánchez. Universidade de Vigo
José Manuel Guillen. Universitat Politècnica de València
José María Durán. Hochschule für Musik "Hanns Eisler" Berlin
José Ramón Alcalá Mellado. Universidad de Castilla La Mancha
José Vicente Martín Martínez. Universidad Miguel Hernández
Josefa López Poquet. Universitat Politècnica de València
Juan Carlos Meana. Universidade de Vigo
Leonardo Gómez Haro. Universitat Politècnica de València
Liliam Amaral
Liliana Fracasso, Universidad Antonio Nariño, Bogotá, Colombia
Luis Serrano. Universidad Nacional Autónoma de México
María Zárraga. Universitat Politècnica de València

Maribel Domenech Ibañez. Universitat Politècnica de València
Max Hernández Calvo. Pontificia Universidad Católica del Perú
Mercedes Sánchez Pons. Universitat Politècnica de València
Miguel Molina Alarcón. Universitat Politècnica de València
Miguel Vidal Ortega. Universitat Politècnica de València
Moisés Mañas. Universitat Politècnica de València
Natividad Navalón Blesa. Universitat Politècnica de València
Natxo Rodríguez. UPV-EHU, Universidad del País Vasco
Neus Lozano Sanfèlix. Universitat Jaume I (Castellón)
Pau Alsina González. UOC, Universitat Oberta de Catalunya
Pedro Ortuño Mengual. Universidad de Murcia
Ricardo Cotanda. Universidad de Castilla La Mancha
Rocío Villalonga Campos. Universidad Miguel Hernández
Roser Beneito-Montagut. School of Social Sciences. Cardiff University
Rubén Tortosa Cuesta. Universitat Politècnica de València
Selina Blasco Castiñeyra. Universidad Complutense de Madrid
Silvia Molina Muro. Universidad de Castilla La Mancha
Susana García Rams. Universitat Politècnica de València
Tanya Angulo. Universitat València
Tatiana Sentamans Gómez. Universidad Miguel Hernández
Xose Prieto Souto. Universidad Carlos III de Madrid

FICHA TÉCNICA

DISEÑO

Bía Santos
Luis Lisbona
José Maldonado

ACTAS

Sergio Velasco
Mar Juan Tortosa

ORGANIZA:

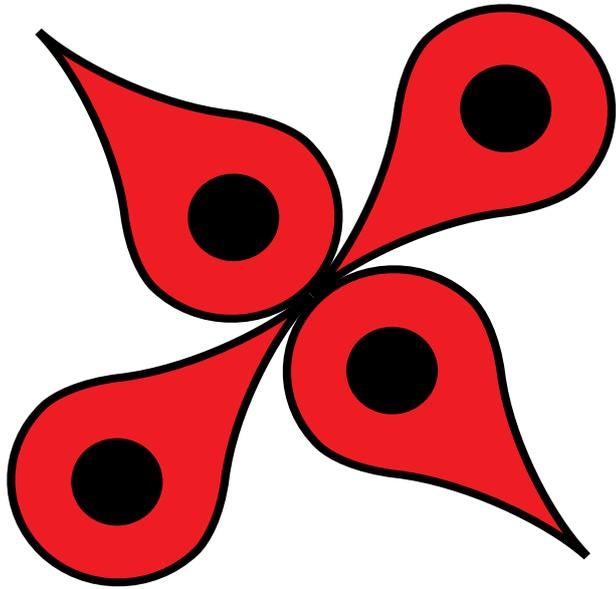
ANIAV. Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales

COLABORA:

Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamentos de Escultura, Pintura, Dibujo, DCADHA y CRBC de la Universitat Politècnica de València. Laboratorio de Creaciones Intermedia y Laboratorio de Luz

AGRADECIMIENTOS:

Centro de Formación de Posgrado de la Universitat Politècnica de València
Editorial Universitat Politècnica de València
A los miembros del comité científico y comité organizador
A los profesores colaboradores y moderadores de mesa
A los socios de ANIAV
A los becarios de investigación que participan en la coordinación y logística del congreso
A todos los participantes por su interés, trabajo y comprensión



Glocal

[codificar, mediar,
transformar, vivir]

III Congreso Internacional de
Investigación en Artes Visuales



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



ASOCIACIÓN NACIONAL
DE INVESTIGADORES EN
ARTES VISUALES



CENTRO FORMACIÓN PERMANENTE



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

EDITORIAL



departament de Dibuix
Universitat Politècnica de València



DEPARTAMENT
D'ESCUPTURA
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



DEPARTAMENTO
DE PINTURA



GRUP D'ANÀLISIS DE COMUNICACIÓ I
RESTAURACIÓ DE BENS CULTURALS



DIPTO. DE COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL
DOCUMENTACIÓ I HISTÒRIA DEL ART