

LA ACADEMIA GLOBAL

**Perspectivas contemporáneas
sobre docencia, investigación
y creación en arte**

**The global
academy**

Contemporary perspective
on teaching, research
and creation in art

SIPADI | MUPIA | 2020

**La academia global. Perspectivas contemporáneas sobre docencia,
investigación y creación en arte.**

**The global academy. Contemporary perspectives on teaching,
research and creation in art.**

Primera edición, 2021.

COORDINACIÓN: David Trujillo Ruiz y José Luis Lozano Jiménez.

COMITÉ EDITORIAL: Dra. Amparo Alepuz Rostoll, Dr. José Luis Lozano, Dra. Inma Mengual, Dra. Lourdes Santamaria Blasco, Dr. David Trujillo y Dr. David Vila Moscardó.

DIRECTOR DEL SIPADI: Dr. Juan Francisco Martínez Gómez de Albacete.

SUBDIRECTORA DEL SIPADI: Dra. María José Zanón Cuenca.

DIRECTOR DEL MÁSTER MUPIA: Dr. José Vicente Martín.

SUBDIRECTOR DEL MÁSTER MUPIA: Dr. Daniel Tejero Olivares.

TRADUCCIÓN: Kai Bernd Lange.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Grupo Zeblack.

IMAGEN DE PORTADA: Archivo Facultad de Bellas Artes de Altea. Oficina de Comunicación UMH.

PUBLICA: Universidad Miguel Hernández de Elche.

Publicación subvencionada con la ayuda para la Internacionalización de las Escuelas, Facultades e Institutos de investigación —AIEFI 2020— de la Universidad Miguel Hernández.

© De los textos: sus autores.

© De la traducción: Kai Bernd Lange.

© De las imágenes: los titulares de sus derechos.

© Del diseño: Grupo Zeblack.

© De la imagen de la portada: Archivo Facultad de Bellas Artes de Altea. Oficina de Comunicación UMH.

I.S.B.N.: 978-84-09-32626-6

Depósito legal.: A 311- 2021.

Imprime: Imprenta Comercial. Motril.

Impreso en España

LA ACADEMIA GLOBAL

**Perspectivas contemporáneas
sobre docencia, investigación
y creación en arte**

The global academy

**Contemporary perspective
on teaching, research
and creation in art**

SIPADI | MUPIA | 2020



MÁSTER EN PROYECTO E
MUPIA
INVESTIGACIÓN EN ARTE

D A DEPARTAMENTO
DE ARTE

CÍA
CENTRO DE
INVESTIGACIÓN
EN ARTES

ÍNDICE / INDEX

Proyecto e investigación en arte: nuevas propuestas	9
José Vicente Martín Martínez y Juan Fco. Martínez Gómez de Albacete	
Desobediencia epistémica. El arte contemporáneo como una forma de investigación transversal	12
Mónica Amieva	
La conversación como marco de la práctica transdisciplinaria en el arte y el diseño.....	20
Leigh Bridges	
Artes y ciencias sociales: Puentes para interpretar la realidad	33
Néstor Cohen	
Taller opcional de emplazamiento físico y virtual de la obra de arte.....	40
Duvier del Dago Fernández	
El material artístico como fuente para la descripción de la visión sobre los inmigrantes europeos en Buenos Aires entre 1920 y 1940.....	51
Gabriela V. Gómez Rojas	
El devenir de las manifestaciones artísticas de carácter reivindicativo: tensiones en la delimitación teórico-metodológica a partir de un caso de estudio latinoamericano.....	61
Ariadna Gorostegui Valenti	
Desde un borde irregular, todos los futuros posibles y tenues	68
Daniel Laskarin	

Aulas y palapas: por una política pedagógica de lo entrañable.....	78
Rian Lozano	
Hacer es pensar, pero pensar también es hacer.....	87
Micael Norberg	
Producir significado - el papel de la vulnerabilidad en la práctica y la investigación artística	99
Birthe Piontek	
<i>Ink and oil: la pintura como investigación.....</i>	110
Jesse Thomas	
La formación del profesional universitario de artes visuales en Cuba	121
Enia Rosa Torres Castellano	
Discurso icónico. Estructura de creación para las narrativas visuales contemporáneas	134
Iván Albalade Gauchía y José Luis Maravall Llagaria	
Evolución de la experimentación sonora y su hibridación en el espacio de las artes visuales.....	146
Bernabé Gómez Moreno	
Calcografía sin metal. Belkis Ayón, una mirada calcográfica del collagraph	157
Susana Guerrero Sempere	
Ecosistemas y especies de investigación en bellas artes. Metodologías teóricas y aplicadas desde el ámbito universitario.....	163
José Luis Lozano Jiménez y Javi Moreno	
Imágenes en fuga. Nuevos medios, entropía, incertidumbre y gravitación en el análisis estético de la producción de sentido visual	173
José Maldonado Gómez	

La hibridación en el ámbito audiovisual.....	189
Eduardo Marín Sánchez	
El <i>matte painting</i> como técnica híbrida en las producciones audiovisuales. El cortometraje <i>arestia</i>: un caso práctico	199
Mario-Paul Martínez Fabre y Vicente Javier Pérez Valero	
Lenguajes artísticos a partir de la reproducción tridimensional en la escultura contemporánea	210
Juan Francisco Martínez Gómez de Albacete y David Vila Moscardó	
Materiales y procedimientos escultóricos: el azar y la experimentación en la práctica escultórica	223
Imma Mengual Pérez y M.ª José Zanón Cuenca	
Monotipo, reporte y experimentación. La obra de Alfonso Sánchez Luna	232
Alfonso Sánchez Luna	
El contexto como desencadenante: movimientos sociales por los derechos civiles, prácticas artísticas y cultura visual.....	241
Tatiana Sentamans y Carmen G. Muriana	
Proyectos y espacios expositivos: Proyectos y espacios expositivos en siglo XXI. La mediación artística como herramienta de comunicación y aprendizaje en contextos informales	253
María Tinoco y Bibiana de la Soledad Sánchez Arenas	
Contar sin palabras. El fotolibro como parte del proyecto artístico.....	261
David Trujillo Ruiz y Sergio Luna Lozano	
Hacia una lectura espacial de la escultura.....	272
Rocío Villalonga Campos	

Traducciones / <i>Translations</i>	279
Presentación / <i>Presentation</i>	280
Resúmenes / <i>Abstracts</i>	283
Capítulos originales en inglés / <i>Original chapters in English</i>	293
Autores / <i>Authors</i>	346

PROYECTO E INVESTIGACIÓN EN ARTE: NUEVAS PROPUESTAS

Lo nuevo nos obliga. Nos demanda responder ante escenarios y contextos en los que el arte debe actuar como mediador, catalizador, e incluso, elemento transformador y eso nos lleva a una permanente necesidad de renovación en la docencia, la investigación y la creación artística.

Quizás lo nuevo es solo un viejo mito de la sociedad moderna que, en un momento en que se vislumbran los incipientes escenarios de un post-capitalismo y una post-globalización, deba ser cuestionado, pero, mientras tanto, tras el paradigma de lo nuevo se dibuja el requerimiento a las artes —y las ciencias— de estar sintonizadas con su tiempo, de adaptarse a las demandas y necesidades de lo social y sus respuestas pero, también, de generar nuevas realidades, esto es, nuevas demandas y deseos, nuevos escenarios de acción y contextos de debate.

Por otra parte, el ámbito del arte se define cada vez más, no solo desde el ámbito académico, sino también desde la propia creación artística en una confluencia entre la enseñanza, la investigación y la creación. Las prácticas artísticas comunitarias o los proyectos artísticos entendidos como investigación social acercan las metodologías de la creación artística a las metodologías antes reservadas al ámbito docente y académico. Es ese nuevo horizonte de convergencia al que la Academia, como institución que negocia con ese triple componente —docencia, investigación, creación— debe responder de modo permanentemente renovado para hacerse útil, para no quedarse aislada en un limbo endogámico.

El Campus de Altea, integrado por la Facultad de Bellas Artes, el Departamento de Arte y el Centro de Investigación en Arte, fue concebido desde esa exigencia y ha sido permanentemente reformulado, recientemente a través de su Plan Estratégico 2015-2019 y su Plan de Internacionalización 2018-2022. En el primero se dibujó su oferta de posgrado a través del *Máster Universitario en Proyecto e Investigación en Arte* —MUPIA— y el *Máster Universitario en Estudios Culturales y Artes Visuales* —MUECA— y el segundo articuló las acciones que han fortalecido las relaciones de colaboración e intercambio internacional del Campus.

La presente publicación recoge textos relacionados con esos dos ámbitos. Por una parte, el MUPIA y por otra el *Seminario Internacional sobre nuevas Propuestas desde el Arte en la Docencia e Investigación* —SIPADI— en relación con la creación de redes de colaboración internacionales.

En el primer caso, el Máster pretende responder a un enfoque interdisciplinar de la investigación en Bellas Artes que podría situarse tanto en relación con los esfuerzos por unificar la cultura humanística y la científica —en lo que se ha dado en llamar una *tercera cultura*¹ que permite una comprensión más integral del conocimiento— como en relación con el contexto contemporáneo caracterizado por una presencia hegemónica de los medios audiovisuales.

El Máster responde al doble acercamiento recogido en su denominación: la formación en la metodología de investigación en Bellas Artes y la formación en el acercamiento crítico y experimental a la práctica artística. Esta convergencia permite el desarrollo de una metodología de investigación específica y la construcción de un discurso artístico riguroso y crítico de un modo simultáneo y cooperativo, experiencia que fue iniciada por los estudios artísticos universitarios en España hace casi treinta y cinco años de un modo precursor en el ámbito europeo e internacional, experiencia que ha sido seguida por la mayoría de los países europeos, alentada por la constitución del Espacio Europeo de Educación Superior. Modelo de integración que empieza a ser considerado en otros países como Estados Unidos, Canadá, Australia o Inglaterra donde existe una creciente tendencia a que el nivel máximo en la enseñanza artística universitaria, representado tradicionalmente por el *Master in Fine Arts*, pueda complementarse o vincularse a la tesis doctoral (PhD) como en otras disciplinas². A este escenario se suman también aquellos países que cooperan con el organismo internacional de la Secretaría General Iberoamericana³. Cabe añadir que dicho modelo de Educación Superior, en cuanto a los procesos sustantivos universitarios, su integración a la formación y docencia universitarias, la creación de una ciudadanía global en torno a los Objetivos de Desarrollo Sostenible, la integración de la Agenda 2030 en las estrategias y las políticas del sector y las iniciativas de cooperación para el desarrollo sostenible, ha quedado recogido, particularmente, en el XII *Congreso Internacional de Educación Superior Universidad 2020*⁴ organizado por la propia Secretaría General Iberoamericana y el Ministerio de Educación Superior de Cuba⁵, en el que nuestro Campus de Altea, Departamento de Arte y Facultad de Bellas Artes,

1. Brockman, John (1996). *La tercera cultura*. Tusquets: Barcelona.

2. Buckley, Brud [ed.] (2009). *Rethinking the Contemporary Art School: The Artist, the PhD and the Academy*. NSCAD University. The Press: Halifax Nova Scotia Canada.

3. Secretaría General Iberoamericana. (2 de diciembre de 2020). *Detalle agenda /*

12 febrero 2020 / 12º congreso internacional de Educación Superior Universidad 2020. <https://www.segib.org/agenda/12o-congreso-internacional-de-educacion-superior-universidad-2020/>

Se trata de un total de 22 países que conforman la comunidad iberoamericana: los propios de la Península Ibérica: España, Portugal y Andorra, y los 19 de América Latina de lengua castellana y portuguesa como Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Chile, Cuba, R. Dominicana, Ecuador, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Uruguay o Venezuela, entre otros.

4. XII Congreso Internacional de Educación Superior Universidad 2020. (2 de diciembre de 2020). *Congreso Universidad 2020*. <http://www.congresouniversidad.cu/>

5. Ministerio de Educación Superior de Cuba. (2 de diciembre de 2020). *Eventos / Congreso Universidad*. <https://www.mes.gob.cu/es/eventos/congreso-universidad>

ha tenido representación en el mes de febrero de 2020 a través de un convenio de relaciones institucionales con el Instituto Superior de Artes de la Habana.

De este modo, en la perspectiva y contexto de reflexión sobre las herramientas para la investigación y la creación artística, quedan situados los textos recogidos en el presente libro. Una primera parte que recoge aquellos escritos por los docentes del MUPIA, que aportan una visión caleidoscópica de esa convergencia interdisciplinar; y una segunda parte del libro en donde se recogen las aportaciones de los invitados al SIPADI, que se celebró online los días 19 y 20 de noviembre con la colaboración del Centro de Investigación en Artes y gracias a las *Ayudas de Internacionalización de las Escuelas, Facultades e Institutos de investigación* —AIEFI 2020— de la Universidad Miguel Hernández.

En este seminario participaron expertos como Jorge Fernández Torres (Universidad de las Artes de Cuba, La Habana) y Kosme de Barañano Letamendia (Universidad Miguel Hernández de Elche, España) en las sesiones inaugurales, así como profesorado e investigadores invitados de dos ámbitos diferentes. Por una parte, desde el ámbito anglosajón y escandinavo, Micael Norberg (Universidad de Umea, Suecia), Jesse Thomas (Universidad de Alberta, Canadá), Daniel Laskarin (Universidad de Victoria, Canadá), Birthe Piontek (Universidad de Arte y Diseño Emily Carr, Canadá) y Leigh Bridges (Universidad de Manitoba, Canadá). Por otra parte, desde el ámbito Iberoamericano, Enia Rosa Torres Castellano (Universidad de las Artes de Cuba, La Habana), Duvier del Dago Fernández (Universidad de las Artes de Cuba, La Habana), Jorge Braulio Rodríguez Quintana (Universidad de las Artes de Cuba, La Habana), Néstor Cohen (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Gabriela Vivian Gómez Rojas (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Ariadna Gorostegui Valenti (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina), Nathalie Puex (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales de Argentina, Argentina), Riánsares Lozano de la Pola (Universidad Nacional Autónoma de México, México) y Mónica Amieva (Universidad Nacional Autónoma de México, México).

Estos textos, que recogen las conferencias impartidas en el SIPADI, establecen un diálogo con los textos del profesorado del Máster MUPIA, buscando dibujar el escenario de la permanente renovación, nuevas propuestas desde el proyecto e investigación en arte, que el presente —y la acción sobre él— nos depara.

José Vicente Martín Martínez.

Director del Máster Universitario en Proyecto e Investigación en Arte.

Juan Fco. Martínez Gómez de Albacete.

Director del Seminario Internacional sobre nuevas Propuestas desde el Arte en la Docencia e Investigación.

> DESOBEDIENCIA EPISTÉMICA. EL ARTE CONTEMPORÁNEO COMO UNA FORMA DE INVESTIGACIÓN TRANSVERSAL

MÓNICA AMIEVA

La reflexión que sigue a continuación, forma parte de la investigación en curso *Metodologías contingentes. Contribuciones pedagógicas del arte contemporáneo mexicano a las epistemologías del Sur (2000–2020)*, que indaga las aportaciones de los artistas pedagogos José Miguel González Casanova (Ciudad de México, 1964) y Pablo Helguera (Ciudad de México, 1971), así como de artistas que han utilizado la pedagogía como medio en ciertos proyectos, en el caso de Mónica Mayer (Ciudad de México, 1954) y Fernando Palma (Ciudad de México, 1957). Este trabajo, explora la producción de estos cuatro artistas, especialmente con relación a sus aportaciones investigativas a la teoría del arte, la dimensión educativa del arte contemporáneo y las epistemologías desde el Sur, un capítulo del arte contemporáneo mexicano que queda aún pendiente de explorar y dimensionar en su justa medida.

En la encrucijada de la investigación y la docencia que enmarca la presente publicación, esta reflexión se pregunta también críticamente, si en términos epistemológicos, el arte tiene la potencia y especificidad política de usar sin límites la especulación, la curiosidad y la imaginación para hacer conexiones transversales, no necesariamente «lógicas» entre disciplinas, expan-

dir el conocimiento que tenemos de ellas y de otros ámbitos de nuestra vida cotidiana, además de permitir pensar problemáticas y hacer cosas que no son imposibles en otros campos de conocimiento. El primer apartado «Espacios de enunciación o investigar desde el Gran Afuera», intenta dar luz a la interrogante de ¿a qué nos referimos cuando hablamos de investigación artística en el campo del arte contemporáneo? El segundo «Desobediencias extradisciplinares» da una respuesta parcial a ¿quién, dónde, cómo y para qué se investiga? y ¿cuál es la naturaleza del conocimiento que genera esta clase de indagación? Finalmente, el tercero «(Anti) pedagogías de la contingencia también desde el Gran Afuera» cierra con la cuestión de ¿cuáles son los retos pedagógicos de su pertinencia contemporánea y puesta en circulación?

1. ESPACIOS DE ENUNCIACIÓN O INVESTIGAR DESDE EL GRAN AFUERA

En las últimas dos décadas han sido constantes las discusiones, publicaciones y los programas formativos relacionados a la noción de investigación artística. Si después del *ready-made*, se puede producir arte de literalmente —cualquier cosa— y sus fron-

teras disciplinares son prácticamente infinitas, ¿de qué tipo de epistemología estamos hablando? Quizás, de una episteme desobediente, transversal, flexible y difícil de domesticar. Parece ser que esta apertura de fronteras implicó una cierta confusión disciplinaria, una desespecialización del perfil profesional de los artistas, la apertura de herramientas teóricas de producción artística y la emergencia de figuras hoy clave para comprender el arte contemporáneo, como la de los artistas pedagógicos, pero también de los artistas etnógrafos, historiadores, antropólogos, científicos, etc. Si bien el sentido de esta categoría ciertamente inestable, alude de manera muy general a la apropiación de metodologías especulativas de otras disciplinas por parte de artistas, que han dado lugar a una especie de tropo artístico contiguo a otros campos que habitualmente privilegiamos como productores de conocimiento.

Sin embargo, para reflexionar en qué sentidos la práctica artística tiene la potencia de erigirse como una forma de investigación transversal, como ha analizado el filósofo Gerard Vilar en el artículo *Cuatro conceptos de investigación artística*¹, tal vez resulte iluminador complejizar la noción de investigación artística con una diferenciación introducida por Christopher Freyling² en 1993 entre investigación —sobre, para y en el arte—. Es precisamente ésta última, la investigación en el arte o por medio de él, la que permite dimensionar sus aporta-

ciones cognitivas, abriendo la puerta a la cuarta acepción filosófica de la ‘investigación artística’ que suma Vilar. Es decir, la de las prácticas artísticas de cuyos frutos investigativos pueden emerger lo no pensado ni dicho, o bien, preguntas que interrogan y desestabilizan los supuestos conocimientos fosilizados con legitimaciones disciplinares, dentro y fuera del campo del arte. Esta investigación del *Gran Afuera* difícil de intuir desde el *Adentro* opera, según Vilar, más o menos así:

Apunta a la creación de nuevas posibilidades de pensar, a la producción de un espacio o lugar para lo aún no pensado ni dicho, habitualmente cuestionando *a priori* disciplinarios, institucionales o mentales. Investigación artística aquí, pues, significa explorar a través del arte lo totalmente otro, aquello que está en el afuera del pensamiento y los discursos ya establecidos. La investigación artística así entendida no produce enunciados en el lenguaje que ya compartimos, sino «vacilaciones del conocimiento», «viajes al escepticismo», desorganizaciones del lenguaje y del sistema de disciplinas, giros en las reglas de juego que permiten traer a nuestros lenguajes aquello que, por no estar en ellos, no es expresable (Vilar, 2015:16-27).³

1. Vilar, G. (2015). «Cuatro conceptos de Investigación artística», *Deforma* 5, pp. 16-27. (También en las Actas del I Congreso de la ANIAV: vol. I, pp. 933-938).

2. Freyling Ch. (1993/1994), en su artículo «Research in Art and Design», en los *Royal College of Art Research Papers* 1.

3. *Ibid.*

A pesar de que no son pocas las prácticas artísticas cercanas a esta cuarta acepción de la investigación artística, que aprovechan el campo del arte para construir conexiones desobedientes entre disciplinas que, académicamente, no están permitidas, e intervienen las relaciones de poder y multiplican las metodologías artísticas de intercambio de saber, cabe someter a debate al menos desde la universidad, ciertas contradicciones y preguntarnos si está por convertirse en una marca de la economía del conocimiento, muchas veces instrumental, la cual responde especialmente a la necesidad de justificar el valor social del arte, en una sociedad ordenada en las coordenadas del discurso del capitalismo cognitivo. O bien, la lógica económica que tiene como objeto de intercambio, acumulación y valorización de las facultades vitales de los seres humanos, la capacidad de comunicarnos, de generar conocimiento y de intercambiar representaciones simbólicas. De manera que hoy, con cada vez mayor intensidad, el control de la fuerza de trabajo de cualquier política de desarrollo, pasa necesariamente por el control de la actividad cognitiva.

2. DESOBEDIENCIAS EXTRADISCIPLINARES

Más que celebrar esta suerte de apuesta investigativa de los procesos artísticos, quizás tenemos que pensar críticamente respecto a los supuestos que los generan. ¿No será que algunos de estos proyectos no pasan de ser meros productos u objetificaciones que reorganizan información y traducen conocimientos científicos o teóricos como un mero instrumento de divulgación? Podemos interrogarnos también bajo qué ideologías, contextos y lugares de enunciación ciertas

prácticas artísticas terminan por ser una impostura pseudocientífica o un marco de reconocimiento para hacer este tipo de práctica más controlable y cuantificable desde un consenso canónico de legitimación de inclusive el más insignificante gesto retórico de pesquisar. ¿A qué estructuras de poder benefician estas factorías de conocimiento de los giros etnográficos, historiográficos y pedagógicos del arte contemporáneo? ¿En qué sentidos podemos repensar hoy, en un ecosistema cultural delimitado por el dominio de políticas neoliberales, la potencia disruptiva de las metodologías pedagógicas generadas desde el arte contemporáneo, las cuales desobedecen o se rebelan contra las formas de investigar, hacer, pensar y actuar de las epistemes hegemónicas?

En el artículo *Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones* (2007), el filósofo Brian Holmes profundiza estos asuntos y parte del cuestionamiento de cuál es el deseo que impulsa a cada vez más artistas a trabajar fuera de los límites de su propia disciplina acechada por la memoria de la pintura y la escultura como géneros normativos, para desarrollar una argumentación de la potencia política de este tipo de prácticas artísticas en las cuales el autor encuentra una tercera generación de crítica institucional. La argumentación aporta una comprensión más profunda del conocimiento transversal producido en el arte contemporáneo, a través de lo que el autor caracteriza como la cuádruple matriz de los movimientos sociales contemporáneos (arte, academia crítica, medios y organización social).

Parafraseando a Holmes, el concepto extradisciplinar se generó con la intención de superar esa especie de doble impotencia que

afecta a las prácticas significantes contemporáneas. Enuncia, en primer lugar, la inflación de discursos interdisciplinarios en los circuitos culturales y académicos, un sistema combinatorio que se restringe a nutrir la maquinaria simbólica del capitalismo cognitivo, actuando como una especie de suplemento al movimiento financiero perpetuo. En segundo lugar, Holmes indica el estado de indisciplina que surgió como un efecto indeseado de las revueltas antiautoritarias de los sesenta: indisciplina que consiste en que el sujeto se somete sencillamente a las solicitudes estéticas del mercado como, por ejemplo, los artistas en la vena neopop. Por otra parte, la indisciplina significa remezclar o post-producir sin cesar el flujo de imágenes comerciales prefabricadas. A pesar de sus diferencias, la interdisciplinariedad y la indisciplina se han convertido para Holmes en las dos excusas más comunes para la neutralización de la investigación significativa. En contraste a este diagnóstico, Holmes propone la investigación extradisciplinar:

La ambición extradisciplinar consiste en llevar a cabo investigaciones rigurosas en terrenos tan alejados del arte como son las finanzas, la biotecnología, la geografía, el urbanismo, la psiquiatría, el espectro electromagnético, etc., para impulsar en estos terrenos el «libre juego de las facultades» y la experimentación intersubjetiva que caracterizan al arte moderno y contemporáneo, pero también para tratar de identificar, dentro de esos mismos dominios, los usos espectaculares o instrumentales que con tanta

frecuencia se hacen de las libertades sorpresivas y subversivas del juego estético (...) Es en este complejo movimiento de ida y vuelta, que sin negar la existencia de diferentes disciplinas nunca permite dejarse atrapar por ninguna de ellas, donde debemos buscar un nuevo punto de partida para lo que se llamó crítica institucional (Holmes, 2007).⁴

Los proyectos extradisciplinarios en los cuales la agrupación Forensic Architecture es, según Holmes, una especie de parteaguas, tienen una dimensión colectiva y de transversalidad; están basados en una circulación entre disciplinas que con frecuencia incorporan una verdadera reserva crítica de posiciones marginales o contraculturales—movimientos sociales, asociaciones políticas, okupas o centros sociales, universidades o cátedras autónomas— que no pueden reducirse a un solo tipo de modernidad artística. Estos artistas, que han crecido en el universo del capitalismo cognitivo, se ven lanzados de forma natural dentro de funciones sociales complejas. En casi todos los casos, es su compromiso político lo que les hace desear proseguir sus precisas investigaciones más allá de los límites de una disciplina artística o académica. Pero sus procesos epistémicos son al mismo tiempo emotivos y, como añade el autor, «para ellos toda máquina compleja está inundada de afecto y subjetividad capaz de transformar profundamente los contextos y los modos de la producción cultural e intelectual en el siglo XXI» (Holmes, 2007).⁵

4. Holmes, Brian. «Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones»; «Lo extradisciplinario. Para una nueva crítica institucional». Artículo publicado en el no 28 de la revista *Multitudes*, 2007. <http://eipep.net/transversal/0106/holmes/es>

5. *Ibid.*

3. (ANTI) PEDAGOGÍAS DE LA CONTINGENCIA TAMBIÉN DESDE EL GRAN AFUERA

Con el riesgo de pecar de reiterativos, es en este sentido que podemos hablar de una desobediencia epistémica del campo artístico: en tanto que sus modos de producción de conocimiento no acatan las normas que se tiene la obligación de cumplir en las ciencias. Se trata de una desobediencia, ya que el arte se desprende de su campo disciplinar, modifica las reglas del juego, las relaciones de poder y denuncia la separación disciplinaria que fragmenta el conocimiento en parcelas híper-especializadas, las cuales responden más a las demandas del mercado laboral que a las urgencias sociales. De ahí, el riesgo de definir el arte como disciplina, definir desde ahí sus límites y no su transversalidad, así como asignarle un conjunto de reglas constitutivas de esta condición.

Situados en este mismo universo epistémico extradisciplinar desde el Gran Afuera, que parte de la investigación artística como posibilidad o el arte como meta-disciplina, encontramos en diversas latitudes, una clase de prácticas artísticas y figuras de artistas pedagogs, que han aportado metodologías transversales de investigación, construcción de conocimientos y experiencias comunes de aprendizaje. Más que pedagogías, este tipo de prácticas, irrumpen como (anti)pedagogías al ensayar estrategias con las que el arte puede cuestionar y replantear los modos de funcionamiento de la educación tradicional, por ejemplo, en el caso de los programas educativos de los museos de arte o de las bienales. Son prácticas que se interrogan ¿cómo y por qué integrar el pensamiento del arte a otras disciplinas y campos culturales?

Y ¿qué tácticas artísticas se pueden echar a andar para comprender y avistar problemas urgentes fuera del campo del arte?

Habitualmente entendemos la noción de contingencia como una urgencia o azar. Sin embargo, el concepto de contingencia refiere en su acepción más originaria, a lo que no es necesario. La contingencia, ha sido una constante en la historia del pensamiento occidental, para argumentar que ningún orden social, existencial o natural es necesario u obligatorio, sino una construcción dada, susceptible de ser transformada. En este sentido, el principio de la contingencia, nos lleva a sospechar de los órdenes dados, y a recordar nuestra capacidad de transformar el mundo y desmontar sus órdenes.

Las (anti)pedagogías de la contingencia trabajan estas dos caras de la contingencia. Por una parte, funcionan como un instrumento para identificar urgencias del campo de la pedagogía en los museos de arte; en la educación formal; en la formación de artistas, así como en el difícil contexto social y político contemporáneo, por ejemplo, los movimientos sociales, medioambientales, las luchas feministas y las críticas a diversas dimensiones de la sociedad disciplinaria. Por otro, nos permiten explorar la agencia crítica de nuestras prácticas para reinventar las metodologías, los formatos y los modos de producir conocimientos y así generar experiencias artísticas relevantes que detonen aprendizajes, des-aprendizajes, descubrimientos; así como maneras otras de plantear y resolver problemas y conocer el mundo. Estas (anti)pedagogías, han ido trazando un andamiaje teórico, pedagógico y metodológico, que impugna el dominio epistémico del norte global, a partir de la reivindicación

de los conocimientos y saberes entendidos como *intervención* surgidos de la movilización política, el activismo y otras acciones culturales, que son habitualmente excluidas, desautorizadas, ignoradas o silenciadas por las jerarquías positivistas.

Todo lo anterior en el marco temporal contemporáneo, en las que ha tenido lugar una intensa discusión y una proliferación de encuentros, publicaciones y exposiciones que, con frecuencia bajo la noción de «giro pedagógico», han permitido reflexionar acerca de la función de los artistas pedagogos en la arena cultural contemporánea. Dentro de la noción de giro pedagógico en el arte se han referido los diferentes modelos y estructuras educativas, métodos y programas pedagógicos alternativos en las prácticas curatoriales y artísticas contemporáneas. El giro educativo fue diagnosticado por Irit Rogoff en el texto *Turning* (2008), publicado en *e-flux Journal*, y discutido en *Curating and the Educational Turn* (2010), editado por Paul O'Neill, Paul y Mick Wilson, una obra que compendia varias reflexiones asociadas al arte y la educación en el ámbito anglosajón. Fue también analizado por Claire Bishop en «¿Cómo dar vida a un aula como si fuera una obra de arte?», el capítulo final del libro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012). No obstante, como apuntan los curadores Renata Cervetto y Miguel López en el libro *Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos* (2016): «mucho antes de que en Europa se consolidara el interés del campo curatorial y artístico por lo pedagógico [...] en América

Latina diversas iniciativas habían colocado ya lo educativo como un escenario de disputas políticas y como un lugar de avanzada para redefinir los alcances públicos del arte» (Cervetto, Renata. López, Miguel, 2016: 14).⁶

Como sostiene el artista uruguayo Luis Camnitzer en su obra *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* (2007), en el Sur latinoamericano existen aportaciones pedagógicas fundamentales en el siglo XX, como las de Simón Rodríguez (profesor y mentor de Simón Bolívar), la pedagogía del oprimido de Paulo Freire o la sociedad desescolarizada de Iván Illich, cuyos encuadres han abierto las preguntas acerca de qué significa hacer pedagogía como arte y arte como pedagogía, en los conceptualismos artísticos de la región. En el campo artístico, desde la década de los años cincuenta, por mencionar solo algunas, surgieron iniciativas pedagógicas creadas por artistas o impulsos multidisciplinares como La Escuela del Sur en Uruguay, que bajo la forma de taller de Joaquín Torres-García rompía las jerarquías entre arte, diseño y artesanía e indagaba la igualdad estética, plástica y teórica de los principios del arte precolombino con los del arte abstracto de vanguardia, abogando por que el arte debía ser el producto de un periodo y de una geografía particular.

Por otra parte, se encuentra la Escuela Experimental de Educación Artística en Chile, dedicada a las artes, pública y gratuita, de la cual nació La Brigada Ramona Parra como un contingente de sus estudiantes

6. Cervetto, Renata. López, Miguel, Ed. (2016). *Agítese antes de usar*. Buenos Aires: MALBA, p.14.

y cuyo nombre rendía homenaje a una joven militante comunista asesinada en una manifestación realizada en Santiago el año 1946. Varios profesores de esa escuela como Osvaldo Reyes y Fernando Marcos estuvieron en México e intercambiaron posturas sobre la dimensión pedagógico-revolucionaria y propagandística del arte y las prácticas muralistas en particular, con Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. De igual manera, la también chilena Escuela de Valparaíso, que inició funciones en 1952 y continúa activa, ha trabajado desde un enfoque multidisciplinar y ha desarrollado una pedagogía del acto poético como modo de aprendizaje arquitectónico.

En México, Francisco Reyes Palma realizó una extensa investigación que publicó en 1981 bajo el título de *Historia social de la educación artística en México*. En este libro Reyes Palma analiza, a través de una compilación de fuentes documentales, el lugar de la pedagogía y el arte en el proyecto cultural postrevolucionario: el programa estético de José Vasconcelos, el nacimiento del departamento de Bellas Artes, las Escuelas de Pintura al Aire Libre, el método de enseñanza artística de Adolfo Best Maugard, la revista de cultura nacional *El maestro rural*, entre otros.

Desencantados por la institucionalización de la retórica posrevolucionaria, las nuevas políticas culturales del llamado desarrollismo mexicano y la represión social de los años cincuenta y sesenta, un buen número de artistas jóvenes volvieron a mi-

rar el arte desde el cruce con lo educativo, pero con fines de empoderamiento civil. En medio de revueltas estudiantiles globales, así como golpes militares e insurgencias de guerrillas en América Latina, hay dos sucesos importantes que permiten comprender el nacimiento de Los Grupos en la década de los setenta que es preciso mencionar. Por una parte, el movimiento estudiantil del 68, cuando las escuelas de educación artística se convirtieron en grandes talleres de producción de gráfica política. Por otra parte, las críticas de enseñanza artística «caduca» que, como analiza Cristina Híjar en *Siete grupos de artistas visuales de los setenta (2008)*, ya no respondían a ese contexto histórico en cuanto a géneros, técnicas y aproximaciones teóricas.

En el último apartado de *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (2014), Cuauhtémoc Medina comenta: «Debido en parte a una reacción contra el conservadurismo y mercantilismo en los años ochenta, ‘lo artístico’ dejó de ser evidente y reconocible de antemano. Más que ‘propuestas’ definidas acerca de métodos y estilos artísticos, lo que define mucha de la producción del periodo es estar atravesada por determinados procesos de aprendizaje y pedagogía compartida, y estar constituida por un cuestionamiento acerca de las posibilidades de la práctica artística» (Medina, 2014: 378).⁷ Esta reflexión es relevante porque desde el inicio de la década de los noventa, surgieron proyectos artísticos nuevamente en respuesta a la insuficiencia de programas académicos que ofrecieran

7. Medina, C. (2014). «De la intemperie al estilo crítico» en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997, Ciudad de México: Turner*; p. 378.

programas y contenidos acordes a las problemáticas del arte contemporáneo. De esta manera, se crearon espacios para compartir experiencias colectivas de aprendizaje que las escuelas no estaban suscitando. Se trataba de instaurar otras experiencias de aprendizaje para desprenderse de las normas instituidas en las escuelas de arte formales en diversas formas y niveles con el fin de subsanar esas lagunas mediante el diálogo, formatos experimentales de intercambio, estudio, taller y crítica. Tal fue el caso de La Quiñonera, Temístocles 44 y La Panadería.

Más que pretender compartir un panorama exhaustivo,⁸ este panorama final tiene la finalidad de visibilizar cómo nos encontramos frente a un campo de estudio por afianzar: la dimensión pedagógica del arte contemporáneo mexicano y su relación con la investigación artística y su centralidad epistemológica, en sintonía con un panorama más amplio de arte contemporáneo en Latinoamérica. Este linaje de (anti)pedagogías de la contingencia ha impactado en las discusiones de teoría de arte global y también ha abonado a la reconfiguración institucional de los roles y la agencia política de artistas, públicos y curadores dentro de las estructuras de universidades, los museos y las bienales en Latinoamérica, más enfocados en crear andamiajes culturales de circulación, mediación, diseminación de conoci-

mientos y experiencias de aprendizaje, que en problemáticas estrictamente exhibitivas.

BIBLIOGRAFÍA

- Medina, C. (2014). «De la intemperie al estilo crítico» en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997, Ciudad de México: Turner*.
- Freyling, Ch. (1993/1994). «Research in Art and Design», en los *Royal College of Art Research Papers* 1.
- Vilar, G. (2015). «Cuatro conceptos de Investigación artística», *Deforma* 5 (2015), pp. 16-27. (También en las Actas del I Congreso de la ANIAV: vol. I, pp. 933-938).
- Holmes, B. (2007). «Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones»; «Lo extradisciplinario. Para una nueva crítica institucional». Artículo publicado en el no 28 de la revista *Multitudes* [en línea], URL: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es> [última consulta: 18/11/2020]

8. Como da cuenta el último apartado de esta reflexión, resulta urgente generar relatos de historia del arte a contrapelo de lo anteriormente expuesto, desde un enfoque feminista y de estudios de género, ya que estas prácticas se han narrado en su mayoría desde parámetros patriarcales y coloniales, dejando de lado comunidades como la afrolatinoamericana o artistas indígenas (si bien en los últimos años autores como la investigadora y curadora Andrea Giunta o el artista activista Adolfo Albán Achinte se encuentran trabajando en esta línea de investigación). Entre los grupos feministas mexicanos vale la pena mencionar Polvo de Gallina Negra, fundado en 1983 por las artistas feministas Maris Bustamante, Mónica Mayer y Rowena Morales; Tlacuilas y Retrateras; Coyolxauhqui Articulada; y Bio-Arte, conformado por Laita, Nunik Sauret, Rose Van Lengen, Roselle Faure y Guadalupe García-Vasquez.

> LA CONVERSACIÓN COMO MARCO DE LA PRÁCTICA TRANSDISCIPLINARIA EN EL ARTE Y EL DISEÑO

LEIGH BRIDGES

En los últimos 6 años, mi práctica artística —y por lo tanto mi práctica docente— ha evolucionado hacia un marco transdisciplinario en el que las preocupaciones estéticas y conceptuales centrales de la pintura y el diseño de la comunicación (impreso) forman una base a través de la cual se pueden desarrollar temas esenciales en una variedad de medios. Al trabajar en este espacio expansivo entre el arte y el diseño, he adoptado el modelo de conversación tanto temática como pedagógicamente para desarrollar una obra colaborativa y ambiciosa que ha activado el espacio dentro de nuestra comunidad de la Escuela de Arte.

En 2017, desarrollé el curso *Diseño de Exposiciones para Artistas y Diseñadores*, que introdujo la representación de espacios arquitectónicos a escala, el arte público y el desarrollo de propuestas de exposiciones y un proyecto de diseño de exposiciones prácticas para los estudiantes interdisciplinarios por primera vez en la Escuela de Arte. Me di cuenta de que un importante objetivo de aprendizaje para los estudiantes de arte y de diseño sería el diseño de espacios interiores, para apoyar las prácticas de arte basadas en la instalación, así como las oportunidades

comerciales que van desde el diseño de exposiciones en museos a las propuestas de obras de arte público. Desde entonces, he organizado anualmente el «*Spatial Collage*» (Collage Espacial) en el que los estudiantes diseñan de modo colaborativo instalaciones a gran escala en espacios poco comunes (ascensor, paso elevado, hueco de escalera) basadas en la idea de «conversación». Normalmente se monta en octubre y se mantiene durante varios meses, esto ha dado lugar a encuentros creativos aventureros en espacios inesperados dentro de la escuela.

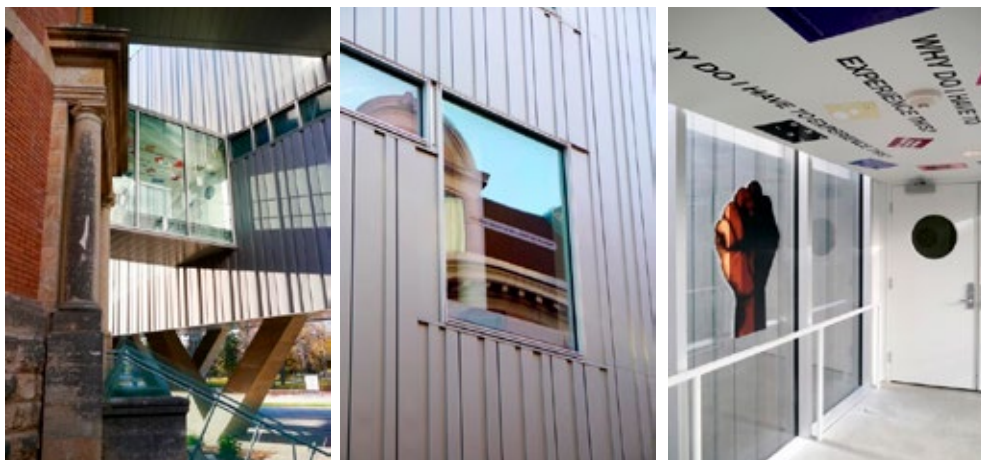
Mirando una serie de precedentes —como la exposición de Herbert Bayer de 1942 *Road to Victory (Camino a la Victoria)* MoMA, la exposición de Duchamp *First Papers of Surrealism (Primeros papeles del surrealismo)* (1942), el trabajo basado en el lenguaje conceptual de Joseph Kosuth, las instalaciones del tamaño de una habitación de Barbara Kruger, las *Word-Things in Time-Space (Cosas-Palabras en el Espacio-Tiempo)* de *Experimental Jet Set* de 2016, y el *Author's Preface (Prefacio del Autor)* (2015) de Raymond Boisjoly— hemos considerado la autoridad del texto en la instalación y hemos experimentado con varios tonos a través de

los cuales esa voz puede ser usada para reclamar el espacio público, para convencer, para criticar o para comprometerse con nuestra comunidad escolar.

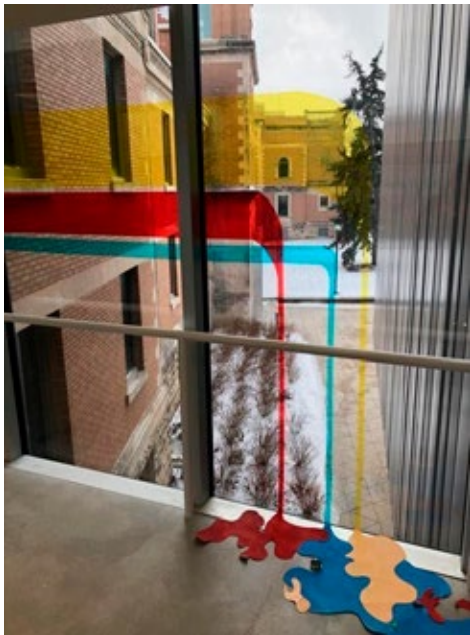
Elegí el tema de la «conversación» por varias razones. Cuando se utiliza la primera persona el punto de vista del autor está en primer plano, lo que permite al estudiante subvertir la posición tradicional del diseñador como transmisor del mensaje del cliente en primer lugar. En cambio, se activa el papel del diseñador como consultor, investigador y creador. También quería que los estudiantes tuvieran en cuenta lo que yo consideraba las características más optimistas e idealistas de una conversación significativa y motivadora, con la esperanza de que el resultado fuera un diálogo respetuoso aunque a veces difícil. Por ejemplo, las cualidades en las que me he centrado han sido la presunción de que ambas partes entran en la discusión de buena fe y equilibran el escuchar con el compartir.

También amplí el vehículo de la conversación —desde lo verbal a lo escrito, a través de las redes sociales u otras tecnologías digitales o analógicas, incluso potencialmente a través de un intercambio de imágenes dibujadas o fotografiadas—. El proceso de estudiar lo que eso significaría exactamente de manera visual en un espacio público, y cómo iniciar una discusión sobre un tema estimulante manteniendo la conversación abierta, ha sido una parte natural de este proyecto. En este contexto, la «conversación» ha sido interpretada a menudo por los estudiantes de manera literal, a veces como un marco para mantener el mensaje no didáctico y a veces, en sentido amplio, como un método de investigación de un tema.

En su trabajo, *I don't want to have to be your teacher* (*No quiero tener que ser tu profesor*) (Fig. 1-3), de 2017, Shaneela Boodoo, Ekene Emeka-Maduka y Etovre Odhibo imaginaron dos espacios adyacentes en la Escuela



Figuras 1, 2 y 3. Shaneela Boodoo, Ekene Emeka-Maduka, Etovre Odhibo. *I don't want to have to be your teacher* (*No quiero tener que ser tu profesor*). (2017). Instalación que incluye texto e imagen en vinilo, papel impreso digitalmente.



Figuras 4 y 5. Jericó Abraham y Adriana Rodas Narvaez. *Primaries (Primarias)*. (2019). Transparencia de vinilo, papel de 300 g/m², tiza.

la de Arte como una metáfora del diálogo entre dos individuos que conversan. Mientras que el texto en una ventana dice: «Hablas tan bien el inglés, ¿de dónde eres?», la ventana de enfrente dice: «...hm, gracias, supongo», acompañado de imágenes de pensamientos internos: «¿Por qué tengo que experimentar esto?». Representando la voz interior de los estudiantes negros, indígenas o de color (del inglés: «Black, Indigenous, and people of color», BIPOC) en la escuela, así como planteando temas de micro-agresión e ignorancia casual, este trabajo buscó introducir temas críticos de justicia social, reconociendo al mismo tiempo la discrepancia entre lo que se dice en voz alta y lo que a menudo se oculta.

Este mismo paso elevado fue activado por Jericho Abraham y Adriana Rodas Narvaez en 2019 con su proyecto, *Primaries (Primarias)* (Fig. 4, 5). Su concepto era crear un lugar de descanso para los estudiantes donde la luz del color del arco iris se filtrara en el espacio, y donde los transeúntes pudieran usar tiza para registrar sus pensamientos. En este caso, los estudiantes prepararon el escenario

para la conversación y proporcionaron una especie de tablero de mensajes para el diálogo escrito entre los espectadores. Las bandas de color del arco iris que hacen referencia al diseño interior de los años 70 se disuelven en lo que pueden ser charcos de pintura, aludiendo a las diversas actividades que se realizan en las aulas de la Escuela de Arte, incluyendo la precisión y la materia pintada.



En 2018, cuando Ernest Zarzuela, German Eduardo Lombana Ospino y Josh Wesey se encontraban en las etapas iniciales de la definición de su proyecto *Spatial Collage* (Collage Espacial), pasaron un tiempo en el edificio de la Escuela de Arte notando el murmullo de las voces a su alrededor y las cualidades de interpretación o la dificultad para entender la conversación cuando se encuentran en una multitud. Decidieron instalar la obra, *Altered Translation* (*Traducción Alterada*), en un pasillo de la escuela muy concurrido y representar el sonido abstraído de la multitud utilizando una fuente codificada *Crescendo* que German y Josh habían diseñado (Fig. 6, 7). Grabaron fragmentos de conversación y de hecho «tradujeron» ese texto de un «idioma» a otro. Junto a la obra se proporcionó una traducción del «código» al alfabeto romano (Fig. 7).



Un último ejemplo que mostraré para el proyecto *Spatial Collage* es *How much, how many* (*Cuánto, cuántos*) de

Figuras 6 y 7. Ernest Zarzuela, German Eduardo Lombana Ospino y Josh Wesey. *Altered Translation* (*Traducción Alterada*). (2018). Rotulación de vinilo.

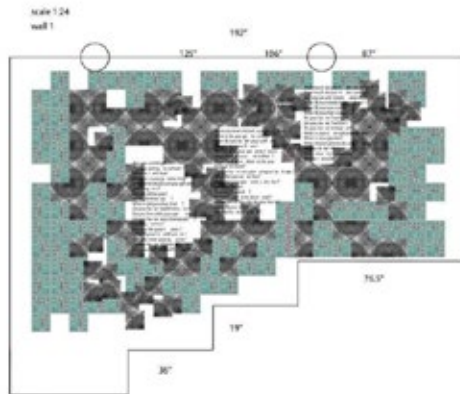


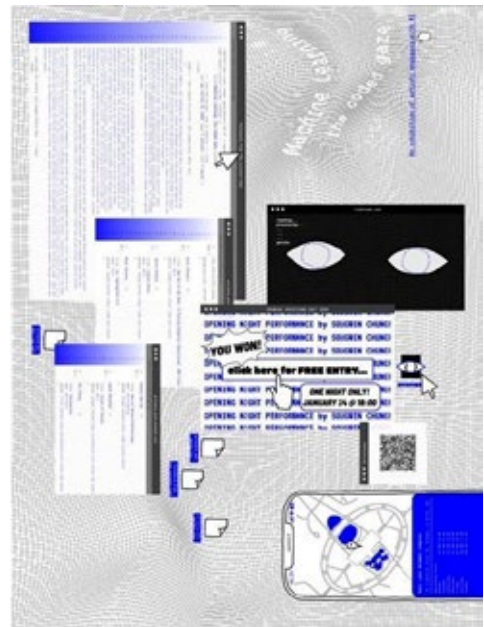
Figura 8. Ren Lam, Taylor Thurston y Benny Sun.
How much, how many (Cuánto, cuántos). (2019).
Vinilo, impresión digital.

Figura 9. Renderizado de elevación para *How Much, How Many*. (2019)

Ren Lam, Taylor Thurston y Benny Sun (Fig. 8,9). En sus propias palabras, «nos estamos poniendo cada vez más nerviosos en una sociedad que nos registra y rastrea constantemente, con el uso de una tecnología que nos enseñan es objetiva.» Con el fin de destacar la omnipresencia de la recolección de datos y cuestionar su neutralidad en el contexto universitario y dentro de la sociedad en su conjunto, este grupo decidió hacer un collage de impresiones digitales que representaban los circuitos de un viejo libro de texto, superpuestos con un aluvión de preguntas personales (Fig. 8). En este caso, los estudiantes ofrecen una crítica de los sistemas de vigilancia, destacando que lo que se ofrece no es un diálogo recíproco sino una solicitud unilateral de información de organizaciones en posiciones de poder.

Las ideas en torno a la conversación también proporcionan un modelo útil para el proceso de tutoría de los estudiantes a través de un proyecto. Mi parte favorita de un día de clase es tener discusiones individuales con mis estudiantes, donde nos adentramos profundamente en lo que están trabajando, y empezamos a ordenar las implicaciones del proyecto. A menudo visualizo nuestras conversaciones como un desenredo colaborativo de un ovillo de lana figurado, donde clasificamos el significado y llegamos a un entendimiento sobre qué hacer con el material. A veces esto es fácil, y a veces toma tiempo y paciencia.

Esta metáfora puede ampliarse para abarcar el proceso iterativo. De la misma manera que la gente en una conversación gira en torno a ciertos temas, pasando por las tangentes y abordando el tema desde un ángulo diferente, experimentando con el reencuadre de un argumento e intentando llegar a una resolución (o desenredo), así el proceso creativo implica reelaborar las ideas a través del material a lo largo del tiempo. El proceso iterativo es importante en la práctica creativa, ya que uno se compromete tanto a trabajar dentro de un determinado conjunto de preocupaciones y materiales como a abrirse a probar y experimentar dentro de esos parámetros. La iteración implica que uno respeta la obra a través de un compromiso riguroso con ella —la primera impresión no es suficiente, sino que a lo largo de un período de tiempo, uno sigue dando vueltas y reconsiderando sus supuestos—. Al entablar una conversación



Figuras 10-11. Ren Lam. *Machine Learning: The Coded Gaze* (Aprendizaje de Máquinas: La mirada codificada). (2019). Serigrafía sobre papel. Clase: Diseño 3.

con la práctica creativa propia a lo largo del tiempo, uno construye la memoria de lo que se ha dicho y comprendido, combinando fragmentos, desechando lo que no funciona (esperemos que para bien), reclamando y construyendo a partir de aquellas ideas que sí funcionan.

Siguiendo con los temas tocados en el proyecto de colaboración de su grupo de *Spatial Collage, How Much, How Many (Cuánto, Cuántos)* (Fig. 8), Ren Lam desarrolló, «*Machine Learning: The Coded Gaze*», (Aprendizaje automático: La mirada codificada) (Fig. 10, 11) un folleto-póster doblado de dos caras creado para una exposición que ella propuso subtitulada, «Una exposición de artistas comprometidos con la IA». En su diario de procesos, Ren escribe, «¿En qué tipo de espacio existe el código? ¿Cómo podría ser una representación visual de Internet? Utilicé en Illustrator para crear este gráfico de red deformado como fondo porque me recordaba cosas como el viejo logo de la bandera ondulada de Windows, y también porque es la red literal que muestra movimiento y auto ajuste.» Hubo un gran cambio en el proyecto a mitad de camino cuando Ren decidió reflejar la idea de «compromiso» con la Inteligencia Artificial usando un lenguaje visual referencial a una interfaz de ordenador, incluyendo cuadros de diálogo, cursores con punteros y carpetas de archivos. En un movimiento un tanto contra intuitivo, en lugar de imprimir digitalmente esta pieza Ren eligió producir este diseño en una edición limitada de serigrafía en dos colores, lo que dio como resultado una presencia material mate y aterciopelada inmediatamente perceptible a la mano y, tras una inspección minuciosa, agradable a la vista en el sentido del trabajo visible y las inconsistencias de lo manual. Lo analó-

gico y lo digital se encuentran de una manera bastante literal en este trabajo.

El año pasado desarrollé un curso de «Diseño e impresión», donde traje estudiantes de diseño al estudio de estampado de la Escuela de Arte para participar en investigaciones críticas de materiales en papel y tinta, inspirado en parte por mis proyectos de investigación en Amsterdam en abril de 2019. Creo que es importante que los estudiantes que trabajan en diseño de impresión tengan acceso a los estudios de estampado, tanto para que puedan experimentar con el material a través de métodos imposibles de utilizar en la impresión digital, como para visualizar más claramente las posibilidades de modos de producción de impresión offset a mayor escala. Organicé un proyecto «*Varied Edition: Derive*» (Edición Variada: Deriva) (Fig. 12) como punto de partida en el que se pidió a los estudiantes que definieran un método de investigación para recopilar texto e imagen mediante la observación en primera persona, que interpretaran la psicogeografía mediante este método y que utilizaran la serigrafía para experimentar con la composición improvisada. Nos fijamos en el trabajo impreso de Asger Jorn y Guy Debord de los años 50, así como de Robert Rauschenberg, por ejemplo.

Este proyecto alude a otro aspecto de la conversación útil como modelo en la enseñanza y la investigación: el de la interpretación artística improvisada. La conversación más inspiradora tiene un elemento de aventura donde uno no está seguro de lo que va a pasar después, pero confía en una dirección estable, un sentido de viajar juntos. La experiencia de comprometerse con la práctica de la investigación creativa es similar a una en la que el artista aparece para hacer el trabajo

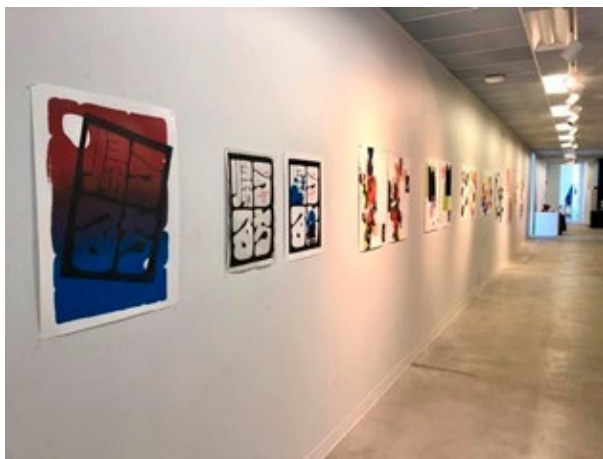


Figura 12. El proyecto Varied Edition instalado en el ARTLab.
Figuras 13-14 Jenna Li *Family Calendar (Calendario Familiar)*
 2019 Serigrafía sobre papel de tela, 20» x 30» cada impresión.

sin saber exactamente cómo irá, pero tomando decisiones intuitivas a lo largo del camino en la conversación con temas del pasado, accidentes felices y una impresión general de una meta. Considerando esto, un objetivo de la «*Varied Edition: Derive*» era que los estudiantes desarrollaran confianza en las posibilidades conceptuales y materiales de la serigrafía a través de un enfoque constante combinado con la intención de no apegarse a los resultados. Jenna Li interpretó este proyecto mediante un compromiso con la casa de su familia, a través de la recolección de viejas fotografías familiares y considerando fechas y momentos importantes en relación con el espacio que han habitado juntos (Fig. 13,14). Este método de desarrollar una conversación con la obra permite asumir riesgos y requiere un compromiso continuo con el proyecto; no se puede poner el piloto automático cuando se trabaja de esta manera.



Además de que la improvisación conversacional es una estrategia para el arte, también es un excelente modelo para la enseñanza. He notado que el método de construcción del contrato social que utilicé para facilitar la experiencia creativa en el aula está bien descrito en el marco del teatro improvisado, «*Yes/And*» (Sí/Y). Esto significa que cuando un estudiante tiene una idea, apoyo su flujo creativo afirmando la idea general («sí»), y luego sugiero el refinamiento o la revisión a través de una extensión de su idea («y... ¿has



Figuras 15-16. Adelle Rawluk *The Uncertainty (La incertidumbre)* 2019 impresión digital, dos caras, 12» x 18».

Figura 17. Proyecto *Research List* (Lista de Investigación) instalado en el ARTLab.



pensado en esto?)). Esto puede significar que tienen que replantearse su proyecto por completo, porque a veces la «y» puede significar que no han entendido cómo está comunicando realmente su trabajo. Por lo general, esta estrategia funciona bien para apoyar el flujo creativo, lo que da lugar a una relación laboral entusiasta y motivada. Sólo unas pocas veces he tenido que decir «absolutamente no» a los

estudiantes, cuando simplemente no lo están entendiendo y están planeando algo que será objetivamente infructuoso o públicamente inapropiado.

El proceso de entablar una conversación también es útil como método de investigación para reunir o verificar datos. Los modelos de proceso de diseño centrados en el humanismo ponen en primer plano la escucha y la empatía a través de la investigación experimental como punto de partida para la exploración de un proyecto, que puede incluir la entrevista a personas para adquirir un conocimiento de primera mano sobre un tema. A menudo se pide a mis estudiantes que realicen investigaciones primarias para compilar el contenido de sus proyectos. Un ejemplo es mi proyecto «*Research Lists*» (Listas de investigación), en el que los estudiantes eligen una pregunta en la que basan una serie de entrevistas que se materializan en un folleto de póster doblado de doble cara (Fig. 17). El proyecto de Adelle Rawluk titulado *The Uncertainty (La Incertidumbre)* (Fig. 15-16) hizo la pregunta,

«¿Qué sientes que deberías estar haciendo con tu vida que no estás haciendo ahora mismo?» Adelle entrevistó tanto a jóvenes como a personas mayores para descubrir las similitudes y diferencias de perspectiva entre estos grupos.

En cuanto a mi propia investigación, en los últimos 6 años mi práctica ha representado una conversación en expansión entre las

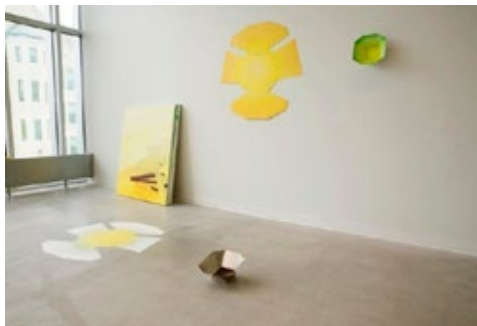


Figura 18. Atmospheric Resonance informal installation (Instalación informal de Resonancia Atmosférica).



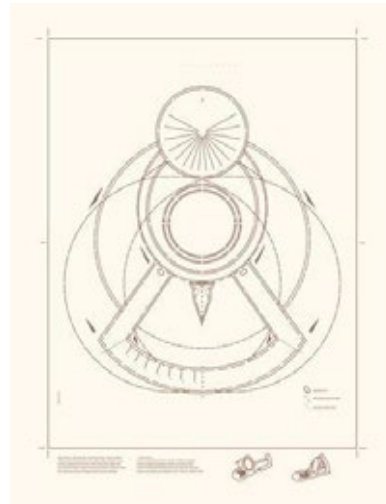
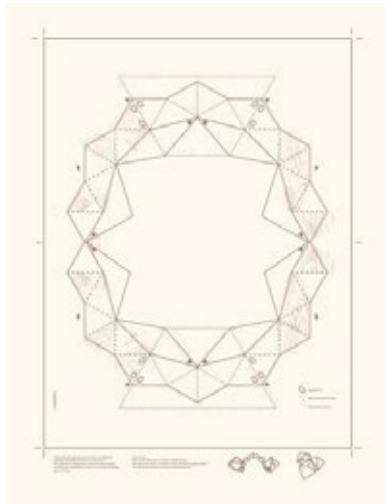
Figura 19. Leigh Bridges *Colour Field Cook Stoves* (Estufas de Camping Campo de Color) 2016, acrílico en aerosol sobre aluminio plegado, varios tamaños (el más grande de 28» de ancho).

formas modernistas, el paisaje y las tecnologías diseñadas a través del método de bricolaje. Específicamente, un tema clave que ha servido como punto de apoyo para mis proyectos creativos ha sido la tecnología de recolección de energía solar. Esto ha proporcionado una interfaz ideal entre mi inicial investigación del paisaje atmosférico en la pintura y los experimentos en el uso, la imaginación y la improvisación en el diseño. Por ejemplo, a través de mis proyectos creativos he explorado el potencial de mejora frente a la proyección romántica implícita en ambos discursos, cómo la obra puede navegar entre los modos de distribución públicos versus privados, y más recientemente, las nociones de funcionalidad. La investigación de estos temas me ha llevado a crear obras de arte pintadas, construidas, impresas y animadas.

En 2016, mi proyecto *Atmospheric Resonance* (Resonancia Atmosférica) (Fig. 18) incluyó la fabricación de la serie de esculturas de aluminio pintadas *Colour Field Cook Stove* (Estufas de Camping Campo de Color), (Fig. 19). La forma plegada se basaba en el esquema de funcionamiento de una estufa

solar de cocción plana, diseñada y fabricada en California y vendida a comunidades no conectadas a la red eléctrica. Mientras que la estufa original de fuente abierta utilizaba papel de aluminio reflectante metálico para enfocar el calor del sol, estas esculturas utilizan un color y un tono radiante para generar «calor» óptico. Investigar las posibilidades que rodean a esta tecnología de diseño DIY (*Do it Yourself* —Hágalo usted mismo—) amplió mi consideración de la funcionalidad en la pintura, amplió implícitamente mi investigación del color y la luz en el paisaje, y también permitió una respuesta más específica a los problemas globales en cuanto a nuestra relación con los ciclos naturales y la precariedad ecológica.

A partir de mi investigación sobre los diagramas esquemáticos y trabajando entre dos y tres dimensiones, desarrollé los carteles troquelados *Energy Collector* (Colector de Energía) utilizando un proceso meticuloso, casi totalmente digital, al tiempo que hacía referencia a los manuales de instrucciones y a las tecnologías comercialmente concebidas como desconectadas de las redes de distribu-



Figuras 20 y 21. Leigh Bridges. *Energy Collector (Colector de Energía)* y *Solar Tracker (Seguidor solar)*. 2018. Cada uno 24» x 32». Papel cortado con láser e impreso digitalmente. **Figura 22.** Demostración de la construcción del colector de energía.

ción. En mi reciente exposición *Solar Noon (Mediodía Solar)*, he enmarcado estos «prototipos» como una pequeña edición y he presentado la pieza impresa en offset como una pila en la galería, con algunos disponibles para que los espectadores los lleven (Fig. 20-22). Con este trabajo, estoy interesado en

la «difusión del diseño», explorando la distribución más amplia posible con múltiples impresos comercialmente.

En *Solar Noon (Mediodía Solar)* (Fig. 23) También presenté una serie de impresiones realizadas durante mi residencia en AGAlab (Amsterdams Grafisch Atelier) en abril de 2019. Estas grandes impresiones serigrafiadas y cortadas con láser representan el paisaje «reflejado» en los paneles solares y también conectan con las ideas de atmósfera y luz desarrolladas en mi práctica de la pintura. Intuitivamente combiné mis propias fotografías de paisajes en mapa de bits y mezclas de color con esquemas lineales, algunos de los cuales fueron desprendidos y doblados en esculturas. Me interesaba el placer óptico de la estratificación física de la tinta, produciendo resultados inesperados en la composición y el color mientras disfrutaba de la idiosincrasia del material. El acto de imprimir, transportar grandes pantallas y moverse físicamente alrededor de la obra, así como la resonancia óptica acumulada era también de



Figura 23. Exposición de Solar Noon (Mediodía Solar) en el Martha Street Studio, Winnipeg Canadá, 2020.



Figuras 24-25. Leigh Bridges. *Small Box Design: Glow Through* (Diseño de Caja Pequeña: Trans-Brillo) y *Large Box Design Side 1: Blue with Reflections*. (Diseño de Caja Grande Lado 1: Azul con reflejos.) 2019. Cada uno 33» x 46». Serigrafía en papel de tela de 300 g/m², con corte láser.

importancia crítica para el sentido de especificidad implícito en estos monotipos.

La exposición *Solar Noon (Mediodía Solar)* en su conjunto fue también sobre el desarrollo de un tipo de conversación entre una red de artefactos en la galería (Fig. 27). Esta estrategia emplea los atributos y el significado implícito en varios medios para abordar un tema desde diferentes puntos de vista, de

manera similar a los oradores en una discusión. Cada punto de vista contribuye a la investigación exhaustiva de un tema. Además de las impresiones descritas anteriormente, también incluí un trabajo cortado con láser en acero oxidado titulado *Globe Array Unfolded (Conjunto Globo Desplegado)* (Fig. 26), y una animación de video titulada *Solar Array (Conjunto Solar)* (Fig. 28).

La pieza *Globe Array Unfolded* se construye claramente a partir del trabajo *Colour Field Cook Stove*. Influenciado por las teorías de Ámsterdam que enfatizaban la reutilización y la improvisación en el diseño, corté con láser acero oxidado recuperado en una serie de nuevas formas escultóricas plegadas. Había estado pensando en la teoría del «diseño sucio»

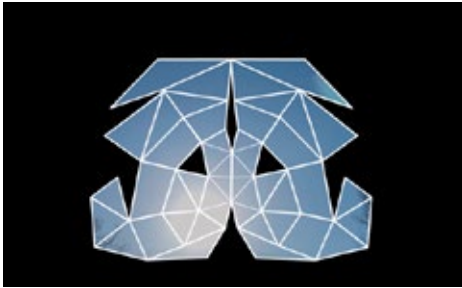
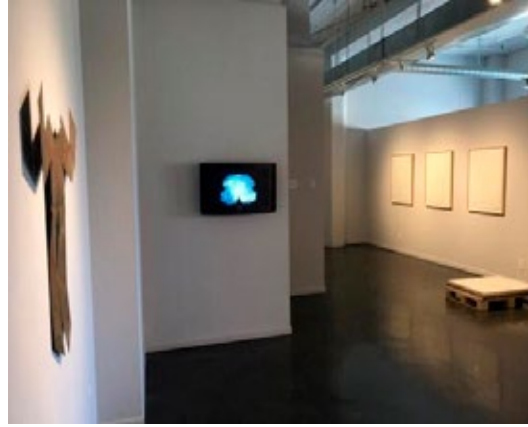


Figura 26. Leigh Bridges *Globe Array Unfolded*. 2018. 33» x 46». Acero oxidado recuperado cortado con láser.

Figura 27. *Solar Noon* exposición en Martha Street Studio, Winnipeg Canadá, 2020.

Figura 28. *Solar Array*. Animación de vídeo con sonido, 14 min.

presentada por la diseñadora holandesa Marjanne van Helvert, quien en 2013 articuló la idea de que el diseño no siempre debe tratarse de lo universal, lo nuevo y prístino, lo ideal, sino que podría tratarse de reutilizar, reparar y reciclar, y respetar las huellas de la historia en un objeto. El uso del acero también creó una conexión significativa con la oxidada escultura monumental modernista que tanto prevalecía en Edmonton, Alberta, donde completé mi Grado en Bellas Artes.

La animación *Solar Array* (Fig. 28) recoge el desarrollo y la instalación de la tecnología imaginada, una vez más empleando «poética instructiva» para mostrar la alineación solar del conjunto y el movimiento estoico del sol a través del cielo. Aquí me interesé en los detalles atmosféricos, los pequeños sonidos y los cambios de las condiciones de iluminación. El resultado fue una meditación sobre nuestra relación con los ciclos naturales así como las características de funcionalidad, representadas en el transporte, instalación y orientación del mecanismo para captar la mayor cantidad de energía solar posible. El enfoque en la luz, el color y los detalles de la atmósfera también conecta directamente con mi compromiso con el campo de color y el paisaje en la pintura.

En conclusión, el uso de la conversación como modelo ha demostrado ser útil como método para enmarcar las investigaciones en la enseñanza y la investigación a través de la creación de relaciones en primer plano mediante el debate respetuoso y la paciente investigación colaborativa de un tema. Esto funciona bien para las prácticas centradas en la investigación básica al poner en primer plano los enfoques abiertos y no didácticos.

> ARTES Y CIENCIAS SOCIALES: PUENTES PARA INTERPRETAR LA REALIDAD

NÉSTOR COHEN

INTRODUCCIÓN

Diferentes miradas, generales, amplias o panorámicas, sobre las artes como sobre las ciencias sociales pueden producir resultados autónomos, muy propios de unas como de las otras, o pueden producir encuentros, vínculos estrechos que expresen cercanías. Este artículo pretende transitar por las cuestiones que acercan y por las que alejan a las artes y las ciencias sociales entre sí.

Cuando me refiero a las artes lo hago en el sentido más inclusivo, me refiero a las artes plásticas y visuales, la literatura, la música, el teatro, la danza, entre otras expresiones y cuando menciono a las ciencias sociales, con la perspectiva más amplia considero a la sociología, la antropología, la ciencia política, la comunicación, la historia, entre otras ciencias. Cuando observo las artes y las ciencias sociales lo hago en el presente. Como señalan Sánchez y Sánchez (2018: 12) concibo ambos campos desde «el paradigma de la complejidad, donde se presenta el pensamiento como creación, la noción del ‘mundo’ como representación y el conocimiento como una visión del mundo, como traducción de un marco de incertidumbre permanente». No concibo las artes y las ciencias sociales como espejos de la realidad o disponiendo de recursos técnicos para obtener fotos de la realidad.

El enfoque que abordaré para señalar los encuentros y desencuentros entre ambos campos tiene dos dimensiones. Una trata sobre cómo artistas y científicos/as sociales producen la obra y el conocimiento, en otras palabras, cómo interpretan la realidad tanto externa como interna. Y la otra dimensión trata sobre cómo los destinatarios de estas producciones se involucran y dialogan con lo producido.

Me preocupa reflexionar sobre este fenómeno poniendo en el centro de mi atención la relación dinámica del/a artista y del/a científico/a con el público receptor, con el destino de su producción. Pero entiendo que entre ambos polos la realidad no es pasiva, es sometida a interpelaciones, marchas y contramarchas. A través de este proceso, no siempre lineal, muchas veces cargado de contradicciones, de conflictos, de dudas, el arte y las ciencias sociales se encuentran transitando por el mismo camino, compartiendo medios y objetivos y en otras oportunidades el encuentro se logra desde las diferencias, transitando por caminos paralelos, los cuales no se unen nunca, pero se acompañan desde sus particularidades sustantivas.

Entre las artes y las ciencias sociales siempre se tienden puentes, a veces transitables, conducen a los mismos lugares y otras, si se los transitara, tendrían destinos diferentes. Pero, siempre hay puentes.

1. ARTISTAS Y CIENTÍFICOS/AS SOCIALES COMO OBSERVADORES/AS

Artistas y científicos/as sociales son sujetos sociales quienes a partir de su formación, destrezas, habilidades y conocimiento producen obras de arte, documentos, libros, etcétera. Sin embargo, esa producción está direccionada por sus intereses, sus necesidades, sus modos de comunicarse con la realidad exterior a ellos, pero también, está afectada por cómo se auto perciben, cómo rescatan dentro de sí cuestiones de interés para su trabajo.

Además, transversal a cómo observan la realidad y cómo ejercitan la introspección, sus tareas están orientadas por el lugar que ocupan en la estructura social. En otras palabras, producir arte o ciencia son tareas individuales socialmente condicionadas. La inspiración y la curiosidad no son sólo cualidades individuales, sino que para poder expresarse requieren de cómo hayan transcurrido los procesos de socialización en la infancia (dos de las instituciones protagonistas de este proceso son la familia y la escuela) y/o de qué modo se han involucrado las familias y los diferentes grupos de referencia (de tipo social, laboral, etcétera) en las etapas postescolares y/o de la pertenencia a determinada clase social entre otros condicionantes.

En este sentido Bourdieu (1998: 84) destaca la relación entre el capital cultural heredado de la familia y el capital escolar. Es enfático cuando señala que «la familia y la escuela funcionan, de modo inseparable, como los lugares en que se constituyen, por el propio uso, las competencias juzgadas como necesarias en un momento dado

del tiempo, y como los lugares en los que se forma el *precio* de esas competencias, es decir, como los mercados que, mediante sus sanciones positivas o negativas, controlan el resultado, consolidando lo que es aceptable».

Bourdieu (1998: 258) hace referencia, además, a la relación entre el capital cultural y el capital económico señalando que el primero «varía más o menos en razón inversa de los indicadores del capital económico». Considero al conocimiento científico transitando en una dirección muy similar al capital cultural, en otras palabras, asumiendo una relación, también, inversa con el capital económico. Realizo estos señalamientos, de modo resumido, para explicitar dentro de qué marco interpreto el fenómeno de la producción artística y científica.

Estos condicionantes activos a lo largo de la vida permiten afirmar que artistas y científicos/as sociales no son intérpretes neutrales de la realidad que interpelan. Ni unos ni otros imitan ni transcriben la realidad tal como es, no son intermediarios indiferentes entre el «mundo exterior» y los destinatarios de su producción. Se posicionan frente a la realidad con una actitud selectiva de acuerdo a sus historias, sus preocupaciones y sus convicciones. No son observadores pasivos, interpelan, dialogan, cuestionan.

A partir de esa actitud descomponen el fenómeno u objeto observado de acuerdo a un conjunto de categorías propias de sus oficios, de sus campos de realización. A partir de esa descomposición, que no es otra cosa que poner en acto criterios analíticos, nace la reconstrucción de lo observado que se constituye en la obra artística o en el conocimiento hecho objeto.

Pero esa reconstrucción, que implica re-presentar de algún modo lo observado, sea externo o interno a sí mismo, puede contener denuncia, crítica, resistencia, visibilización, exploración. Puede problematizar lo naturalizado o lo institucionalizado, puede señalar o individualizar las desigualdades sociales y económicas, como también las hegemonías, las exclusiones, las relaciones sociales de dominación. Cuando eso ocurre, las artes y las ciencias sociales irrumpen en el campo político, cultural y social e interpelan. Es el momento en que, como señala Bustos Gómez (2018), el arte deja de tener como objetivo exclusivo entretener, deleitar estéticamente o expresar emociones, para constituirse en denuncia cuya meta es transformar. Lo mismo ocurre con las ciencias sociales que abandonan como objetivo central constituirse en descubridoras que sorprenden y generan espectáculos para la admiración, para constituirse en denunciantes que pretenden aplicar su conocimiento para transformar la realidad de la desigualdad y la dominación.

Pareciera, entonces, que unas y otras se unen por puentes cuando el destino de la acción es observar la realidad para representarla y ponerla al servicio de la transformación. En este caso, los puentes se instalan de afuera hacia adentro y poder transitarlos contribuye a fortalecer el decir y el hacer de las artes y las ciencias sociales, las cuales actúan para responder a la demanda.

Otro de los puentes que conectan a estos campos es la necesidad del conocimiento sobre métodos y técnicas para la producción. Los saberes se manifiestan, entre otras expresiones, por medio de códigos que deben ser conocidos, los cuales se formalizan en métodos y técnicas artísticas y científicas. Hasta

las mismas inspiración e improvisación en el arte requieren de saberes previos, se basan en una estructura de códigos. En este sentido García Lorca (1978: 1069), quien consideraba a la inspiración creadora del hecho poético, incongruente, sin embargo, advierte que es poseedora de «una lógica poética».

Si bien, coincidiendo con Marradi (2002), es insostenible la idea de concebir para la ciencia la existencia de un único método y respecto a las técnicas, es recomendable no confiar en ninguna de ellas, sin embargo, resulta imposible pensar en producir conocimiento sin recursos metodológicos ni técnicos que ordenen el proceso de investigación y posibiliten obtener respuestas al problema que dio origen a dicho proceso. Buena parte de las trayectorias de artistas y científicos/as sociales consiste en intensos entrenamientos con los métodos y las técnicas respectivos y los cambios producidos en esas trayectorias suelen coincidir con la incorporación de nuevos métodos y técnicas. Son parte relevante de su formación y de su producción.

Toda obra artística y todo conocimiento producido están referenciados a un estilo, una escuela, una línea de trabajo o un modo de producir arte o ciencia. Por más caótico que resulte lo que se hace, hay un marco de referencia. Ese marco lo entiendo como la tradición de la que se nutre quien produce. Es éste el tercer puente que conecta ambos campos.

Referirse a la tradición alude a la transmisión, a la comunicación de significados, códigos, debates, intereses, experiencias, costumbres que se han dado entre un tiempo pasado y otro presente. La tradición sufre transformaciones, suele fragmentarse en el

tiempo, pero desde ese lugar más débil y remoto, aporta a la identidad diluyéndose en el modo de hacer y sentir, aportando a las convicciones del presente.

Como dije en la Introducción, estos puentes no sólo conectan semejanzas sino también diferencias. Así ocurre con el producto final, con las obras artísticas y con el conocimiento científico. En las artes, salvo casos excepcionales, las obras son definitivas. El/la artista la ofrece terminada. La obra es una unidad en la que se expresa su autor/a. Sin embargo, en las ciencias sociales no siempre ocurre de esa manera. En estas ciencias, como en la ciencia en general, el conocimiento producido puede ser parcial, como parte de un todo, o puede ser provisorio, sea porque está en un momento exploratorio, de descubrimiento, o porque el mismo avance científico lo desactualice o contradiga. Lo que pudo ser un avance en el conocimiento en un momento determinado, puede ser descartado o mejorado en otro. La obra de arte no es verdadera ni falsa, la obra de arte es.

En las ciencias, si bien existen los derechos de autoría como en las artes, lo producido por un/a científico/a puede ser un insumo para la producción de otro/a. Un proceso requiere, en varias oportunidades, participaciones colectivas sea que compartan el proyecto o que los avances de unos/as se logre a partir de lo realizado por otros/as. En las artes, depende de qué tipo de producción se trate. Por ejemplo, en la literatura, la pintura y la escultura, la producción es individual. En el teatro, el cine y la danza la producción de la obra es colectiva.

Otra de las diferencias radica en qué pretende cada uno/a de su intervención en la

realidad y desde dónde lo hace, desde dónde se compromete con su tarea. Dije antes que ambos campos se unen por puentes cuando la búsqueda es observar la realidad para representarla y ponerla al servicio de la denuncia y la transformación. Dije, también, que estos puentes se instalan de afuera hacia adentro. Ahora mostraré que los procesos de intervención tienen modos diferentes de observar la realidad para llegar a la denuncia y la transformación y que la instalación es de adentro hacia afuera.

En las ciencias sociales para que la representación de la realidad esté al servicio de la denuncia y la transformación es necesario describirla, explicarla, comprenderla, en otras palabras, es necesario aportar conocimiento. En la supuesta tensión entre razón y sensación, el/la científico/a social privilegia la razón. Si bien las sensaciones están presentes —el dolor, la angustia, la alegría, el asombro, la curiosidad, etcétera—, su interpelación de la realidad se da, principalmente, a partir de categorías de la razón.

En el arte es necesario recrear la realidad para mostrar, denunciar y transformar. Se podría decir que también hay una tarea descriptiva, explicativa y comprensiva de la realidad, pero que su origen está en las sensaciones más que en la razón. En el arte el cuerpo está más expuesto que en la ciencia, y con el cuerpo las emociones. Las categorías de la razón están presentes, pero son subsidiarias de las emociones. Ambos conjuntos de categorías surgen desde adentro de los sujetos y condicionan la observación del afuera.

2. LOS/AS DESTINATARIOS/AS

Toda obra artística y todo documento científico tienen un/a destinatario/a. Se produce para alguien. Artistas y científicos/as sociales aspiran y esperan tener interlocutores/as. Entiendo por destinatario/a al/la espectador/a, lector/a, observador/a, sujeto receptor de lo producido. Una parte importante de su destino -éxito, fracaso, trascendencia, influencia, reconocimiento- como sujetos que interpelan la realidad, depende de cuántos y quiénes serán los interlocutores.

Esa fuerte dependencia con ese otro/a que recibirá y juzgará el producto final, conecta a ambos campos a través de un puente. Se produce para un/a otro/a desconocido/a que surgirá en un espacio y un tiempo diferente e ignorado por el/la autor/a. Es un diálogo donde el encuentro requiere del producto. Si no surge ese/a otro/a se desvanece, pierde fuerza y relevancia lo producido.

Es un diálogo extraño donde el/la destinatario/a juzga y ese juicio condiciona el tránsito futuro. Qué contradictorio destino el de la obra artística y el conocimiento producidos. Fueron creados para un diálogo, para transformar esa realidad desigual y conflictiva, esperando complicidad, interés, admiración, sin embargo, puede ocurrir que el/la destinatario/a no se identifique, no se conmueva, no adhiera y termine alejándose. En ambos campos el destino es incontrolable, queda a disposición del/la otro/a.

Pero el/la destinatario/a se vincula de modo muy diferente en un campo como en el otro. La obra de arte si bien es definitiva el/la espectador/a, el/la lector/a, quien está frente a ella le agrega valor, la completa. No modi-

fica la obra materialmente, como cosa que se expone, pero puede otorgarle un significado que esté más allá de lo pretendido originalmente. En la medida que las sensaciones, la estética, la inspiración forman parte de ella, en la medida que un lenguaje simbólico es inherente a la obra, el/la autor/a pone en marcha un proceso al que le aportará significado cada destinatario/a.

En el campo de las ciencias sociales los hallazgos, los documentos escritos, los datos producidos, todo lo que se exterioriza asume un carácter, como dije anteriormente, parcial o provisorio. La misma dinámica de la ciencia puede completar o modificar el producto presentado. Pueden surgir nuevos datos, nuevos hallazgos, nuevos documentos que lleguen a contradecir o profundizar los logros anteriores.

Extraña paradoja, el/la artista produce una obra que puede perdurar, permanecer a lo largo de los siglos, sin embargo, cada interlocutor/a puede agregarle valor —nuevo significado, interpretación o destino simbólico— y así concebirla como definitiva para sí. Ese/a interlocutor/a puede tener, a su vez, diferentes roles o participaciones ante la obra. Puede ser espectador/a o lector/a que siente, dialoga, hace propio el mensaje de la obra. Puede ser intérprete que actúa, danza o ejecuta en un instrumento musical la obra agregando, quitando o privilegiando significados, símbolos, diferentes manifestaciones. Puede ser director/a, guionista, arreglador/a o curador/a que destaca, oculta o articula significados de la obra. Más aún, la misma obra puede manifestarse de diferentes maneras a lo largo del tiempo y de los espacios. Puede tener infinitas expresiones que la harán lucir de diferentes maneras.

No ocurre lo mismo en el campo de las ciencias sociales. El/la científico/a pone punto final a su producción en un momento determinado, como lo hace el artista, sin embargo, ese momento puede ser muy breve y transitorio. Lo producido se puede aceptar o rechazar, considerar original o no para el avance del conocimiento, pero cualquier interpretación diferente a la original la transforma en otra producción. Es probable que interpretar de modo distinto los resultados de una investigación, otorgar otro significado a los datos producidos, termine descalificándola, considerándola errónea.

En ambos campos, se trate de haber logrado obras definitivas o no, el rol del/la destinatario/a es inevitable. Si se pretende que el producto no sufra modificaciones, reconsideraciones, rechazos, adaptaciones, interpretaciones, etcétera, entonces, no debe haber destinatarios/as. Pero sin destinatario/a, lo producido deja de ser.

3. CONCLUSIONES

Las artes y las ciencias sociales pueden considerarse dos campos muy vinculados entre sí. Quienes coinciden son esta afirmación es muy probable que argumenten que se trata de dos expresiones de la producción humana, por medio de las cuales es posible hacer luz sobre las injusticias, las opresiones, el dolor, las hegemonías. Podrán decir, además, que suelen ser campos que se hacen eco de las voces de quienes resisten al autoritarismo.

Desde otra perspectiva, habrá quienes los consideren campos autónomos entre sí, con sus códigos, especificidades y propias

trayectorias. Podrán argumentar que la obra de arte se basa en la inspiración, en la estética y en cómo expresar las sensaciones y la producción de las ciencias sociales se basa en la razón, la resolución de problemas y el mejoramiento en la calidad de vida de las personas.

Este artículo pretende articular ambas posiciones, destacar lo común de ambos campos y sus especificidades. Reconozco su heterogeneidad y complejidad interior. Para empezar, es importante reconocer que bajo la denominación genérica de cada uno se integran diferentes artes y diferentes ciencias. En el primer caso, no solo son diferentes por el uso variado de técnicas, medios de expresión y recursos materiales, sino además, por su diferente modo de comunicarse y vincularse con el/la destinatario/a de la obra, porque algunas de las artes son obras individuales y otras colectivas y porque responden a mercados con procedimientos distintos, entre otras diferencias. En el caso de las ciencias sociales, las disciplinas que las integran responden a tradiciones científicas distintas, se ocupan de problemas diferentes, tienen referencias teóricas y metodológicas propias no siempre compatibles con los intereses de las otras ciencias sociales, entre otras diferencias.

Sin embargo, he intentado encontrar puentes que las conecten. Lo he hecho desde dos dimensiones, la de los/as propios/as realizadores/as artísticos/as y científicos/as y la de los/as destinatarios/as de la producción. Para ello me he basado en tres principios que considero fundamentales y hacen a la esencia de cómo observo ambos campos. El primero, alude a quebrar la falsa opción entre realidad y ficción. En otras palabras, entiendo que en

las artes y las ciencias sociales el objetivo no es dirimir la tensión entre optar por la realidad o por la ficción, en ellas se re-presenta la realidad, entendiendo por tal descomponer el todo para reconstruirlo a partir de categorías propias de cada campo. El segundo principio plantea que artista y científico/a social no son intérpretes neutrales de la realidad, todo lo contrario, para producir arte o producir ciencia es necesario involucrarse, intervenir e interpelar la realidad, tanto externa como interna al sujeto. Este involucramiento es denuncia y visibilización de los conflictos, de los dolores, de las exclusiones para contribuir a su transformación. Esta presencia es importante porque no hacerlo implica que los excluidos, según Bauman (2003), quedan expuestos a una elección sombría: asimilarse o perecer. Y el tercer principio señala que la producción de ambos repercute en los ámbitos político, cultural y social. Y ésta es la meta final. La que otorga sentido a lo realizado. Es cuando el/la artista y el/la científico/a social atraviesan las paredes de su espacio referencial de trabajo y llegan con sus mensajes al contexto cotidiano. Es cuando «vuelven» a la realidad para advertir sobre la quietud y armonía de algunos/as en detrimento de otros/as.

Estos principios vienen conectando las artes y las ciencias sociales desde las primeras décadas del siglo XX hasta hoy. Quizá no ocurrió así en todas las artes, no al mismo tiempo, no con la misma intensidad. Tampoco fue simultáneo en todas las ciencias sociales. Tampoco estoy afirmando que no existan producciones cuyas legítimas aspiraciones e intereses sean otros. Sólo pretendo decir que cuando ambos campos se encuentran a plenitud, es cuando se respetan estos tres principios. Es el momento en que se alcanzan

las voces para que se escuche que en el acceso a derechos hay obstáculos para algunos y algunas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bauman, Z. (2003). *Comunidad*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones S. A.
- Bustos, M. (2018). «La investigación desde los estudios artísticos». Ponencia presentada en el VI Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales. Cuenca-Ecuador.
- García Lorca, F. (1978). *Obras completas. Tomo I*. Madrid: ediciones Aguilar.
- Marradi, A. (2002). «El método como arte» en *Papers: revista de Sociología N° 67*. Barcelona: Univ. Autónoma de Barcelona.
- Sánchez, V.L. y Sánchez D. (2018). «La investigación en artes y las nuevas pautas epistémicas de la educación artística en el marco de las post-metrópolis». Ponencia presentada en el VI Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales. Cuenca-Ecuador.

> TALLER OPCIONAL DE EMPLAZAMIENTO FÍSICO Y VIRTUAL DE LA OBRA DE ARTE

DUVIER DEL DAGO FERNÁNDEZ

El sentido común no es resultado de la Educación.

Víctor Hugo.

Si un niño no puede aprender de la forma en que enseñamos, quizás deberíamos enseñar como él aprende.

ANTECEDENTES

Tener la posibilidad de impartir clases en la misma escuela donde te formaste es una oportunidad única.

Al graduarme en el año 2001 la facultad de Artes Plásticas del Instituto superior de arte (ISA) la escuela me acogió como profesor adiestrado para realizar mi servicio social. Esto se convirtió en una alternativa positiva de volver tras mis pasos y preparé un determinado número de ejercicios sobre lo que consideraba que era una necesidad urgente: Crear un programa sobre dibujo no tradicional y como medio independiente, este programa piloto lo comencé a aplicar a estudiantes extranjeros que querían prepararse en el propio instituto para aplicar a la carrera de Artes Visuales.

En aquellos años el dibujo tuvo un boom internacional y el taller fue bien recibido sobre todo por estos posibles candidatos ya que con pocos recursos o con materiales no tradicionales podían conformar una obra en

un medio que es base fundamental para cualquiera de las maneras de expresión plástica y al mismo tiempo autónomo y válido como propuesta personal.

Este programa fue pulimentándose y desarrollándose poco a poco, y cada vez fue adquiriendo más importancia ya que los estudiantes de las generaciones que me precedieron al entrar al ISA venían con muchas lagunas en dibujo precisamente, por condiciones económicas que el país estaba atravesando el sistema elemental de enseñanza para Artes Plásticas colapsó, con esta nueva condición el nivel medio no era suficiente para una formación técnica y conceptual al unísono y ya para cuando arribaban a la Universidad de la Artes se sentían las carencias. Por lo tanto, el ISA tuvo que elaborar una estrategia y una de ellas fue que comenzara a impartir este taller de Dibujo como taller opcional, más tarde se impartieron clases de dibujo directamente porque a medida que pasaba el tiempo más problemas aparecían al no dominar el dibujo académico.

Este fue mi antecedente en la elaboración de programas y ejercicios de clase, posteriormente transite por los diferentes años de la carrera como profesor de la especialidad de pintura, entre los años 2003 / 2011. Ya en este último año los compromisos de trabajo con mi propuesta personal se hicieron cada vez más frecuentes y me vi imposibilitado de seguir ejerciendo como profesor, debido a las exposiciones internacionales y eventos a los que era convocado.

Ya en el año 2017 profesores del ISA vuelven a contactarme para que regrese a la docencia accedo a la propuesta ya que mi volumen de trabajo me permitía colaborar en ese entonces con el ISA nuevamente y elaboro un nuevo programa para taller opcional y categorizarme: El taller de emplazamiento físico y virtual de la obra de arte.

ESTUDIOS DE CAMPO

Durante mis cinco años de estudio en esta escuela y en los años siguientes como profesor y artista visual entendí que esta facultad te prepara sobre todo en el aspecto conceptual de tu discurso personal y que existió siempre una larga tradición en este aspecto en cuanto a la crítica grupal como método de mejoramiento y superación individual en cada uno de los discursos artísticos. Una larga lista de artistas reconocidos nacional e internacionalmente con una vasta obra formó parte de esta manera de enseñar tales como: Flavio Garcíandía, Thomas Lara, Lázaro Saavedra, Luis Gómez, Eduardo Ponjuán, René Francisco Rodríguez, Douglas Pérez Castro, Belkis Ayón, Sandra Ramos, entre otros que aún se mantienen activos. Por otro

lado, en el aspecto teórico ocurría lo mismo Consuelo Castañeda, Lupe Álvarez, Ramón Cabrera, Julia Portela, Gustavo Pita y muchos más que te preparaban con todo un arsenal de herramientas para armar tu propuesta artística respaldándola con buenos referentes bibliográficos y métodos investigativos.

Pienso que fui de los más afortunados ya que muchos de esos profesores antes mencionados fueron mis maestros y gracias ellos el método de las critica no se quedó en las cúpulas y nos sacaron a la calle a realizar proyectos y exposiciones en situaciones concretas que ayudaron a una inserción en el circuito del arte en la capital cubana, pero siempre quedaban espacios de silencio cosas de las que no se hablaban.

Sé que una escuela no es solo su claustro de profesores, sus espacios académicos, talleres, herramientas sofisticadas o estrategias pedagógicas. La enseñanza artística depende de la actitud que le imprima el estudiante con ganas de superarse y de crear como artista, primero en el contexto escolar y luego en un contexto más amplio en la ciudad y el mundo real, proyectándose incluso internacionalmente. Sin esta actitud el estudiante quedará desarmado y ninguna escuela por buena que esta sea será capaz de llevarlo adelante.

TEMAS COMO ESPACIOS PARA EL ARTE

Aún si existe un estudiante-artista activo en medio de todo este sistema académico quedan estos vacíos sobre los cuáles centré toda mi atención para crear los temas que conformarían el programa y sobre los cuáles

los especialistas en cada uno de ellos expresarían sus puntos de vista, algunos temas se abordarían desde los tres sujetos fundamentales que intervienen en ellos el artista, el coleccionista el galerista, tal y como sucede en el mercado del arte, por ejemplo. Para llevar a cabo el taller convocaría para las intervenciones a diferentes especialistas en aspectos tales como:

- El mercado del arte,
- la tasación de sus obras,
- la producción de un proyecto (colectivo o individual)
- La curaduría o la museografía con un criterio certero y contemporáneo.
- La ejecución de una obra en el espacio idóneo para hacerla.
- La concepción de una obra desde un espacio específico (site specific).
- La obra por encargo y la superación de cánones caducos de ejecución de la obra misma.
- La memoria y la documentación del trabajo para que perdure en el tiempo.
- La creación de libros y documentos de diferente naturaleza que registren un proceso de trabajo y que legitimen una investigación.
- La promoción, difusión e interacción con públicos diversos en las redes sociales e internet a través de multimedia y páginas web que generen contenido

continuamente y que se actualicen con frecuencia convirtiéndose a veces estos soportes virtuales en la obra misma.

- La puesta en escena a la hora de realizar la apertura de las exposiciones aprovechando ese momento único de mayor afluencia de público a los espacios expositivos, realizando acciones que ayuden a potenciar el concepto de las obras.

FÁBULAS

En reiteradas ocasiones siendo yo alumno (1996-2001) algunos profesores y la escuela misma convocaban a críticos, especialistas y artistas de otros contextos, al ISA realizando conversatorios sobre los temas anteriormente mencionados, quizás lo que faltaba era una periodicidad y constancia aglutinarlos a todos en un único sistema para que el conocimiento llegara más compacto a los estudiantes y de una manera más uniforme y organizada. Este es uno de los aspectos que más permanece en mi memoria la presencia en el instituto de invitados que ofrecían un amplio repertorio de información. Esta era una posibilidad única de que interactuaras con alguien que admirabas de alguna manera; ya que tu como estudiante tenías esos mismos paradigmas de realización profesional y podías tener datos de primera mano de alguien que provenía del mundo real, generalmente eran personas que habías visto o leído sobre su obra en publicaciones y catálogos y ahora los tenías frente a ti, y podías preguntar tus inquietudes directamente.

Pero no era suficiente aún con estos invitados, los temas se entrecruzaban, se repetían

y en muchas ocasiones no existía una lógica, una metodología para consumir todo aquel conocimiento por parte de los estudiantes. Además, aquellos intentos se convertían en visitas intermitentes que a veces eran consecutivas y en otras ocasiones distantes.

Críticos connotados como Kevin Power llegaron a dar ciclos de conferencias sobre los últimos movimientos del arte contemporáneo en la facultad, a través de ellas podías tener una imagen bastante clara de lo que acontecía en las últimas Bienales más importantes como la Documenta de Kassel, Venecia o Sao Pablo y Ferias como ARCO o Art Basel así como de sus intrincados sistemas de funcionamiento o de la nueva competitividad de ferias y eventos más pequeños, pero tampoco era suficiente ya que no todos los alumnos podían asistir a estos encuentros solo los de años terminales tenían facilidades con los horarios, los de años inferiores tenían frecuencias de escolaridad más compactas que no les permitían asistir y si lo hacían era porque se fugaban de sus turnos escolares originales, y esto a la larga significaba problemas para el estudiante, aun así muchos asistíamos.

A mi modo de ver las cosas, faltaba organizar todo aquel flujo de personalidades, que no resultaron eventos casuales producidos al azar y que te enteraras por los pasillos de la escuela.

EUREKA

A partir de todas aquellas experiencias que tuve de estudiante y de lo que me aportaron aquellos encuentros, conversatorios y relatos de invitados al techo académico, a mi regreso al ISA en 2017 ideé un sistema para implementar mis clases un taller opcional: *El Taller opcional de emplazamiento físico y virtual de la obra de Arte*.

Una de las características que garantiza su existencia en el tiempo es que la columna vertebral de taller son ciclos de conversatorios sobre temas específicos que están previamente organizados y entrelazados entre sí y los especialistas en los mismos, ellos no están escogidos forma casual, sino que para mí son los máximos exponentes de estos temas en sus obras personales o investigaciones.

Otra cosa interesante es que, de una edición o curso escolar a otro, los temas se mantienen, y los que cambian son los exponentes con los cuál ninguna edición se parece a otra, sino que todo el tiempo cambian los puntos de vistas y ángulos de percepción sobre los mismos temas. Además, existe la posibilidad de que algún invitado quiera abarcar más de un tema o todos los temas del programa. Por otra parte, cada tres encuentros yo como profesor realizo clases que cierran ese periodo realizando un gran debate con los alumnos que da pie a nuevos temas e invitados, nuevos puntos de vista y nos quedamos con lo mejor de cada encuentro, generalmente estas clases conclusivas se matizan con materiales audiovisuales, como documentales y películas que tienen que ver directamente con los tópicos. Este taller tiene una característica clave y es que no se habla de los procesos de trabajo individuales de los estudiantes, ni elabora-

mos proyectos para realizar de conjunto, sin embargo paradójicamente, todas estas estrategias, atajos y conocimientos que reciben en el mismo se vuelca inmediatamente en la obra de cada uno de ellos y los prepara para lo que encontraran cuando se gradúen, y pierdan la protección de la escuela.

Trato de facilitarle como profesor al estudiante las herramientas para enfrentar situaciones prácticas en sus dinámicas creativas, que en muchas ocasiones no maduran del todo y quedan como agujeros negros por explorar. Estos contextos los denomino *Espacios*, donde la obra realizada físicamente, debe funcionar con un máximo de eficacia. Estos espacios se dividen en físicos y virtuales. Sobresalen algunos ejemplos: Dentro de los físicos se encuentran el taller del artista, su importancia y el conocimiento detallado de la galería, espacio público y circunstancias. En el aspecto virtual emergen con fuerza las redes sociales y el emplazamiento de las obras en realidad virtual y realidad aumentada, así como la relación del artista con el mercado del arte, peligros y bondades. Siempre estos temas abordados desde perspectivas de especialistas de diferentes contextos incluso extra-artísticos que dan mayor veracidad a los temas. Estos conversatorios se sostienen dentro y fuera de la institución dependiendo del tema a tratar.

EL PROGRAMA

TALLER OPCIONAL

Emplazamiento físico y virtual de la obra de arte

Prof. Lic. Duvier del Dago Fernández
Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes (ISA)

2do Semestre, curso: 2017-2018

Asignatura: Taller opcional sobre emplazamiento físico y virtual de la obra de arte

Carrera: Artes Plásticas

Nivel de formación: Universitario

Total de horas: 64h

Duración: 1 semestre

Frecuencia: 1 encuentro semanal de 4 horas

Tipo de clase: Teóricas, prácticas y taller

Evaluación del aprendizaje: El taller no cuenta con examen final, es una asignatura de evaluación sistemática frecuente en el orden teórico y práctico, valorando la integridad del estudiante a través de su trayectoria dentro del taller y cómo logra vincularlo a su discurso personal.

Dirigido a: Estudiantes de Artes Visuales

Matrícula: 10 estudiantes

Formas de evaluación: Oral y práctica

Profesor: Lic. Duvier del Dago Fernández

Objetivos

1. Crear conciencia en el estudiante sobre el destino final de la obra de arte y de qué manera será recepcionada por el espectador.
2. Lograr que inviertan la pirámide creativa a través de ejercicios y proyectos inspirados en sitios de diversa naturaleza y que detonen nuevos contenidos en la obra producida.
3. Evidenciar, a través de conversatorios con artistas y especialistas del circuito del arte, cuáles han sido los aportes a sus discursos artísticos una vez que se estudia previamente el espacio a intervenir (trabajo de campo).

Fundamentación

Con el uso de los *nuevos medios* en las artes visuales contemporáneas y la instalación como manifestación aglutinadora de los más disímiles soportes para abordar un concepto, el espacio y el emplazamiento de la obra de arte ha recobrado un notable protagonismo, hasta convertirse en otro medio expresivo.

Muchas veces los artistas se concentran mucho más en la creación, el proceso de la obra, su factura e integridad, olvidándose de la puesta en escena. El contexto donde se ha de observarse la obra realizada es tanto o más importante que la obra misma.

El taller abordará este tema focalizando a los estudiantes en el orden invertido de los factores de creación, haciendo ejercicios y proyectos que comiencen por el lugar donde se mostrará la obra al público y donde este *site specific* aporte cada vez más concepto y la obra sea más orgánica.

Orden temático

- El espacio como obra de arte
- El espacio como parte indisoluble de la obra de arte su concepto
- El espacio como escultura
- Los tipos de espacios:
 - la galería
 - el museo
 - espacio público
 - espacio privado
 - espacio alternativo
 - ciber-espacio
 - espacio editorial (la obra publicada, el libro objeto)
- La memoria fotográfica (documentación). El mito de la obra de arte.

Tema 1:

El artista y su espacio
(el estudio-taller) **(8h)**

Contenido:

- Importancia del taller en la confección de la obra de arte. De los grandes espacios a un simple ordenador.
- El espacio compartido con otros artistas: proyectos colectivos e individuales.
- La escuela como espacio formador de la conciencia artística: abordando el trabajo de diferentes colectivos artísticos que tuvieron su génesis en el Instituto Superior de Arte.
- El espacio urbano: posibles intervenciones

Invitados: René Francisco Rodríguez, Ruslán Torres, Marcos Castillo y Dagoberto Rodríguez (Los Carpinteros)

Metodología: Visita a la galería de la facultad de artes visuales. Visita a las cúpulas (talleres) de los participantes y visita al taller del profesor (Estudio Galería Casamata de Austria, Castillo de los Tres Reyes del Morro).

Modo de evaluación del aprendizaje: A través del conversatorio con estos artistas y con el profesor, captar el interés del alumno y su proyección en arte. Definir además cual es su espacio creativo, si carece de el mismo crearle uno, si ya lo tiene ver si es el correcto para su desarrollo como artista e ideas.

Tema 1.1:

El espacio como concepto. **(8h)**

Contenido:

- Predisposición a determinado tipo de obras dependiendo del espacio que se tenga
- Artistas que trabajan con el espacio como obra.

Invitados: Wilfredo Prieto, Carlos Garaicoa

Tipo de clase: Teórica y práctica

Modo de evaluación del aprendizaje: Los artistas invitados harán una presentación del desarrollo de su obra personal hasta el momento y hablarán de sus proyectos futuros, a través de cuestionamientos de los propios estudiantes a los artistas invitados, el profesor llegará a conclusiones sobre los intereses de estos estudiantes de trabajar con el espacio como emisor de contenidos.

Se hará un ejercicio donde el estudiante trabajará con su lugar favorito de la ciudad y desarrollará un proyecto para el mismo, explicando los detalles para su ejecución. La función ideal de este ejercicio será llevarlo a cabo en la práctica en cuanto a producción y ejecución material.

Tema 2:

Conocimiento del espacio: la exposición.
(8h)

Contenido:

- Planos de planta. La medida que siempre falta: la altura.
- El área. Una simple línea imaginaria puede dividir un espacio.
- El aspecto transformador de la obra de arte. Arte público
- El aspecto transformador del medio a la obra y al artista mismo.

Invitados: Dra. María de los Ángeles Pereira y el artista Alexander Arrechea

Tipo de clase: Teórica y Práctica

Modo de evaluación del aprendizaje: La doctora María de los Ángeles Pereira en uno de los encuentros para este ejercicio dará una conferencia sobre emplazamiento de obras en lugares públicos. Habrá un debate y el profesor calificará a los alumnos por su participación en el mismo.

En el siguiente encuentro el artista Alexander Arrechea transmitirá a los estudiantes su experiencia en relación al vínculo Artista – Galería – Institución Arte y Mercado del Arte.

Para encuentros futuros el alumno elaborará una estrategia de presentación de su obra a una beca o residencia artística online. En su defecto preparará un proyecto expositivo para una galería del circuito artístico de la ciudad.

Tema 3:

Inserción de la obra de arte.
(8h)

Contenido:

- El artista como su propio curador.
- El artista como curador de otros proyectos.
- El vínculo artista-curador.

Invitados: Curadores Ibis Hernández Abascal y Píter Ortega

Tipo de clase: Teórica y Práctica

Modo de evaluación del aprendizaje: Los curadores invitados organizarán una exposición con las obras de los estudiantes que conforman el taller, con lo que encuentren en sus espacios de trabajo. No se necesitará producir una obra nueva, sino obras ya creadas que dialogarán unas con otras en el espacio galería de la escuela.

Los alumnos también presentarán sus propuestas de exhibición con las obras de sus colegas y justificarán conceptualmente por qué esas y no otras. Las exposiciones que organicen los alumnos también se ejecutarán en la galería del ISA a manera de “galería por un día”

Tema 4:
El mercado como espacio
(8h)

Contenido:

- La obra por encargo.
- Diferentes tipos de emplazamientos.
- Museos y fundaciones. Emplazamiento temporal y definitivo.
- Coleccionista privado.
- Venta por Internet.
- Redes sociales.
- Valor legitimante del mercado

Invitados: Lic. María Milián, Nivaldo Carbonell, NG Art Gallery (Panamá), Mario Miguel González (Mayito)

Tipo de clase: Teórica

Modo de evaluación del aprendizaje: Los especialistas harán un simulacro de visita a los espacios de los estudiantes preguntando precios para comprar obras. En algunos casos se implementarán todo tipo de estrategias: intercambio de obras, obras a consignación, etc. Se analizará por parte del profesor qué patrones utiliza el estudiante para colocar sus precios y cuál es la manera correcta en tiempo real de enfrentar una situación como esta.

Tema 5:
El espectador
(8h)

Contenido:

- El público como espacio: arte interactivo
- El espectador como obra.
- El aspecto teatral de obra: la puesta en escena.

Artista invitada: Nelda Castillo

Metodología: Visitar la sede de la compañía teatral *El ciervo encantado*

Tipo de clase: Teórica y práctica

Modo de evaluación del aprendizaje: Participación activa de los estudiantes de los ensayos de la compañía de teatro El Ciervo Encantado. Lograr entender la dinámica del teatro para una puesta en escena y el gran número de veces que se debe repetir una escena hasta que quede lo más cercana posible a la idea del director. Las artes visuales también tienen una puesta en escena que ensayar.

Evaluar a los alumnos con un pequeño guión y llevarlo a cabo con los actores de la compañía.

Tema 6:
La obra y el espacio editorial
(8h)

Contenido:

- El papel legitimante de la obra publicada.
- Importancia del libro como memoria.
- Espacios multimedia: páginas web y redes sociales.
- La obra virtual.

Invitados: Lázaro Saavedra, Deborah de la Paz (Editora revista *ARTOncuba*)

Tipo de clase: Teórica

Modo de evaluación del aprendizaje: Los alumnos seleccionarán una obra de sus colecciones de estudio y elaborarán un artículo sobre ella. Documentarán la misma y lo colocarán en una red social, página web o perfil sobre la misma. El profesor y los integrantes del mismo verificaremos los resultados online.

Se analizarán la calidad y resolución adecuada para estas fotos, el diseño y el texto que acompañará el mismo. Qué alcance tuvo el artículo y consecuencias que se derivaron del mismo.

Los especialistas invitados ayudarán a calificar el ejercicio, así como hablarán de sus experiencias desde sus procesos de trabajo.

CONSECUENCIAS

Por parte de los alumnos existe un interés especial por matricularse en este taller, lo cual demuestra que el mismo satisface las necesidades para las cuales fue creado asistiendo el 100% de los alumnos que toman esta clase como parte de su perfil de formación en la facultad. Ocurre una cosa curiosa que los alumnos de la primera y la segunda edición repiten su matrícula cada año o asisten, aunque ya hayan cubiertos las horas clases necesarias para aprobar el taller y que esto vaya a sus récords de estudiantes, y eso me gusta mucho que se acerquen a los encuentros, pero no por las horas clases que se les suman sino por un verdadero interés en los temas. Es muy satisfactorio encontrarme alumnos que ya se graduaron del ISA que me preguntan si pueden seguir asistiendo a las conferencias o si pueden traer una amistad o acompañante a las clases, aunque no son de ISA y por supuesto contesto que sí.

Por la parte de los invitados en un principio en algunos había cierto escepticismo como es lógico en todo lo que comienza, sin embargo, el taller ha ganado índices de popularidad verdaderamente impresionantes para mí, porque muchos de los que ya vinieron quieren repetir y otros que no han venido al ISA quieren hacerlo. Arquitectónicamente y por lo que significa culturalmente este singular edificio creado por Ricardo Porro para el nuevo complejo de escuelas de arte en los primeros años de la revolución, desarrolla un extraño magnetismo en las personas que lo conocen y en los que tuvimos la posibilidad de habitarlo, comprobé con el taller que hay muchas personas que se quieren acercar a la facultad de artes visuales y a su historia y arquitectura ya que para ellos es de vital

importancia llevar a cabo sus conversatorios en las aulas docentes de la institución esto les permite ser parte automáticamente de la historia del lugar. Destruyendo por completo la falsa creencia de que las personas del circuito arte no quieren venir al ISA.

Y como consecuencia para mí decir que estoy muy satisfecho con lo logrado hasta el momento y en tan corto periodo de tiempo en apenas tres ediciones. Además, es un taller que me transformo como individuo y como profesor porque me tiene activo el curso completo convocando nuevos invitados y descubriendo nuevos temas que puedan ser de interés para los nuevos artistas que se acercan ya que estos temas están en continua evolución y son muy polisémicos. Además, cumplí un deseo que fue llevarle a mis alumnos lo que fue más positivo para mí como estudiante durante la carrera.

BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard, Jean: *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1980
(Consultado en formato PDF)

Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro*. Traducido por Pedro Rovira, Editorial Kairós, Barcelona, 1978 (Consultado en formato PDF)

Benjamin, Walter: “La imagen de la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Editorial Taurus, Buenos Aires, 1989

Debray, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1994
(Consultado en formato PDF)

> EL MATERIAL ARTÍSTICO COMO FUENTE PARA LA DESCRIPCIÓN DE LA VISIÓN SOBRE LOS INMIGRANTES EUROPEOS EN BUENOS AIRES ENTRE 1920 Y 1940

GABRIELA V. GÓMEZ ROJAS

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de los tiempos la literatura, el teatro y la pintura, quizá con tanto o más énfasis que otras expresiones artísticas, han permitido que desde las ciencias sociales se puedan reconstruir o rescatar del olvido o del desconocimiento, momentos muy especiales y significativos de la historia de los pueblos y las naciones. Tantas otras veces estas artes han denunciado desigualdades, injusticias u otro tipo de conflictividades sociales y políticas. Pero, también, desde estas artes se ha creado basándose en cuestiones costumbristas, intimistas, cotidianas o en personajes destacados, se ha transitado por la realidad y por la ficción, se ha puesto la mirada en lo estético, pero asumiendo diferentes modos de conceptualizar el modo de expresar la obra.

La potencia, la riqueza, la sorpresa y la variedad que genera la obra artística es amplia e infinita. En este artículo se pretende focalizar las reflexiones en torno a una cuestión muy particular, pero muy significativa, de lo que fueron los vínculos entre las migraciones ultramarinas de las primeras tres décadas del siglo XX y la sociedad urbana receptora que habitaba la Ciudad de Buenos

Aires. Para ello, se analizarán algunas obras del teatro y pinturas de la época creadas por artistas reconocidos de aquel Buenos Aires.

¿Por qué centrarse en este tipo de fenómeno y en aquel momento? Porque fue el momento de mayor intensidad migratoria ultramarina, principalmente, de origen español e italiano, porque desde entonces gran parte de la sociedad urbana porteña¹ es descendiente de estos orígenes, como de los/as migrantes polacos/as y rusos/as judíos/as y de los/as turcos/as, entre otros orígenes, y porque estas artes permiten reconstruir y reconocer qué representaban, cómo eran vistos/as y sentidos/as por la sociedad receptora. Respecto a esta última afirmación, coincidiendo con Finley (2015: 121) «es importante reconocer que tanto el arte con fines políticos como la investigación social con cualidades artísticas cuentan con largas y ricas historias. Sin embargo, en el caso de la investigación con base en las artes lo que resulta drásticamente diferente y claramente político es el esfuerzo por afirmar que el arte es igual a la ciencia en cuanto a forma de comprender el mundo, aunque en ocasiones sea la forma más clara y profunda de las dos».

1 . En Argentina se llama «porteño/a» a toda persona nacida en la Ciudad de Buenos Aires.

A lo largo del artículo se analizan dos obras de teatro de Armando Discépolo (1887-1971), *Babilonia* y *Mateo*, quien fue un destacado dramaturgo argentino y director teatral creador del subgénero grotesco criollo. Estas obras tratan sobre la realidad cotidiana de diferentes migrantes europeos en el inicio del siglo XX. La producción de Discépolo se constituye en torno a una comicidad grotesca que destaca el sufrimiento, la pobreza y la dificultad para comunicarse y vincularse con el medio al cual se había migrado. Sus personajes se caracterizan por el desencanto, la frustración ante los sueños y deseos incumplidos y la torpeza en sus modos de expresarse.

En este artículo se analizan, además, obras de dos pintores muy influyentes en la pintura argentina, Benito Quinquela Martín (1890-1977) y Antonio Berni (1905-1981). Ambos muestran en sus pinturas la injusticia, marginalidad y pobreza de la Argentina que fueron contemporáneos. Del mismo modo que Discépolo producen un arte que denuncia la desigualdad social y económica. Producen un arte que hace visible el dolor y la dominación sobre los más vulnerables.

A estos tres artistas no sólo los une su preocupación y dedicación por la denuncia sobre la marginalidad y desigualdad, sino que Discépolo y Berni son hijos de migrantes italianos y Quinquela Martín, abandonado por sus padres biológicos, es adoptado por migrantes italianos. Sus respectivos procesos de socialización temprana son similares y atravesados por las migraciones llegadas a Buenos Aires, entre fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Las obras de estos tres artistas aquí analizadas son tratadas como documentos testimoniales de un período que resultó importante para la formación de la identidad porteña. Como señala Valles (1997: 119), «los tres ingredientes principales de la investigación social son la *documentación*, la *observación* y la *conversación*», para luego afirmar que la investigación documental contiene «la combinación de *observación* y *entrevista* que se da en la *lectura de materiales documentales*». En otras palabras, para analizar estos documentos hubo que tratarlos como el resultado de observaciones y entrevistas, donde los personajes y las situaciones surgieron en el marco de un diálogo.

En el escrito se aborda en qué consiste la investigación documental, cuál es el marco histórico de las obras analizadas, la definición del género del grotesco criollo, algunos emergentes de las piezas dramáticas y pictóricas.

2. ¿QUÉ ES LA INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL?

Toda vez que se quiere volver al pasado en una investigación se necesita recurrir a documentos que permitan dar cuenta de ese pasado, considerando como valiosa una definición ampliada de lo que es un documento, que alude a materiales que se pueden leer y que refieren a algún aspecto de la vida social, incluye tanto cosas que fueron creadas con intención de registrar aspectos sociales (ejemplo informes oficiales) como registros al estilo de cartas personales o fotografías, por ejemplo, que no se produjeron para sacarlo a la luz pública. También abarca otro

tipo de producción orientada al goce estético, como las pinturas, obras literarias, canciones y otras, que transmiten valores, o sucesos relevantes para quienes los elaboraron y que pueden ser abordadas como «documentos» de una sociedad (Mac Donald y Tipton, 1993). Por supuesto, como toda decisión en investigación posee ventajas y desventajas. Entre las primeras se puede mencionar el bajo costo, la accesibilidad, el mostrar características únicas y no masivas, y su permanencia en el tiempo, que los convierte en registros muy valiosos de la dimensión histórica. Entre las segundas, se ubican los problemas de sesgo en la selección de los documentos, por ejemplo si se considera la prensa escrita debe reconocerse que pueden seguir determinada línea editorial que plasma determinada visión de los fenómenos, y los desafíos en la interpretación de los mismos dado la distancia temporal (que involucra contextos) que puede darse entre los/as autores/as y quienes los leen. Así mismo hay quienes discuten que los documentos pueden verse afectados por la mirada de quienes los han producido, aunque esta limitación no solo puede observarse en la investigación documental (Cohen y Gómez Rojas, 2020)

3. PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX. BREVE MENCIÓN AL CONTEXTO SOCIO HISTÓRICO DE LAS OBRAS

A principios del siglo XX, la sociedad argentina mostraba ciertas características:

habían finalizado las guerras civiles, el estado nación se estaba consolidando sobre las bases diseñadas por la oligarquía política, el país se insertaba en el mercado internacional basándose en un modelo económico agroexportador (1880-1930) cuyo objetivo era el consolidar un país agrícola-ganadero cuya producción estaba destinada a Europa. En este contexto aparece un nuevo sujeto social *el inmigrante*, en su mayoría pobre en capital material pero poseedor de habilidades para constituirse en mano de obra para llevar a cabo el modelo económico mencionado.

Los inmigrantes eran en su gran mayoría: españoles e italianos, aunque también hubo judíos, sirios, polacos y, en menor medida, de otras nacionalidades.

Muchos de los inmigrantes padecieron condiciones de vida poco dignas y algunos fueron vistos como portadores del caos, por sus ideas anarquistas y socialistas que se reflejaron en sus luchas y protestas por mejoras habitacionales y de trabajo, ideas que fueron perseguidas y muchos de estos inmigrantes deportados²

En cuanto a la sociedad porteña, según Gutiérrez y Romero (1995):

«Si algo caracterizó a la sociedad porteña de entonces fue su estado formativo, la heterogeneidad de sus componentes y la fluidez de las relaciones establecidas. Apiñados en los conventillos del centro o del suburbio cercano de la Boca, los inmigrantes y algunos criollos, desem-

2. La Ley de Residencia, la primera en el país destinada a la represión del movimiento obrero, fue sancionada el 22 de noviembre de 1902 sobre la base de un proyecto de Miguel Cané. Por ella muchos militantes anarquistas fueron deportados de inmediato, quedando la amenaza sobre los obreros más combativos.

peñaban en su mayoría ocupaciones no calificadas e inestables, propias de una ciudad-puerto que estaba construyéndose y que vivía sometida a los vaivenes de la producción agropecuaria. Así, junto a una minoría de artesanos, pequeños comerciantes u obreros fabriles, la mayoría eran peones que trabajaban en la construcción, en las obras públicas, en el puerto»³

4. ¿QUÉ ES EL GROTESCO CRIOLLO?

Según Cinelli (El origen de la palabra grotesco proviene del italiano, que extiende el significado del término a aquello que muestre una deformación de lo habitual y aceptado y que en el ámbito literario se ubica en la frontera entre lo cómico y lo dramático. Según Pellettieri (2007) este género deviene de otro, denominado sainete criollo. Siguiendo al mismo autor:

El sainete es una obra predominantemente breve, con personajes —típicos, en su mayoría caricaturescos— una parodia al costumbrismo—, de desarrollo jocoso y sentimental con un conflicto concreto, con una serie de detalles materiales que, casi siempre, desembocan en una crítica al contexto social inmediato y con un nivel de lengua peculiar de las clases populares⁴

El mismo autor señala que el género tiene algunas características más sobresalientes: como temática fundamental es la falta de dinero y asociado con ellos se aborda el fracaso, la depresión, la disolución familiar, la corrupción, la humillación, con un tono de crítica a la sociedad. Tiende a acentuar una dimensión psicológica de los personajes, que son inmigrantes (en su mayoría italianos) también tiene lugar cierta animalización de los mismos.

El lenguaje utilizado reproduce fundamentalmente el habla ítalo criolla, combinado con términos vulgares y el lunfardo (mezcla de lenguas de la inmigración).

Las historias transitan en las habitaciones de los denominados conventillos (viviendas colectivas que compartían la cocina y los baños), los suburbios de Buenos Aires y en la noche. La escenografía empleada es realista y denota la situación económica de las personas.

5. EL TEATRO COMO ESPACIO DE DENUNCIA

Como se señaló en la Introducción, el teatro es un espacio que ha sido, y sigue siendo utilizado para hacer visibles, en el sentido de lograr estado público, las desigualdades, estigmatizaciones o injusticias que suelen padecer diferentes colectivos, pueblos o naciones. *Babilonia* y *Mateo* son dos expresiones

3. Gutierrez, L. y L.A. Romero. *Sectores populares. Cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: sudamericana, 1995, p.109

4. Pellettieri, O. *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna, 1990, p.28

del teatro argentino de la década de 1920. La primera tratando la conflictividad desde la perspectiva de los migrantes externos y la segunda centrando la mirada en escenarios de pobreza.

En ambas obras una mirada sobre la marginalidad urbana de la época es transversal a los argumentos. Pero para referirse a la marginalidad urbana se requiere, entre otras cuestiones, apelar a la diversidad cultural como categoría general. En *Babilonia* se trabaja la dimensión étnica de la diversidad cultural y en *Mateo* la dimensión tratada es la pobreza y el fracaso. En estas obras se expresa claramente cómo la diversidad cultural deviene desigualdad social y económica, pero en un medio social en el que el oportunismo y la transgresión se imponen sobre otros valores. En esta tensión entre lo que se pretende hacer y lo que es posible hacer, los más vulnerables quedan postergados.

Los personajes de *Babilonia* son un grupo de criados inmigrantes que trabajan en la casa de unos «nuevos ricos». Toda la obra se desarrolla, por completo, en el sótano, en la cocina de dicho hogar mientras arriba, en el salón hay una fiesta

En *Babilonia* es posible encontrar dos miradas complementarias. La de los inmigrantes sorprendidos por lo que encontraron tan diferente a lo que soñaron y la de los nativos que ven en los migrantes a sujetos alejados de lo esperado. Ambos colectivos descubren realidades que entran en tensión con la normalidad esperada y deseada.

Piccione, migrante napolitano que trabaja como chef para una familia de clase alta porteña, dice:

«- ¡Esto es inaudito! ...No se ve a ninguna parte del mundo. Sólo acá. Vivimo en una ensalada fantástica. (...) Ladrones, víctimas, artistas, comerciantes, ignorante, profesores, serpientes, pajaritos ... son uguale. (...) ¡Jesú qué Babilonia! (...) ¡Qué paise fantasmagórico! No te respétano nada, te lo improvisamo todo, te lo transformamo todo. E como una galera de prestiyitadore».

Desde la mirada local, Emilia, dueña de la casa y miembro de una familia muy adinerada en la que trabajan en las tareas domésticas varias personas, entre las que está Piccione, dice a Alcibíades, mucamo gallego:

«— ¡Usté es un imbécil! ... ¡Qué horror de gente! (...) Sitiada de gringos vive una. De gringos que saben cobrar no más. Cobrar y chismear. (...) El que eché el sábado era un changador, y éste es un patán que no ha visto mesa en su vida».

En *Mateo*, si bien el argumento es otro, reproduce la problemática de *Babilonia* en tanto refiere a un personaje, Miguel, migrante italiano pobre que conduce un mateo⁵, que ante la llegada del automóvil no logra adaptarse al cambio y profundiza su pobreza y aislamiento. El nudo de la acción se desencadena a partir del vínculo de Miguel con Severino, un italiano que combina su oficio de cochero-funero con el de servir como transporte privado de ladrones (más rentable). Este personaje contrasta con Miguel

5. Taxi de la época tirado por un caballo.

quien quiere mantener a su familia con un trabajo digno.

Nuevamente la tensión entre lo esperado y lo real. Miguel como varios personajes de *Babilonia* quedan ocupando el espacio de los desviados, marginados. En este sentido Cohen (2014: 17) señala «la desviación a partir de la ruptura con la norma, alejándose de lo que se debe hacer y de lo que se debe ser, y la desviación como expresión de la imposibilidad de alcanzar el rendimiento esperado, poniendo distancia, también, con lo que se debe hacer y cómo se debe ser».

Severino, amigo de Miguel, caracteriza la condición de éste en un diálogo que sostiene:

«- ... mientras tu, con tu orgullo, tiénese que pedirme limosna a mí para seguir viviendo a esta pieza miserable, esperando que la familia, cansada de hambre, te eche por inútil».

Si bien estas obras remiten a comienzos del siglo pasado y a migraciones ultramarinas, es importante señalar que desde la actual sociedad receptora se ha construido una representación muy diferente a lo que ocurrió con aquellas migraciones. Se alude a ellas como muy integradas y aceptadas por la sociedad receptora de entonces, ajenas a toda conflictividad y muy prósperas. Más aún, cuando se las compara con las actuales, fundamentalmente de origen sudamericano, resultan más valoradas y sólo para estas últimas surgen representaciones portadoras de inferiorización y transgresión.

Esta idealización es probable que no sólo dependa del desconocimiento, sino que, además, reproduzca un fenómeno que adquiere

el carácter de regularidad empírica en el ámbito global, la conflictividad tiene más chances de ocurrir en el marco de la interacción social. En otras palabras, la desviación, la ajenidad, la demonización del otro tiende a constituirse cuando se disputan territorios y se instalan fronteras reales como simbólicas, cuando las disputas se dan en el mercado de trabajo, en el acceso a la educación, la salud, la vivienda, entre otros derechos.

6. LO POPULAR Y LA PINTURA

Quinquela Martín es el pintor de Buenos Aires más popular, residió toda su vida en el barrio de la Boca, que en la década de 1920 era periférico de la ciudad, habitado en su gran mayoría por inmigrantes italianos cuya centralidad identitaria la constituyeron el puerto y el Riachuelo. En sus obras emergen como tema el trabajo y más específicamente el trabajo en el puerto. Según sus palabras. «los barcos, el río, las grúas, los astilleros, los obreros, la vida afiebrada del trabajo, eran temas que yo llevaba adentro y los trataba con facilidad». Se alejó de los preceptos académicos de la época, en el uso del color y del uso de capas gruesas de materia que le otorgaban volumen al objeto representado.

Entre sus intervenciones urbanas, la más famosa es la de la calle Caminito, de su barrio La Boca. Aquí se adjunta la imagen, de dicho sendero que se había convertido en un basural. Dicha intervención consistió en la pintada por paños de colores de las paredes de las viviendas con las pinturas sobrantes de los barcos, que los vecinos usaban para proteger sus casas. El pintor fue convenciendo a los vecinos de emprender esta acción, y en

1959 el gobierno municipal construyó una calle museo con el nombre del tango «Caminito».

En la página siguiente se ilustra con una obra del autor y se muestra una foto de un fragmento la calle Caminito posterior a la intervención colectiva.



Chimeneas de Benito Quinquela Martín. .Fuente: www.cultura.gob.ar



Calle Caminito. Fuente: turismo.buenosaires.gob.ar

Asimismo, Antonio Berni, contemporáneo de Quinquela Martín fue pintor, grabador y muralista. Según palabras de Sábato, E. (2001) «Sus cuadros están habitados por hombres y mujeres de pueblo, modestos trabajadores o angustiados desempleados que luchan en un mundo devastado por la crueldad y la injusticia». Su estilo se ha dado en llamar realismo social narrativo (Ruiza et al, 2004). Tal es así que en 1933 fundó un grupo denominado Nuevo realismo (como alternativa al realismo socialista) desde el cual organizaron propuestas artísticas con intenciones políticas, buscando articular el cómo pintar con el saber qué pintar. Se vio influido por el muralismo mexicano, y ha quedado en la memoria cierto debate con David Siqueiros

en el cual Berni defendía que podía hacerse pintura de caballete revolucionaria y el muralista mexicano sostenía que estaba perimida. (Forn, 2001).

Cabe señalar que en el famoso cuadro, *Desocupados* (1934), como otros en vez de utilizar como técnica el óleo y tela empleó temple y arpillera.

A partir de 1960, comenzó su serie de trabajos sobre Juanito Laguna, un niño pobre de Argentina pero cuya descripción excede los alcances del artículo.



Los desocupados (1934), de Antonio Berni. Fuente: Universidadeshoy.com.ar

7. CONCLUSIONES

El trabajo aquí realizado tuvo como fin reconstruir algunas características de las migraciones ultramarinas, básicamente italianas y españolas de principios del siglo XX, basándose en la información que pudo rescatarse a partir de obras artísticas provenientes de la dramaturgia y la pintura. Dentro de la escritura, tal como se relató surgió en Argentina, centrándose en Buenos Aires, un género específico dedicado a narrar los padecimientos concretos de los inmigrantes, como es el grotesco criollo. En palabras de Viñas (1996) el grotesco dice lo que el proceso inmigratorio no formula por ser un sufrimiento sin voz.

Por su lado, lo que muestra la pintura de los autores mencionados, entre 1920 y 1940, es la situación de trabajo precario, de mucho esfuerzo manual, realizado en el marco del puerto de Buenos Aires, fuente de trabajo importante para los obreros italianos y el desempleo prevaeciente en dicho momento, producto de la crisis económica mundial de 1930. Para ello fue útil el tratamiento de estos materiales artísticos como testimonios de una época. Según Finley (2015: 124) «la dramaturgia se nutre de una rica historia teatral activista cuyas motivaciones políticas han sido usadas para resistir la opresión». Lo mismo puede sostenerse para las obras pictóricas.

BIBLIOGRAFÍA

- Blaisten, I. (2001). «Del corazón de la gente al alma de las cosas» en *Pintura Argentina. Quinquela y Victorica*, Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- Calabrese D., Boso S. y Vallejos, J. (2011). «Babilonia» de *Discepolo. Contexto de la obra*. Mendoza: Universidad nacional de Cuyo. Facultad de arte y diseño.
- Cinelli, D. (s/f) *Introducción, el grotesco criollo*, disponible en www.yumpu.com
- Cohen, N. y Gómez Rojas, G. (2019). *Metodología, ¿para qué? La producción de los datos y los diseños* (2019). Buenos Aires: editorial Teseo, Red Latinoamericana de Metodología y CLACSO.
- Cohen, Néstor (2014). «Dominación y migraciones externas» en *Revista Onteaiken N° 17, Año 9*. Córdoba: CIECS – Universidad Nacional de Córdoba.
- Denzin e Y. Lincoln (comps.) *Manual de investigación cualitativa. Tomo IV*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Discépolo, A. (2011) *Babilonia*, Buenos Aires: Galerna.
- Discépolo, A. (2012). *Mateo*, Buenos Aires: Ed. Puerto de Palos.
- Finley, S. (2015). «Investigación con base en las artes. La realización de una pedagogía revolucionaria», en N.
- Forn, J. (2001) «Antonio Berni o la revolución permanente» en *Pintura Argentina. Quinquela y Victorica*, Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.
- Gutierrez, L. y L.A. Romero. *Sectores populares. Cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995

Mac Donald, K. y Tipton, C. (1993). «Using documents», en Gilbert N. (comp), *Researching social life*, London: Sage
 Ministerio de cultura. Argentina(s/f). *Benito Quinquela Martín, el creador de La Boca*.
 Disponible en <https://www.cultura.gob.ar/benito-quinquela-martin-el-creador-de-la-boca-8684/>

Pellettieri, O. (1990). *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.

Quinquela Martín, B. *El creador de La Boca*. Ministerio de Cultura. Argentina. Disponible en <https://www.cultura.gob.ar/benito-quinquela-martin-el-creador-de-la-boca-8684/> [última consulta: 18/11/2020]

Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Antonio Berni. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España). Recuperado de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/berni_antonio.htm

Sábato, E. (2001). «Homenaje a Antonio Berni» en *Pintura Argentina. Antonio Berni*, Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.

Valles, M. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: editorial Síntesis.

Viñas, D. (1996). *Literatura Argentina y Política II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

> EL DEVENIR DE LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE CARÁCTER REIVINDICATIVO: TENSIONES EN LA DELIMITACIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA A PARTIR DE UN CASO DE ESTUDIO LATINOAMERICANO

ARIADNA GOROSTEGUI VALENTI

INTRODUCCIÓN

A partir de una experiencia social y artística denominada Pimp My Carroça (en adelante PMC), se propone la consideración de un conjunto de ejes relevantes para la construcción de este objeto de estudio. El fenómeno se considera particular en tanto tres aspectos que funcionan como saludables puntos de tensión: el significado que tienen los grafitis sobre los carros de los y las recicladores/as urbanos/as; los cambios sobre el rol que tiene la organización cuando se conoce su financiamiento; y, por último, las posibilidades que se abren al abordar estos fenómenos descuidando las fronteras disciplinares que establece la división del trabajo científico.

Así, se analizarán las tensiones implicadas en el significado de los grafitis como expresión artística. Esta manifestación en sí misma está atravesada por profundas discusiones semánticas aún no zanjadas que no se podrán abordar con profundidad ya que no es el tema central del trabajo. Otro eje versa sobre su naturaleza organizativa pues PMC están constituidos estatutariamente como una

Organización No Gubernamental (ONG) que es solventada financieramente mediante las denominadas campañas crowdfunding y apoyos solidarios de quienes simpatizan con el movimiento, así como por la promoción de empresas transnacionales de gran tamaño. Este aspecto ha sido abordado por un conjunto de investigadoras y se retomará para pensar qué implicancias puede tener sobre el mensaje artístico reivindicativo que pretende transmitir el movimiento. Por último, su naturaleza también es diversa y se encuentran a medio camino entre lo social, lo político y lo artístico. Como se señalará posteriormente, aunque nace como un proyecto de intervención artística, su morfología ha mutado desde el 2012 hasta hoy haciendo que se presente como un objeto de múltiples aristas que implica cierta interdisciplinariedad para su abordaje.

LA EXPERIENCIA PIMP MY CARROÇA

El grupo PMC, según su sitio web nace a partir de la idea que tuvo el artista grafitero Thiago Mundano de São Paulo, al pintar la herramienta de trabajo de un reciclador urbano:

su carro. Posteriormente a ese encuentro, el 3 de junio de 2012 el artista junto con un grupo de voluntarios/as lanzó un evento público que luego fue replicado en diversas ocasiones hasta el presente. El mismo fue financiado con una exitosa campaña de crowdfunding, y consistió en la intervención sobre el carro de 35 recicladores urbanos¹ que fueron arreglados estructuralmente y pintados con frases y dibujos que decidieron en conjunto los artistas y recicladores. Según explican en la web, paralelamente a la intervención realizada sobre el carro, se les ofrecen «servicios de salud y bienestar», que consisten en cortes de pelo, revisión odontológica, masajes y contención psicológica, entre otros servicios de diversos profesionales voluntarios.

Se definen como «un movimiento activo desde 2012 para sacar de la invisibilidad a los recolectores de materiales reciclables —y aumentar sus ingresos— a través del arte, la conciencia, la tecnología y la participación colectiva». Además, plantean que tienen por misión «crear y desarrollar acciones creativas y colaborativas para impactar positivamente en el reconocimiento y la justa remuneración de los recicladores ante la sociedad civil, autoridades públicas y privadas, en Brasil y en el mundo.» (Pimp My Carroça). Su tarea se organiza entonces, sobre la intención de adscribir nuevos sentidos sobre los recicladores, entendiendo que hay una urgencia que está vinculada con el estigma y la falta de reconocimiento desde la sociedad brasileña y mundial hacia el reciclador urbano².

Asimismo, cabe señalar que hay escasa producción de trabajos empíricos que analicen este fenómeno, al mismo tiempo que los que se han podido encontrar, abordan la experiencia de las ediciones de intervención que realiza el movimiento PMC desde una perspectiva que aún puede problematizarse. Esta reflexión tiene por intención colaborar en la reflexividad epistémica que Bourdieu (2002) ha postulado como principio teórico *sine qua non* para evitar una teorización social espontánea e ingenua.

EJES EN TENSIÓN RESPECTO DEL SIGNIFICADO DEL PROYECTO PIMP MY CARROÇA

A la hora de precisar el fenómeno a investigar es central el rol inicial de las primeras abstracciones teóricas que lo definan. Definir, *delimitare* en latín, precisamente apunta a la acción de establecer los límites: fronteras o muros abstractos, compuestos por supuestos teóricos que hará que el investigador incorpore elementos de la realidad y excluya otros, o también, que logre de esta manera articular lógicamente aquello que se le presentaba inicialmente como un todo imbricado e indiferenciado, y tomar una posición clara sobre lo que desea observar. En este sentido, este trabajo pretenderá únicamente compartir algunas tensiones teóricas encontradas, por lo que la construcción del fenómeno objeto de estudio quedará inacabada al

1. Esta cifra posteriormente creció hasta llegar en las ediciones de 2018 que se desarrolló en Cali (Colombia) a atender a 140 recicladores

2. Además el PMC ha impulsado una variedad de otras acciones que, por un límite de espacio no podrán ser analizadas, pero pueden ser visualizadas en su página web.

menos hasta el momento en que se concluya el proceso de análisis. Como señalan Cohen y Gómez Rojas «no hay proceso posible sin objeto construido, ni el objeto adquiere su forma definitiva antes de que el proceso complete su desarrollo» (2019:29). En esta propuesta entonces se reflexiona sobre la construcción del objeto de estudio presente en un conjunto limitado de investigaciones, así como de representaciones sociales que se poseen sobre el PCM, con el objetivo de propender a inocular el sentido común identificado en algunos trabajos y colaborar así en la reflexión del fenómeno desde las ciencias sociales.

La primera tensión refiere al significado de la intervención técnica utilizada en el proyecto del grafitero Thiago Mundano. Más concretamente, se trataría de precisar qué implica pensar la intervención artística de los grafitis impresos en los muros de una ciudad al estilo de como fue pensado desde los años 60 desde el emergente Hip-Hop³, en un contexto diferente como lo es el carro de un reciclador urbano. Así, los grafitis desde esta perspectiva vinieron asociados a una acción individual disruptiva, que tenía por intención marcar el espacio público para, de alguna manera, encontrar una pertenencia en el mismo. Para Claudia Kozak «los grafitis que operan autorreferencialmente nombrándose a sí mismos o a la práctica grafitera en general escanden cada tanto las ciudades de modo de no olvidar que lo que nombran es (...) el enrarecimiento del artefacto urbano o la inadecuación a una norma que en cierto sentido no da cobijo o amparo, que deja

afuera la realidad urbana» (2008:2). De este modo queda relacionado con prácticas subalternas de sectores marginalizados de los privilegios. Actores que quiebran la norma de lo que la autora llama artefacto urbano: una «cosa» que puede estar «descompuesta».

En efecto, el grafiti aparece como esa marca que evidencia tal deterioro de la ciudad en sus orígenes modernos, que puede ser considerada, siguiendo a diversos autores (v.g. Fernández Herrero, 2017; Ramírez et.al., 2017) como una intervención en el espacio público en general asociada con prácticas juveniles, con o sin contenido político/reivindicativo (ya que pueden ser desde frases hasta firmas denominadas tags) que suele ser ilegal/ clandestina (aunque no necesariamente no consensuada). A su vez, desde una mirada semiótica y antropológica, el grafiti es analizado como una práctica con capacidad de apropiarse simbólicamente de los espacios urbanos.

Ahora bien, en el caso del arte realizado por el proyecto PMC tensionan especialmente una de las características del grafiti tal como fue definido, fundamentalmente porque cambian radicalmente las condiciones de producción. Así, el grafiti en el marco de PMC no es realizado por el propio reciclador, sino que el artista nunca deja de ser intermediario entre el artefacto y la persona. Al mismo tiempo, en general no se realiza sobre un espacio público ni tampoco es estático (salvo en acciones que realizan como activistas), sino que se trata de una inscripción realizada sobre los carros de recicladores ur-

3. Aunque el grafiti ha existido siempre como práctica de inscripción textual e icónica sobre los muros, se asociará con el significado dotado a las prácticas juveniles reivindicativas emergentes durante la segunda mitad del siglo XX.

banos. Esta transferencia necesariamente interfiere sobre el significado que inicialmente se le atribuye a la obra reivindicativa: no puede significar lo mismo que los recicladores demanden artistas para pintar sus carros a que los artistas demanden recicladores no organizados para ello, ni tampoco puede ser lo mismo pintar muros del espacio público, que carros, por definición privados. Así, aun considerando que no se agota aquí la discusión, este aporte busca alertar sobre ciertas transformaciones que debieran producirse a la hora de pensar en cómo será interpelada la base empírica.

Otro de los aspectos que debería considerarse a la hora de valorar el fenómeno es el sentido de la reivindicación del PMC, y junto con ello su rol y morfología organizativa dentro de lo que ellos llaman la sociedad civil. Sobre este aspecto, un reciente trabajo publicado analiza también el rol del PMC y lo realiza desde la evaluación de la congruencia en los propósitos de inclusión social y responsabilidad ambiental desde la mirada de los actores que participan, buscando identificar las visiones de los creadores de Pimp My Carroça y los recicladores en el contexto del actual desarrollo capitalista (Mota e Issberner, 2017). En el mismo consideran que el proyecto es una evidencia de los nuevos mecanismos de la mutación capitalista que ha sido denominada por el periodista y ensayista británico Paul Mason como infocapitalismo, en tanto que la mercancía que ahora es la información, produce artefactos comunicativos mucho más redituables económicamente que los bienes físicos, y muy efectiva para los fines de la dominación.

Al revisar las diversas ediciones de intervención artística, un aspecto que se evi-

dencia es que a medida que el movimiento se consolida en las diferentes ediciones, van ganando visibilidad marcas de gran tamaño en detrimento de las pequeñas y medianas empresas. Así, mientras que en las primeras ediciones de 2012 las empresas multinacionales no dan su patrocinio, para el 2015 se observan colaboraciones de grandes empresas como Unilever o 3M.

En este sentido, el foco de discusión se activa entonces por el vínculo que posee la organización con grandes empresas multinacionales que no han sido especialmente éticas en el cuidado ambiental: véase Coca-Cola y Nestlé, entre otras que en la página PMC son ubicadas en el margen de la página bajo el título «Nossos parceiros» (nuestros compañeros). Sobre lo que señalan las autoras al respecto de la iniciativa, es que la misma parece replicar las lógicas de la llamada economía verde en la que el valor del producto aumenta cuando permite encontrar una solución a la contaminación por medio del mercado, es decir, sin cuestionar los orígenes estructurales del desastre ecológico, se vende un producto que parece contener la llave para contener la crisis.

Las conclusiones, tras el análisis de los datos del trabajo señalan que «las visiones del mundo de los organizadores y el de los recicladores difieren, (...) la mayoría de los recicladores no comparten esta opinión. La cuestión de la crisis ecológica, o la agudizada producción de basura, no aparece espontáneamente en el discurso de ninguno de los recolectores, (...) dicen: «cuanta más basura, mejor». (Mota e Issberner, 2017: 17-18) Es decir, el mensaje que el PMC busca transmitir pierde fuerza en tanto que los artistas propenden hacia un capitalismo verde que no

resuelve las condiciones y preocupaciones de los recicladores. Estas evidencias son sumamente reveladoras y materializan ciertas teorizaciones, como son las provenientes del posestructuralismo de R. Barthes. El autor, al pensar las vanguardias las piensa como un «fenómeno catártico más, una especie de vacuna destinada a inocular un poco de subjetividad, un poco de libertad, bajo la certeza de los valores burgueses: uno se siente mejor, después de haber concedido una parte declarada pero limitada a la enfermedad. (...) Una experiencia creadora sólo puede ser radical si ataca la estructura real, es decir, política, de la sociedad (...) a decir verdad la vanguardia solo ha sido amenazada por (...) la conciencia política» (Barthes, 1977:107)

Ahora, aunque las conclusiones son bien interesantes, aún se puede pensar si tal desactivación se debe intrínseca y unívocamente a las ideas, al rol de la información y a las cada vez más potentes estrategias de marketing utilizadas por los artistas y empresas, o si hay algo más que cumpla con esa función inoculante del capitalismo actual. Pueden servir para cuestionar estas ideas, los trazos teóricos de Walter Benjamin. Un interrogante que se quiere rescatar del autor es el que describe en su obra «El artista como productor». En ella llama al intelectual o artista a cambiar el eje de su mirada y en vez de preguntarse «¿Cuál es la posición que mantiene una obra con respecto a las relaciones sociales de producción de la época? ¿Está de acuerdo con ellas, es reaccionaria, o tiende a su superación, es revolucionaria? (...) quisiera preguntar: ¿cuál es su posición dentro de ellas?» (Benjamin, 1934:2). Es decir, para que el artista devenga en autoproductor debe reflexionar más allá del problema del «cambio espiritual» y transformar e innovar en las

técnicas y el modelo de producción llevando a multiplicar no la cantidad de consumidores sino de productores. Esto cambiaría la mirada pues no se sigue bajo el esquema de inclusión/exclusión, sino que se muta hacia el problema de la producción y la apropiación desigual, que antes que una lucha por mejorar el espíritu implica una lucha por trastocar las condiciones materiales de existencia.

Finalmente, al respecto de la interdisciplina la reflexión de este trabajo es que los mecanismos de ruptura implicarían acercarse a un objeto artístico que es necesariamente social y político; por ello se hace fecunda la mirada dialéctica que ponga en interacción la materialidad de la existencia con una interpretación de sus condiciones simbólicas. En ello, se propone valorizar la experiencia del PMC bajo la exigencia benjaminiana de «politizar la estética» (Expósito, 2009) pero sin descartarla como una práctica de gran valor social. Es decir, discutir sobre su rol político no implica necesariamente realizar una crítica que arroje hacia la vereda opuesta esta experiencia de lucha por los derechos sociales por no «atacar de raíz al sistema». En este sentido, aunque deben repensarse las acciones del grupo, esto no es ajeno a ningún movimiento social y artístico que pretenda atacar, nada más y nada menos, que la explotación y expropiación: aspectos medulares del sistema capitalista. Lo que se propone para el caso es más bien, verificar la siguiente hipótesis que propone el artista, político, activista y teórico antes referenciado: «si aplicáramos una parte importante de las actuales teorías sobre la política del arte que en el ámbito académico y en el de la crítica se dicen herederas del trabajo pionero de Walter Benjamin; si las aplicáramos, digo, a algunas de las prácticas que inspiraron direc-

tamente a Benjamin sus teorías, el resultado sería probablemente el siguiente: no se las consideraría arte, o se las denigraría como un arte menor, panfletario; activismo o directamente política o agitación o trabajo social, pero nunca arte». (op.cit., 17)

CONCLUSIÓN

Las conclusiones retoman los ejes planteados al principio que tuvieron por objeto pensar cómo se tensionan las categorías de artista, obra y la experiencia social. En este sentido, se buscó abordar el la experiencia de intervención artística incorporando algunos aspectos que se habían encontrado poco reflexionados en los estudios producidos en base al movimiento Pimp My Carroça.

El primer eje referido al significado que tiene el grafiti y el artista en su relación con el carro y el reciclador muestra las fricciones que implican pensar en el poder al interior de las relaciones y su circulación. En la relación artista-reciclador existe una asimetría que sería cuestión de analizar bajo el prisma de las cinco precauciones metodológicas que Foucault (1998) señala al respecto del análisis del poder en su obra «Microfísica del poder». Lo cual llevaría a analizar las formas regladas y legítimas del poder que se hace «en acto» es decir, en las prácticas reales y efectivas (y no solo en su intención): entonces, más allá de la intencionalidad de la experiencia de PMC, es crucial pensar cómo se materializa la misma y de qué manera circula el poder entre los diferentes actores en juego.

En segundo lugar, en términos organizativos el vector empresarial, al fin y al cabo,

también forma parte de la obra y la configura sumándole intensas contradicciones que, aunque están evidentemente dentro del capitalismo, son adentradas al mensaje artístico en la experiencia que reproduce la ONG.

Por último, respecto al tercer eje, más que rechazar la lectura del movimiento lo interesante sería religar la experiencia artística con la política abonando, con la investigación empírica, a la reflexión y discusión colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (1977). «En la vanguardia ¿De qué teatro?» En: *Ensayos críticos*. Seix Barral. Barcelona.

Benjamin, W. (1934). *El artista como productor*. Disponible en: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0011.pdf

Bourdieu, P. (2002) *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Cohen, N. y Gómez Rojas, G. (2019). *Metodología, ¿para qué? La producción de los datos y los diseños*. Buenos Aires: editorial Teseo, Red Latinoamericana de Metodología y CLACSO

Expósito, M. (2009). *Walter Benjamin, productivista*. Disponible en: https://marceloexposito.net/pdf/exposito_benjaminproductivista.pdf

Fernández Herrero, E. (2017). *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*. PhD thesis. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/46424/1/T39585.pdf>

Foucault, M. (1998). *Microfísica del Poder*, Buenos Aires, La Piqueta.

Kozak, C. (2004). *Contra la pared; sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

Mota dos Santos Silva C. e Issberner, L-R. *Inclusão e ecologia no infocapitalismo: estudo de caso de um projeto para catadores de lixo*. Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, n. XVIII ENANCIB, 2017. Disponible en: http://enancib.marilia.unesp.br/index.php/XVIII_ENANCIB/ENANCIB/paper/view/270

Pimp My Carroça. Disponible en: <https://pimpmycarroca.com/> [última consulta: 30/11/2020]

Ramírez, M., Rodríguez, L., de los Ángeles, M., & Rozo, H. (2017). *El grafiti como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de literatura*. Encuentros, 15(1), 77–89.

Stefaniu, L. F. e Raimo, L. C. F. D. (2016). «O espaço urbano, o grafite e a identidade do sujeito catador», RUA. Campinas, SP, 22(1), p. 19-32. doi: 10.20396/rua.v22i1.8646064.

> DESDE UN BORDE IRREGULAR, TODOS LOS FUTUROS POSIBLES Y TENUES

DANIEL LASKARIN

«La tarea del arte hoy en día es poner en orden el caos»

Theodor Adorno (Minima Moralia: Reflexiones de la vida dañada. Verso. Thetford Press, 1974, p. 222)

«Encontrar una forma que adapte el desorden, esa es la tarea del artista ahora»

Samuel Beckett (entrevista con Tom Driver, citado en James Carney, Leonard Madden, Michael O'Sullivan, y Karl White (editores). *Beckett Re-Membered: After the Centenary* (*Beckett Re-Memorizado: Después del Centenario*), Cambridge Scholars. 2012, p. 8)

He tenido estas dos breves citas clavadas en la pared de mi estudio durante varios años. Enfrentadas entre sí, y al mismo tiempo sutilmente de acuerdo, hoy parecen especialmente relevantes. Juntas, caracterizan algo sobre mi enseñanza y mi práctica artística.

La clara presencia de lo que no tiene sentido muestra cómo podría ser otra cosa.

Cada año, durante varios años, fui invitado a hacer una charla sobre mi propio trabajo para una clase en mi departamento que presenta a los estudiantes los artistas, su trabajo y sus ideas. Como el curso era dirigido por el mismo instructor cada año, para cada charla seleccionaba diferentes trabajos para hablar y me acercaba a mi trabajo desde una perspectiva diferente: narrativa, fenomenológica, estructuralista, deconstructiva, sociológica... Aunque disfruté este discurso sobre

la teoría y el trabajo, finalmente sentí que mientras cada uno de estos enfoques podía ser aplicado al trabajo, ninguno de ellos era adecuado, o *correcto* para el trabajo.

Me activan las cosas que se encuentran en el borde irregular de lo que conozco, todas esas cosas que no están demasiado cerca en el cómodo ámbito de lo familiar. Pueden sugerir sin declarar; pueden invitar sin exigir. Pero en su mayoría apuntan a algo *más*, a *otra cosa*, dando algún sentido de posibilidad para el pensamiento, la imaginación, o el ser sin pretender dar respuestas o soluciones establecidas (Fig. 1 y 2). Las obras de arte que se encuentran en ese borde podrían, espero, crear una condición previa para el pensamiento crítico independiente y ser un catalizador a considerar.



Figuras 1 y 2. A la izquierda: Daniel Laskarin. *support for the misrecognition of all things (apoyo para el desreconocimiento de todas las cosas)*, 2019. A la derecha: una figura en la torre norte de la catedral de Chartres, 1134-1150. Fuente propia.

No investigar sino probar, como un niño pequeño prueba el mundo, a través de sus sentidos, sin una meta conocida, pero con un impulso para experimentar todo.

Rechazo la palabra «investigación» para hablar de la creación artística. Llamar investigación al arte es un intento de legitimar nuestro trabajo dentro de las instituciones académicas. Intenta conectar lo que hacemos como artistas con estudios empíricos. La investigación es una forma de búsqueda que se aprovecha de alguna otra hipótesis asumida o nombrada. Mi trabajo artístico y el arte que me interesa no lo es. La mía es una búsqueda

con propósito, pero sin hipótesis. Su objetivo es desestabilizar lo conocido, despejar la mente y agitar los sentidos, aunque sea por un momento, a través de la inmediatez de experimentar del arte en sí.

Por fin, todo y nada precede a la obra. La obra de arte se encuentra a través de ser hecha. Puede ocurrir un accidente. En el estudio, unos tablones de madera cayeron en una posición precaria en un pequeño banco. Esto me llamó la atención y se quedó así durante varias semanas hasta que decidí que tenía algo que ofrecer (Fig. 3 y 4). Eso comenzó un cambio en el trabajo hecho al borde de

una práctica previamente informada por años de historia, teoría, crítica y mirada. Mi trabajo sigue estando informado, pero menos gobernado —menos restringido conscientemente— ahora que me acerco a mi cuadragésimo aniversario como artista.



Figuras 3 y 4. A la izquierda: *an accidental arrangement, a precarious presence (un arreglo accidental, una presencia precaria)*. A la derecha: Daniel Laskarin. *how a thing is made (cómo se hace una cosa)* (detalle de la escultura), 2017. Fuente propia.

Para encontrar algo más, es necesario renunciar a lo que ya se conoce.

Al hacer el trabajo, (o al guiar a los estudiantes) el trabajo lleva al artista. Al menos al principio los conceptos no son nada. Más precisamente, son algo, pero podrían ser cualquier cosa —hasta que son modificados, probados, hechos y rehechos en la realización de la obra. Por supuesto, siempre es posible comenzar con algún concepto y que luego se caiga una tabla. Entonces las cosas se ponen interesantes.

Cuando al punto de partida —un evento o encuentro, la curiosidad, un impulso, se le permite dirigir la obra, las decisiones mantienen el proceso y la obra de arte entera. Una cosa lleva a la otra. Hay una acción recíproca, casi un diálogo, con las necesidades materiales, con la retroalimentación de la *sustancia* de la obra. Una forma, nacida de la necesidad genera su repetición en otras áreas, una parte inicial de la obra impulsa cada componente, vinculando las partes de la obra entre sí (Fig. 5 y 6).



Figuras 5 y 6. Dos detalles de *how a thing is made (cómo se hace una cosa)* mostrando un panel mecanizado repetido en dos lugares: una sola forma con dos papeles en la obra. Fuente propia.

Sobre un fondo sumergido de lectura, mirada, escucha y práctica continua, la obra baila una danza no coreografiada con lo que ya está determinado para invitar a lo que aún no se ha imaginado. En este punto la obra

está lista para ser experimentada. Entonces se puede generar una presencia dinámica entre la cosa misma y la persona que la experimenta (Fig. 7).



Figura 7. Daniel Laskarin. *how a thing is made (cómo se hace una cosa)*, 2017. Obsérvese el soporte del extremo que imita el marco del pequeño banco. Fuente propia.

Lo salvaje dentro de cualquier condición genera ideas más allá de la disciplina.

El mejor arte se hace en lugares donde las reglas de acción están menos definidas, un intercambio de ideas y prácticas que es a la vez disciplinado e indisciplinado. Mi propio curso de pre-licenciatura tuvo lugar en un edificio destartado en los pisos de arriba de una sastrería. El propio sastre, un sobreviviente del holocausto, tenía un equipo de empleados que se mantenían ocupados haciendo ropa —abrigo en su mayoría— que hacía décadas que estaban pasados de moda. La tienda no era necesaria, pero si la cerraba sus empleados perderían sus trabajos, así que la mantuvo funcionando. A Mauritz Perel también le gustaba el arte, así que cedió los pisos superiores de su edificio al departamento de arte de la universidad a la que asistía. Cada año reconstruíamos nuestros espacios de trabajo en el estudio, y construíamos un espacio para ser utilizado como galería, uno diferente cada año, así que junto con aprender sobre arte, mirar el trabajo, leer teoría e historia, aprendí cómo enmarcar e instalar paredes de pladur, y un poco sobre el cableado eléctrico para la iluminación y el suministro de energía. Las paredes reales del edificio fueron modificadas una y otra vez. Teníamos, o tomamos, permiso para modificarlas tanto como lo necesitamos.

En cuanto a las instituciones, era lo más salvaje que se podía conseguir. El arte que hacíamos en esos espacios improvisados era *impromptu*, sin restricciones de la oficialidad, impulsado por una sensación de desenfreno. Nuestras condiciones llevaron a la curiosidad, la exploración, la experimentación, una enorme gama de materiales y procesos. Trabajamos en el ámbito de la posibilidad.

Se nos permitió pensar de otra manera, imaginar y vivir en otros estados del ser.

La enseñanza es una práctica entrelazada con la producción creativa.

Realmente, enseñar no es muy diferente de hacer obra. Los estudiantes traen su propia presencia, pensamientos, conciencia al estudio. Para guiarlos, primero los reconocemos y prestamos atención. Cada estudiante va en caída libre a su manera. Las lecturas se hacen a medida, las tareas se diseñan para llevar al estudiante a un terreno desconocido. A los estudiantes de escultura se les pide que traigan materiales para una escultura; luego se les asigna que intercambien sus materiales con otro estudiante elegido por sorteo. En cada turno los preconceptos se derrumban. Se trata de participar en el encuentro, generando un intercambio en el que los accidentes pueden ocurrir, lo inesperado, lo ilimitado puede revelarse en una conversación o en una obra recién comenzada.

Los estudiantes de arte (sin dinero para comprar materiales) rebuscan. Tenemos un patio junto al área de escultura de nuestra escuela. Es grande y relativamente sin regulación. En contra de la presión de la universidad para controlar el espacio,

Lo he defendido durante mucho tiempo como una zona salvaje, y como necesario para la escuela. Hay muchos materiales y objetos allí, la mayoría de los cuales han sido abandonados por los estudiantes de años anteriores —chatarra, sobras, antiguas obras de arte que han sido desmontadas, (Fig. 8). La mayor parte son trastos a los ojos del mundo.

Sin embargo, cada año un nuevo grupo de estudiantes aprovechan ese desorden fértil y feroz, y reconstruyen, reorganizan, reestructuran las cosas. Algunos se suman a la oferta, arrastrando los escombros de una ciudad próspera a esta zona rebelde. Y cada año algunos de esos estudiantes generan obras de arte que inspiran placer, sorpresa, ocasionalmente incluso asombro. Al final del año escolar muchas de esas obras de arte son desmontadas, unas partes son tiradas, otras partes y materiales que pueden ser recuperados son devueltos al patio, al desorden.

Como en la enseñanza, también en el arte: sugerencia sin declaración, invitación a preguntas, exploración de ideas, métodos, materiales, objetos, dando al estudiante o al espectador un medio más allá de su propio ámbito familiar.



Figura 8. El desorden. Las vigas de acero, que una vez fueron parte de un escenario, pronto serán otra cosa.
Fuente propia.

Espacios abandonados, los restos de emprendimientos fallidos prometen alguna condición diferente, la recuperación de un futuro aún no escrito.

Hace tiempo que me atraen los terrenos baldíos, o los espacios abandonados donde se ha cedido el control, o tal vez sólo se ha detenido. Se siente como si allí hubiera espacio para mí. La presencia, los signos y la autoridad de la propiedad están agotados. Hay un potencial de recuperación. Por

supuesto que los promotores inmobiliarios también encuentran promesas allí, la promesa de adquisición, construcción y ganancias, pero estoy interesado en una interjección imaginaria, que alimenta otras posibilidades. Estos sitios funcionan para mí de manera muy parecida al pequeño banco de trabajo gastado que llevó a la obra de arriba: un encuentro que se vuelve sugestivo. Durante una residencia artística en 2019, pasé un tiempo caminando por los alrededores de *Newcastle Upon Tyne* en el Reino Unido. Me encontré con sitios como estos, antiguos lugares industriales u otros lugares de emprendimiento humano donde las cosas habían sido dejadas, o dejadas atrás. Parecían vitales: no por su evocación de un pasado, sino por un potencial aún no reconocido: una promesa sin contenido específico.

Durante los últimos años me he interesado y he experimentado con un proceso llamado fotogrametría. La fotogrametría utiliza un complejo software para generar modelos 3D de cosas o espacios reales a partir de múltiples fotografías simples de esas cosas o espacios. Mi objetivo inicial era utilizar este proceso para generar modelos 3D de mis esculturas con fines de documentación —tratando con las deficiencias de las fotografías de las esculturas. Ese esfuerzo fracasó en gran medida, produciendo versiones distorsionadas de las obras con considerable exactitud, pero mientras estaba en Newcastle decidí intentar usar la fotogrametría para reconstruir



Figuras 9 y 10. A la izquierda una estructura de mesa de trabajo abandonada; a la derecha: Laskarin. *support (soporte)*, 2019. Impresión digital, 90 x 11 cm. Fuente propia.



Figura 11. Daniel Laskarin. *stockpile (reserva)*, 2019. Detalle de la impresión digital, 90 x 100 cm. Fuente propia.

algunos de los sitios abandonados que había encontrado y que me interesaban.

El resultado fue una serie de obras que no son tantas representaciones de los motivos sino construcciones de ellos. Es un proceso de hacer, no de tomar la foto. El modelo 3D inicial fue importado a programas CAD donde podía ser visto, rotado, editado, manipulado, cambiado. Las imágenes 2D fueron entonces generadas a partir del modelo alterado. El software y sus variables producen algo de las cualidades del sitio original. La imagen es definida con nitidez y lleva esa autoridad, pero a través del software se introducen distorsiones y con ellas la incertidumbre que viene con la incompletitud... y las posibilidades (Fig. 9-11).

De los pedazos rotos se puede hacer o encontrar algo más.

Los trozos dejados atrás se convierten en otra cosa. Los cortes de alambre dejados por un reparador de teléfonos cuando yo era niño se convirtieron en una red de cables que corrían por la cocina de mi familia como si estuvieran entrelazados por una araña bajo la influencia de LSD, haciendo imposible el paso, no diseñado para servir a algún propósito, no hay investigación involucrada, sino un sentido de juego y, a través de ese juego, ordenar y reordenar el espacio en el que estaba, reordenando mi mundo con la promesa de algo que no sabía qué.



Figura 12. Daniel Laskarin. *support for an imaginary promise (soporte para una promesa imaginaria)*, 2018. Aluminio, plástico, acero. 118 x 60 x 51 cm. Fuente propia.

Ese sentido de promesa une los sitios de abandono, las imágenes de fotogrametría y un conjunto de esculturas que he estado haciendo durante los últimos años. Los restos, los trozos que sobran o que se dejan de lado, tal vez ignorados, se convierten en la fuente de nuevos desarrollos. Los trozos rotos, los ignorados son desvinculados de su intención, uso, propiedad original; son liberados para nuevas imaginaciones, nuevas organizaciones, estructuras, usos. Proponen un espacio para la imaginación.

Como los sitios de abandono rehechos en imágenes de fotogrametría, las esculturas son soportes de ideas, soluciones, proyectos aún no imaginados. Se modelan a partir de mesas de trabajo o soportes para algún otro tipo de esfuerzo. En la vida cotidiana cada

mesa de trabajo implica algún tipo de uso específico. En estas obras escultóricas el soporte está establecido pero el uso queda por imaginar. Son muy delgadas, y un poco precarias, meramente lo suficientemente fuertes para soportar una idea. A veces incluyen partes o cosas que son reconocibles, a veces cosas del mundo natural, otras veces simplemente restos industriales. Formalmente, a menudo hay un indicio de una plataforma, pero no siempre (la consistencia no es la consideración más importante). Son a la vez soportes y están soportados. Estos trabajos no son la conclusión de algo. Se proponen como catalizadores de algo más, algo que aún no se conoce. De nuevo.

Desde un borde irregular, todos los futuros posibles y tenues.

En mi arte y en mi enseñanza todo comienza desde un principio salvaje, pero desde ahí, desde los bordes de a lo que presto atención (una cosa o el potencial de un estudiante), se abren los ejes de la posibilidad ilimitada. Desde el trabajo, la imaginación de una forma para el desorden, y el caos para el orden: desde un borde irregular, todos los futuros posibles (Fig. 13).

Los niños y los artistas juegan con restos —de materiales, de ideas, de situaciones. Aproximamos nuestras vidas, nuestros sueños. Todos deberíamos actuar sin control en los desguaces.

todas las fotografías del autor



Figura 13. Laskarin. *axes for other possible futures (ejes para otros futuros posibles)*, 2018. Aluminio, plástico, fibra de carbono, piedra; 122 x 109 x 132 cm. Fuente propia.

> AULAS Y PALAPAS: POR UNA POLÍTICA PEDAGÓGICA DE LO ENTRAÑABLE

RIAN LOZANO

1. POR DÓNDE EMPEZAR: OJALÁ ESTE EJERCICIO NO HUBIERA EXISTIDO

Me gustaría, siguiendo la operación con la que Cristian Rivera Garza comienza su fabuloso texto *Dolerse* (2011), que este artículo no existiera. Y esto es así porque, efectivamente, desearía que participar en una publicación donde reflexionar sobre «los instrumentos, de los que disponemos —docentes e investigadores— para el desarrollo de investigación en artes», no tuviera en mi caso) que pasar por preguntas relacionadas con actos tan terribles y desgarradores como la muerte, la desaparición forzada, la pobreza extrema, o el encierro y la pérdida de libertad. Y aclaro que esto, para nosotras, no tiene que ver con (o no solo) el contexto pandémico global por el que estamos atravesando. Al contrario, está ahí siempre, al menos desde antes.

Nuestros «instrumentos», nuestras metodologías son —como voy a tratar de compartir— paradójicas, casi imposibles. Nos enfrentan de manera cruda al dilema de tra-

bajar, desde el campo de la visualidad, con «lo que ya no está» o con lo que siempre fue invisible.

El contexto de este trabajo que como anunciaré en un momento es un gesto colectivo es el de un país en guerra. Un país (México) que desde hace ya varias décadas (pero de manera más explícita desde la declarada y mal llamada «guerra contra el narcotráfico»¹ se ha convertido en un territorio minado de violencia, de miedo, de fosas, de cuerpos, pero también de acciones rebeldes, de creación de nuevas formas de estar en el mundo: donde la práctica artística ha adquirido una relevancia importante.

Tal y como explica Cristina Rivera Garza, en este contexto, el horror viene de la mano del enorme retroceso —la casi desaparición— del papel del Estado en materia de protección social, y de su rendición al trabajo macabro del Narco, ese «feroz grupo de empresarios del capitalismo global» (Rivera Garza, 2011: 11).

1. Así fue conocida la violenta campaña comenzada con la llamada «Estrategia Nacional de Seguridad», impulsada desde la administración del presidente Felipe Calderón de Hinojosa (diciembre de 2006-noviembre de 2012). Este plan consistió en la autorización de la salida del ejército a las calles del país, como herramienta principal en la lucha contra el narcotráfico, teniendo como consecuencia un aumento descomunal de personas asesinadas y desaparecidas, así como la violación sistemática de los derechos humanos.

Doblegado entonces al único sentido de la total acumulación, del despojo y de la ganancia a costa de todo/s el Estado neoliberal mexicano ha abandonado cualquier tipo de responsabilidad y forma de cuidado en relación a los cuerpos y las vidas de sus habitantes. Nos encontramos entonces ante un «Estado sin entrañas» (Rivera Garza, 2011: 11), un Estado descuidado, que descuida, indiferente y que —en últimas consecuencias— se convierte en un modo letal de gestión de las vidas y los cuerpos.

La pregunta para comenzar sería, entonces, ¿qué puede hacer el arte —su práctica, su investigación y su docencia— con todo esto? Y ¿cómo hacerlo desde una universidad pública como la UNAM?: una universidad nacional, que obligatoriamente debe estar comprometida, volcada a las urgencias sociales.

Para tratar de responder, o al menos mero-dear alrededor de estas preguntas, compartiré solo un ejemplo (no sé si es un instrumento) del tipo de maniobras que realizamos; y hablo en plural porque, como explicaré más adelante, surgen de «entramados colectivos». Se trata de un ejemplo con el que pretendo ilustrar la maleabilidad de un aula de posgrado que se inserta en una cárcel de mujeres; y a su vez una palapa en el patio de visitas de una prisión que se cuelga por las ventanas de un museo.

2. EL AULA Y LA PALAPA

Antes de meterme de lleno en el ejemplo, ubicaré de manera más detallada estos dos escenarios que, como veremos, acabarán a fin de cuentas siendo uno solo.

El primero, el aula de posgrado, acoge trabajo producido durante más de ocho años en el contexto del seminario Cultura Visual y Género: un curso perteneciente al posgrado en Historia del Arte de la UNAM.

El segunda surge, en cambio, del trabajo en «Mujeres en Espiral: sistema de justicia, perspectiva de género, y pedagogías en resistencia», un proyecto interdisciplinar (también ubicado en la UNAM) que, desde hace más de 11 años, busca intervenir el sistema penal mexicano a través de la combinación de prácticas artísticas, pedagógicas y jurídicas.

Es en este transvase, en este tránsito, donde ubicamos la conformación de un tipo de espacio, físico y figurado, entre dos lugares —cárcel y universidad— que a pesar de parecer alejados, comparten como sugiere Marisa Belaustegiugoitia² (profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y directora del proyecto) la «aspiración» moderna de la inserción del sujeto, así como esa promesa, también moderna, de que «es posible un futuro para aquellas que se disciplinan»: a través de la rehabilitación, en el caso de las mujeres presas, o a través de la profesionalización, en el caso de los espacios de formación superior.

2. Comunicación presentada en el encuentro de LASA, Lima, Perú, mayo de 2017.



Figura 1. Seminario Cultura Visual y Género. Fuente: propia.

Desde hace más de cinco años, el seminario de Cultura Visual y Género (este es el título genérico de una asignatura que cada año tiene un subtítulo y, por tanto, un contenido y propuesta diferente) ha formado parte tanto de diferentes posgrados de la UNAM (historia del arte, pedagogía, estudios latinoamericanos, Facultad de Artes y Diseño), como de la oferta de cursos del programa académico de Campus Expandido, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Es importante resaltar que este tipo de cursos acogen un perfil muy variado de estudiantes: algunos inscritos en programas de posgrado, otros todavía acabando sus licenciaturas, otros insertos ya en carreras profesionales o en el mercado laboral (formal e informal), etc. También es muy importante destacar que, según cifras de 2019, en la UNAM

siete de cada 10 estudiantes representan la primera generación familiar que accede a la educación superior; siendo éste el primer factor de movilidad social en el país.

Normalmente nos reunimos los miércoles, de 11 a 14 hs. En un contexto académico interrumpido cada semestre por desapariciones forzadas de estudiantes en diferentes partes de la República mexicana, por el asesinato de mujeres dentro y fuera de los espacios universitarios, por incidentes violentos perpetuados en nuestras propias instalaciones, el aula de una universidad pública tiene la obligación de funcionar como salvavidas.

Partiendo de una experiencia como indiqué, colaborativa³, y combinando tres herramientas teórico-metodológicas clave: los

3. Este seminario ha sido impartido por diferentes profesoras (Nina Hoechtl, Coco Gutiérrez Magallanes, Marisa Belausteguigoitia, Ariadna Solís, Rían Lozano), la mayoría de las veces de manera conjunta.



Figura 2. Palapa Sala Chica. CEFERESO Santa Martha Acatitla. Fuente: Archivo Mujeres en Espiral.

estudios feministas (especialmente las propuestas generadas desde América Latina), la pedagogía radical (descrita por bell hooks como la unión de los principios de la pedagogía crítica con las intervenciones de las pedagogías feministas) y las perspectivas descoloniales y anticoloniales (especialmente las producidas desde las insurgencias latinoamericanas); el salón de clase ha funcionado como un laboratorio desde donde experimentar, poner en práctica, una metodología de enseñanza-aprendizaje alternativa que ha sacudido desde la formación colectiva de los programas semestrales de trabajo, hasta los

métodos de evaluación y el desarrollo de las sesiones.⁴

También desde hace más de cinco años comencé a trabajar, en este caso los lunes, de 11 a 14 horas, en otro espacio formativo. El lugar de nuestras clases no es, en este caso, la sala de conferencias de un museo, sino la palapa de la sala chica de la cárcel femenil de Santa Martha Acatitla⁵. A través de diferentes estrategias culturales y pedagógicas, que ponen la práctica artística en el centro, como

4. Para más información véase Gutiérrez, Hoechtly y Lozano, 2018; y Lozano, 2018a

5. Para más información sobre el proyecto, véase: <https://www.artejusticiaygenero.com/>

interlocutora directa de los procesos jurídicos, tratamos de entender qué elementos llevan a que las mujeres que están allí, sean especialmente vulnerables ante los excesos, la discriminación y el castigo, tanto de la sociedad como del Estado; algo que tiene que ver desde luego con el género, pero también con la clase social y el color de los cuerpos: la cárcel está llena de mujeres racializadas y pobres. De nuevo, en este contexto de injusticia extrema y despojo absoluto, la palabra funciona también como salvavidas.

Alumnas y profesoras transitamos por los dos espacios cada semana haciendo que, además, en muchas de las sesiones las lecturas (junto con materiales visuales) del curso del posgrado sean las mismas que revisamos, en días cercanos, con nuestras compañeras presas.

Así fue a comienzos de 2017, cuando leíamos *Antígona*: tanto la protagonista del texto clásico de Sófocles, condenada por contravenir al despiadado Creonte al querer dar sepultura digna al cuerpo muerto de su hermano Polinices, como también la *Antígona* contemporánea de versiones como la de la escritora mexicana Sara Uribe (2016).

En el posgrado estábamos trabajando las dificultades a las que se enfrenta la representación cuando ya no hay más cuerpo; un problema que —por otro lado— hilvana las iconografías del duelo (Diéguez, 2016) y de la memoria en toda América Latina.

INSTRUCCIONES PARA CONTAR MUERTOS

Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante.

El nombre por encima del calibre de las balas.

Dos, sentarse frente a un monitor- Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares. Civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías.

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo *Antígona* González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano.

(Uribe, 2016: 5-6)

En la cárcel, después de haber trabajado pintando murales, haciendo fanzines, escribiendo textos (siempre atravesados por la investigación jurídica y pedagógica) nos encontrábamos en un momento de cambio de lenguaje: algo que venía de la demanda de las propias mujeres presas. Querían hacer cortometrajes.

Habíamos terminado *Cinetiquetas/ La Mentada de la Llorona*, un cortometraje que relata el caso de «la horrible Artemia» (una ficcionalización de la sentencia y condena de una de nuestras compañeras presas). Teníamos que comenzar un nuevo año de actividades y, como cada mes de febrero, las de afuera compartimos con las de adentro las lec-

turas que estábamos viendo con los estudiantes de la UNAM para ver si, alguna de ellas, podrían ser de interés y nos pudieran servir para definir qué queríamos hacer. Llevamos la «Carta a escritoras tercermundistas» de Gloria Anzaldúa, les compartimos imágenes del Siluetazo (y algunos artículos del trabajo compilado, con este mismo nombre, por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone). Además, llevamos un par de copias impresas de la Antígona de Sófocles, que acompañamos con la lectura colectiva de fragmentos del texto *Antígona Gonzalez*, de Sara Uribe.

Por alguna razón que todavía no alcanzamos a comprender, a pesar de la enorme dificultad que encontramos en la lectura del texto de Sófocles, nuestras compañeras presas decidieron trabajar sobre el mito griego. Les parecía que —siguiendo la operación de Uribe— ellas podían hacer una revisión —una nueva versión— desde la cárcel.



Figura 3. Cihuatlán. Antígonas de Santa Martha (2017). *Frame.* Mujeres en Espiral.

Lo harían repensando las relaciones de las mujeres con el poder/los poderes y la justicia (el poder del Estado, el poder familiar; la justicia divina, la justicia doméstica); repensando los significados contemporáneos de «no poder dar sepultura» al cuerpo muerto (en relación con las desapariciones, pero también a la imposibilidad de asistir a los funerales de familiares, a despedidas de hijos que cruzan hacia el norte, etc.). Pensando que los cuerpos sin nombres son también los de la mayoría de estas mujeres encarceladas, abandonadas durante su encierro sin ayuda legal, sin recibir visita de familiares, sin apoyo económico para sobrevivir. Reconsiderando también la escena trágica en la que ellas —como Antígona— están envueltas y haciendo uso de muchas metáforas y alegorías que fueron tremendamente productivas para el proceso de escritura del guión y la filmación: cueva-cárcel, Creonte-Estado, la sog-la sentencia, etc.



Figura 4. Ciuhatlán. Antígonas de Santa Martha (2017). *Frame*. Mujeres en Espiral.

Además, cuando estábamos en medio del proceso (ya habíamos decidido que el trabajo se concretaría en un nuevo cortometraje) ocurrió el temblor del 19 de septiembre que sacudió fuertemente a la Ciudad de México. Ahí todo se transformó.

Después de muchas discusiones, y desacuerdos (que llevaron a que —entre otras cosas— esta pieza hoy esté incompleta) decidimos que la historia de Antígona se iba a ver interrumpida (como había pasado con la vida de todas nosotras) por el temblor.

De este modo, el guión del cortometraje sucumbió al movimiento telúrico y ellas, mujeres desobedientes como Antígona, decidieron utilizar este video para presentarse como «expertas en derrumbes»; como especialistas en la sobrevivencia y en la reconstrucción de escenas. Por ello pondrían sus

conocimientos al servicio de todo el pueblo mexicano afectado por la sacudida (siguiendo la ola de solidaridad que se despertó en toda la república)

De ahí surgió la idea de «traerlas» (o más bien devolverlas) a la universidad, con ayuda de un croma. Como especialistas darían su conferencia en la sala del MUAC: esa misma donde celebramos nuestro seminario de posgrado (en aquel semestre coordinado por Coco Gutiérrez Magallanes); ese mismo espacio al que ya estaban unidas —desde mucho antes— por lecturas y obras compartidas.

En el final del video, Edith, Lucero, Lupita, las Antígonas de Santa Martha hablan con las estudiantes. Estas les responden y les vuelven a preguntar, reconociéndolas como interlocutoras directas.

3. UN AULA ENTRAÑABLE

La experiencia a lo largo de estos años de trabajo entre estos espacios nos ha llevado a insistir en la importancia de pensar la educación que nos interesa (y de manera muy especial la educación vinculada a las artes) como ese gesto crítico y colectivo que necesariamente «ocurre» y se desarrolla en las aulas de nuestras universidades. Y que de ahí transita a otros espacios como los talleres de producción artística, las salas de exposiciones de museos y galerías, o la palapa de una cárcel de mujeres. En este vaivén, las estudiantes y las artistas se convierten en fugitivas de sus disciplinas, de los procesos de profesionalización normativa, del mercado; a su vez, las mujeres presas (que también son estudiantes y muchas se nombran artistas) desarrollan inesperados procesos de agenciamiento político, apareciendo⁶ ante el sistema que las encarceló, enfrentando al Estado y a la sociedad que las abandonó.

Pero ¿a dónde vamos desde aquí? La única respuesta, imprecisa —aún más si cabe en estos tiempos pandémicos y «distanciados»— nos lleva a pensar que nos dirigimos hacia la construcción de algún otro lugar donde las aulas y los talleres que habitamos tengan, claramente, el potencial de ser mucho más de lo que son. Donde la urgencia ante el dolor, el miedo y la injusticia sea también una urgencia estética y, desde luego, pedagógica:

Porque Edmond Jabès tenía razón cuando criticaba el dictum de Adorno: no se trata de que después del horror no debamos o no podamos hacer poesía. Se trata de que, mientras somos testigos integrales del horror, hagamos poesía de otra manera (Rivera Garza, 2011: 14)

El Estado sin entrañas, que es además un Estado sin cuerpos, o más bien un estado donde los cuerpos —en su materialidad, en sus afectos— no importan (unos desde luego más que otros); este Estado (con mayúsculas) provoca, como bien sabemos, estados (con minúscula) desinteresados, estados en los que no cabe dolerse (de la otra, con la otra). Además, este Estado (de nuevo con mayúscula) se sirve de la tendencia corporativizadora que arrasa lo humano; es decir aquella que acaba, o al menos lo intenta, con cualquier propuesta de formación de lo común, también en los espacios de enseñanza superior.

Haciendo frente a sus tormentas se cuelan, o más bien resisten, entre las paredes maleables de la universidad expandida, propuestas entrañables y profundas; una suerte de entramados pedagógicos comunitarios⁷ que, siguiendo la propuesta de Raquel Gutiérrez, «dan sentido y amueblan [...] el espacio de reproducción de la vida humana» (2011, s/p).

Este entramado es el tipo de espacio que devuelve la entraña -la parte fundamental, la esencial- a la universidad pública. Una alternativa corporizadora (no corporativa) que entraña —que introduce en lo más hondo— y se entraña como verbo pronominal se

6. Uso aquí el término siguiendo la propuesta de Hanna Arendt. Véase para una discusión más amplia sobre este tema: Lozano, 2018b

7. Tomo aquí la idea de los «entramados comunitarios» desarrollados por Raquel Gutiérrez (2011)

une íntimamente, de todo corazón, con los que ya no están y con las que fueron siempre invisibles. Un aula entrañable que, como las entrañas que acoge, proviene de la familia etimológica (quizá también de la propuesta epistemológica) del «entre».

BIBLIOGRAFÍA

- Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Gutiérrez, Hoechtl y Lozano (2018). «Decolonising the Public University: A Collaborative and Decolonising Approach towards (Un)teaching and (Un)learning». *Tijdschrift voor Genderstudies*, vol. 22, nº2. Amsterdam University Press (páginas 153-170).
- Gutiérrez, R. (2011). «Pistas reflexivas para orientarnos en una turbulenta época de peligro». [en línea] URL: <https://camminardomandando.files.wordpress.com/2014/10/raquel-gutierrez-aguilar-pistas-reflexivas.pdf> [última consulta: 18/11/2020]
- Lozano, R. (2018a): «Escribir, leer y hacer cosas juntas: breve crónica de un aula contagiada». *Re-visiones*, nº7, Universidad Complutense de Madrid.
- Lozano, R. (2018b): «¿Dónde está Bruno Avendaño? La práctica artística como *espacio de aparición*». *El Ornitorrinco Tachado*. Revista de Artes Visuales. Nº8 Universidad Autónoma del Estado de México (páginas 29-39).
- Rivera Garza, C. (2011) *Dolerse. Textos desde un país herido*. México: Sur+ediciones.
- Uribe, S. (2016). *Antígona González*. Les Fígues Press.

> HACER ES PENSAR, PERO PENSAR TAMBIÉN ES HACER

MICAEL NORBERG

Las emociones son una transformación del mundo y están profundamente conectadas a nuestras propias capacidades intelectuales para darle sentido al mundo. Pero el arte no es una ilustración de las emociones. No es ni ilustraciones de teorías ni de ciencia, ya que el arte tiene la capacidad de ser conocimiento por sí mismo. El arte tiene la posibilidad de ser un pensamiento rizomático visual. Conocimiento, tanto en el proceso, la metodología y el resultado. Hay magia en juego y es más que una simple experiencia estética.

Hacer es pensar, pero pensar es hacer también y en el proceso artístico existe un diálogo entre el pensar y el hacer. Es un movimiento de ida y vuelta entre estos puntos. A menudo consideramos el hacer y el pensar como dos modos diferentes de expresión e incluso polaridades, pero se necesitan mutuamente y se apoyan mutuamente. Lo mismo ocurre con la relación entre lo visual y el texto. Es una relación. Las relaciones son una base para la comunicación, la comprensión y el desarrollo del conocimiento. Las relaciones existen entre un espectador y la obra de arte, un lector y un texto, una audiencia y una exposición, el estudiante y el profesor y entre el ojo y la mente. Entre estas relaciones se crea un diálogo. Y es en este diálogo —la transformación, o llamémosle una metamorfosis de la realidad a la mente o de la mente a la realidad— donde la magia ocurre y se crea el conocimiento.

Hay magia en juego cuando te das cuenta de que mezclando los colores amarillo y azul se convierten en verde o cuando estás

en el cuarto oscuro viendo una imagen que aparece en el líquido de revelado. La misma magia que encuentras cuando vas a la deriva por un paisaje urbano, con tu mente teniendo un comportamiento lúdico-constructivo y la conciencia y comprensión de las «*leyes exactas y efectos específicos*» que el entorno geográfico ha organizado conscientemente o no. O tomando dos palabras y colocándolas una tras otra y así creando una nueva frase, un nuevo significado que no habías visto u observado antes. Experimentos y métodos artísticos en diferentes niveles y desde diferentes perspectivas. Los artistas cuestionan la realidad y las emociones están en juego de diferentes formas. Satisfacción, placer, felicidad cuando se obtiene el matiz correcto de verde o ira e irritación cuando uno se da cuenta de que ha sobreexpuesto su película. Las emociones son una base del proceso artístico. Las emociones son una transformación del mundo y están profundamente conectadas a nuestras propias capacidades intelectuales para darle sentido al mundo. Pero el arte no es una ilustración de las emo-

ciones. No es ni ilustraciones de teorías ni de ciencia, ya que el arte tiene la capacidad de ser conocimiento por sí mismo. El arte tiene la posibilidad de ser un pensamiento rizomático visual. Conocimiento, tanto en el proceso, la metodología y el resultado. Hay magia en juego y es más que una simple experien-

cia estética. ¿Pero en qué punto del proceso artístico se transforman las emociones y el pensamiento para convertirse en conocimiento? ¿Y qué forma adopta esta transformación? ¿Qué se pierde en la traducción? Y si algo se pierde, ¿importa?

I start this text with an image of this text
and continue asking myself:

*if poetry were literally the spontaneous
overflow of powerful feelings, as William
Wordsworth said,*

would it consist largely of things
like tears
and
incoherent babblings.

We carry a long tradition on our backs
where emotions
have been regarded
as a burden.

We have all heard that we should control our feelings.

*Feelings will cloud your senses and even Plato
himself regarded the senses as impediments
to the achievement of that exalted state in
which forms could be known*

Figura 1. Micael Norberg (2020) De la serie: «*Making is thinking but thinking is making as well*» (Hacer es pensar, pero pensar es hacer también) Título: «*Comienzo este texto con una imagen de este texto y continuo preguntándome, si la poesía fuera literalmente 'el desborde espontáneo de sentimientos poderosos', como dijo William Wordsworth, ¿consistiría en gran medida en cosas como lágrimas y balbuceos incoherentes? Llevamos una larga tradición a nuestras espaldas donde las emociones se han considerado una carga. Todos hemos oído que debemos controlar nuestros sentimientos. Los sentimientos nublarán tus sentidos e incluso el mismo Platón consideró los sentidos como impedimentos para el logro de ese estado exaltado en el que las formas podrían ser conocidas.*».

But it is maybe in these tears and babbling we can discover something else. A new perspective, a new aspect of reality. Because we as artist are not alone in using emotions and aesthetic values to our benefit. Scientists often use aesthetic values in the evaluation and choice of theories. Aesthetic values are not only regarded as leading to practically more useful theories, but are often taken to be indicators of the truth of a theory.

Figura 2. Micael Norberg (2020) De la serie: «Making is thinking but thinking is making as well» Título: «Pero es quizás en estas lágrimas y balbuceos que podemos descubrir algo más. Una nueva perspectiva, un nuevo aspecto de la realidad. Porque como artistas no estamos solos en el uso de las emociones y los valores estéticos para nuestro beneficio. Los científicos a menudo usan los valores estéticos en la evaluación y elección de teorías. Los valores estéticos no sólo son considerados como conducentes a teorías prácticamente más útiles, sino que a menudo son tomados como indicadores de la verdad de una teoría».

¿Volviendo al texto, el texto tal como lo conocemos, tratando de entender si el texto en sí mismo podría ser una experiencia estética? y con una pregunta: *¿son los valores estéticos en sí mismos, suficientes y pueden*

las emociones, las lágrimas y los balbuceos incoherentes llevar el conocimiento por sí mismos?

Or is it all about representation...
Reality is always more catenare and complicated than any system of representation can comprehend, and we always sense that this is so representation never "gets" reality, which is why human history has produced so many and changing ways of trying to get it.

La Trahison des images,
 The Treachery of Images,
 A betrayal of trust.

The reality is not what it seems
 and to understand something
 I have to write it down.

To understand reality.

You have to write it down.

I write it down many times, repeatedly, obsessively

Figura 3. Micael Norberg (2020) De la serie: «*Making is thinking but thinking is making as well*» Título:«¿O todo se trata de la representación? «*La realidad es siempre más extensa y complicada de lo que cualquier sistema de representación puede comprender, y siempre sentimos que esto es así: la representación nunca 'entiende' la realidad, por lo que la historia humana ha producido tantas y cambiantes maneras de tratar de entenderla*».¹ *La Trahison des images, La Traición de las Imágenes, Una traición a la confianza. ¡La realidad no es lo que parece! y para entender algo tengo que escribirlo. Para entender la realidad. Tienes que escribirla. Lo escribo muchas veces, repetidamente, obsesivamente»*

1. Wikipedia, Wikimedia Foundation, «Representation (arts)», [online] URL:[https://en.wikipedia.org/wiki/Representation_\(arts\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Representation_(arts))[18 August 2020, at 13:11]

reflejar, referir y describir sus actividades. Palabras como preguntas de investigación, conceptos materiales, fundamentos teóricos y metodologías son palabras que se incorporan en el proceso artístico. La estructura teórica y el cuerpo epistemológico que así se imponen se derivan de las tradiciones de la ciencia y la filosofía, tradiciones que han definido su racionalidad frente a la irracionalidad de las artes. Algunos dicen que ya no es arte cuando estas estructuras se imponen al artista, que es una amenaza a la libertad artística someterse a un sistema sistemático rígido. ¿Se pierde la magia en la traducción de lo que para algunos se llama academización y teorización?

Me pregunto; *¿es una amenaza a la libertad artística reflejar y contextualizar la práctica artística o la experiencia estética y de esa manera tratar de ver el arte como conocimiento, más allá de una experiencia estética pura? ¿Es una amenaza comunicar y controlar la comunicación?* No lo creo. El lenguaje es una herramienta para transmitir y traducir los valores estéticos y la magia en conocimiento, para abrirlo en lugar de mantener las cosas cerradas a valores y tradiciones fijas. Se trata del control y de quién controla lo que se dice. ¿Uno como artista o alguien más?

Y tenemos que ser conscientes de que el lenguaje y la visualidad están más estrechamente vinculados de lo que tendemos a darnos cuenta. Un problema de nuestra época es que el texto y el lenguaje se valoran

más que lo visual y lo sensorial en general. De la misma manera que hemos polarizado las emociones y la razón, pero —y aquí cito a Per Nilsson de su libro *«The Amphibian Stand»*—

*«Si limpiáramos el lenguaje de todas las metáforas visuales y sensoriales no quedaría mucho para promover la comprensión. Lo mismo ocurre con lo visual. Si limpiáramos lo visual de todo lo que se puede pronunciar en el lenguaje no quedaría mucho de él».*¹

Es aquí donde podemos ver una relación. Incluso podría ser algo más que una relación, tal vez un matrimonio. Un matrimonio nacido de una dependencia. Y tenemos que estar de acuerdo en que todas las relaciones necesitan alguna forma de comunicación para funcionar. Tenemos que encontrar la manera de convertir las lágrimas y los balbuceos en otra cosa. Una nueva perspectiva, un nuevo aspecto de la realidad. La interpretación y la reflexión son formas de iniciar este diálogo.

Como dice Aristóteles en *«Sobre la Interpretación»*, *«Las palabras habladas son los símbolos de la experiencia mental y las palabras escritas son los símbolos de las palabras habladas. Así como no todas las personas tienen la misma escritura, tampoco todas las personas tienen los mismos sonidos del habla, pero las experiencias mentales, que éstas simbolizan directamente, son las mismas para todos...».*²

1. Nilsson, Per (2009). *«The Amphibian Stand: A Philosophical Essay Concerning Research processes in Fine Art»*

2. Wikipedia, Wikimedia Foundation, «Against Interpretation» [online] URL:https://en.wikipedia.org/wiki/Against_Interpretation [25 October 2020, at 23:22]

Aquí viene entonces, Aristóteles ya ha respondido algunas preguntas para nosotros, *hacer es pensar y pensar es hacer también*.

Pero por supuesto, las cosas se pierden en la traducción. La interpretación y las reflexiones son formas de traducción y como sabemos, las relaciones pueden ser tormentosas. Las relaciones pueden tener disgustos y discusiones e incluso terminar en un divorcio, pero también tienen la capacidad de amar. Tenemos que tomar lo malo con lo bueno. Tenemos que aceptar tanto los aspectos negativos como los positivos de la relación. Nada es perfecto. Es interpretación y algunas piezas se pierden en la traducción. Pero tenemos que aceptar que necesitamos palabras para comunicarnos y que pueden ser escritas o habladas.

Eso no significa que debemos perdernos en la interpretación, como dice Susan Sontag: *«No debemos poner una sobreabundancia de importancia en el contenido o significado de una obra de arte, sino más bien estar muy atentos a los aspectos sensoriales de una obra determinada y desarrollar un vocabulario descriptivo de cómo aparece y cómo hace lo que hace. La interpretación puede tener un particular efecto 'doméstico': reducir la libertad de una respuesta subjetiva cuando se imponen limitaciones o ciertas reglas a una persona que responde»*.³

Por eso creo que reflexionar es una mejor palabra que interpretación.

Pero, en definitiva, se trata de la relación entre la comprensión y el conocimiento. Todas las capas de un pastel de arco iris y la posibilidad de crear conocimiento. Se trata de la relación entre la imagen y el texto, el texto y la imagen. La traición de la confianza y la dependencia. Hacer y pensar, pensar y hacer. Todas son representaciones.

Así que tal vez no deberíamos discutir acerca de comunicarnos o no, sino más bien acerca de *cómo nos comunicamos*. Creo que la pregunta básica radica en qué forma de diálogo usamos. Es una carrera solitaria ¿y debería nuestro pensamiento estar encerrado en una forma específica? ¿Debería ser poesía o escritura académica? ¿Deberíamos usar el método de Elenchus o deberíamos ocuparnos de un monólogo solitario?

Sea lo que sea que elijamos, debemos preguntarnos qué herramientas tenemos disponibles. Desde mi punto de vista y mis preferencias tengo algunas sugerencias sobre lo que nosotros como artistas podríamos tomar como punto de partida, tanto en la investigación como en la enseñanza. No utilizaré este texto para construir argumentos a favor o en contra, o presentar en detalle estos diferentes pensamientos y teorías —eso lo dejo en manos de usted, el lector, el espectador para que siga indagando, si le interesa—. Sólo doy algunas pistas.

Así que, empecemos con Paul Karl Feyerabend. Creo que los artistas que tienen interés en la investigación artística deberían investigar la escritura de Feyerabend y espe-

3. Wikipedia, Wikimedia Foundation, «Paul Feyerabend» [online] URL:https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Feyerabend [12 October 2020, at 14:17]

cialmente su libro, *«Against method»* (*Contra el método*). Un libro en el que argumenta, «... la ciencia se beneficiaría mucho de una 'dosis' de anarquismo teórico». ⁴ Pensó que el anarquismo teórico era deseable porque era más humanitario que otros sistemas de organización, al no imponer reglas rígidas a los científicos.

Otra forma de ver el mundo es [las sugerencias de] Gilles Deleuze y Félix Guattari y en este contexto los términos, «rizoma» y «rizomático» yo diría que son importantes. Sugieren, «... una teoría e investigación que permite múltiples puntos de entrada y salida no jerárquicos en la representación e interpretación de los datos. En *«A Thousand Plateaus»* (Mil mesetas), lo oponen a una concepción arborescente (jerárquica, arbórea) del conocimiento, que trabaja con categorías dualistas y elecciones binarias». ⁵

Continuemos mencionando nombres importantes y sigamos con Umberto Eco y su *«Open Work»* (*Obra abierta*) que sugiere que el lector o el espectador leerá/interpretará una cierta obra de manera diferente cada vez, dependiendo de su estado emocional, su estado físico y su visión política del mundo. «... La obra abierta constituye la multiplicidad de significados y la participación del público. Los artistas generan la obra de arte permitiendo al público fabricar numerosos significados.» ⁶

En cuanto a la enseñanza del arte, diría que el educador brasileño Paulo Freire es muy importante.

El antídoto de Freire a un enfoque deshumanizante donde el maestro es omnisciente, 'amablemente' otorgando su conocimiento a aquellos considerados ignorantes donde los estudiantes no participan activamente en su aprendizaje, en la presentación de problemas o en la interacción, pero se espera que reciban recuerdos y repitan la información... es pensamiento crítico y una pedagogía que fomenta la participación y urge ver a los estudiantes como interlocutores o acompañantes en el proceso de aprendizaje.

Otro enfoque muy práctico es *«The Feedback Method»* (*El método de retroalimentación*), desarrollado por Karim Benammar en la Academia de Teatro y Danza del DAS/Universidad de las Artes de Ámsterdam: donde el objetivo es crear un espacio común, donde el estatus del orador no oscurezca el tema; donde la lucha por posicionarse dentro de una jerarquía pueda ser pausada; donde el diálogo realmente alimente el ánimo, produzca perspectivas diversas y despierte la percepción.

En todos los ejemplos anteriores encontramos ideas sobre cómo utilizar el lenguaje, cómo comunicarse y cómo desarrollar el conocimiento desde y en el arte y en la práctica artística. Promueven modelos *no jerárquicos*

4. Wikipedia, Wikimedia Foundation, «Rhizome (philosophy)» [online] URL:[https://en.wikipedia.org/wiki/Rhizome_\(philosophy\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rhizome_(philosophy)) [5 October 2020, at 04:22]

5. The Internet Classics Archive, (1994-2000), Daniel C. Stevenson, «Aristotle, On Interpretation» [online] URL:<http://classics.mit.edu/Aristotle/interpretation.1.1.html>

6. J, El. (2015). *Text and Meaning in Umberto Eco's «The Open Work»*. *The Context. II*.

y cuestionan que el conocimiento es estático y dan sugerencias sobre cómo mirar el mundo, la enseñanza y la investigación desde otra perspectiva. Pero quizás lo más importante es que ellos, de diferentes maneras, expresan que este proceso no se hace solo. Todos los ejemplos anteriores apuntan en la dirección de un esfuerzo colectivo y un *diálogo* abierto. Es un movimiento entre la imagen, el texto, las palabras, el lenguaje y el pensamiento, de persona a persona. De ida y vuelta, una transformación y una metamorfosis y no es un baile solitario. Hay magia en juego y es más que una simple experiencia estética.

Una cosa que sí sabemos de esta danza es que el arte y los artistas nunca están en silencio, aunque piensen que no tienen su propia voz no pueden escapar de sus propios sonidos y movimientos. Hay una constante necesidad de comunicación —en diferentes formas—. El arte, por su propia naturaleza, está buscando la comunicación. La naturaleza aborrece el vacío y ya sea que escribas o hables, a través o en tu arte, la comunicación está presente. En el momento en que se abre la boca o se escribe una frase se crea una relación entre el hablante y el que escucha o lee las palabras. Y en esta relación se encuentra el diálogo, esta piedra angular de la práctica artística y la investigación artística. El diálogo está ahí como parte del proceso. Para revelar lo que sabemos y podemos ver y para revelar lo que no sabemos y lo que no vemos.

No estoy construyendo nuevos argumentos aquí. Este texto es una tentativa, se trata de meras sugerencias. Una reflexión sobre mi propio proceso y pensamiento. Son capas de información que se relacionan con la práctica artística. ¿Mi práctica artística

y tal vez otras? Se podría decir que este es un pastel de capas y estamos tratando de entender algo cortando el pastel. Podríamos llamar a todo esto «baluceo», «*reflexiones sobre el desarrollo de una práctica artística basada en la investigación en Bellas Artes*». Y entonces se podría decir que todo trabajo artístico es investigación y por supuesto lo es de alguna manera. Hay que hacer un poco de «*excavación*» para hacer arte. Necesitas «*investigar*» tu material, tu contenido y cómo ejecutarlo todo. Pero no todo el arte es *sistemático, riguroso, crítico y quizás lo más importante: reflexivo y comunicable*. Desde mi punto de vista, la investigación también concierne a la intención de tu práctica y trabajo artístico. Hay que cuestionarse, ¿su trabajo está a punto de crear nuevos conocimientos, reformular el conocimiento, desarrollar el conocimiento o contribuir a los viejos conocimientos? ¿O sólo una experiencia estética, o todo lo anterior?

As an artist I am interested in art as knowledge and how artistic practice can reveal new dimensions on the world as we know it. Artists are in one way or another working with emotions and emotions are a transformation of the world as they are deeply connected to our own intellectual capacities for making sense of the world. As artists we are moving in an area with a horizon of not knowing. But even as we look at the event horizon, there is knowledge in not knowing.

So, what tools do I use myself you may ask. I use text and images in my artistic practice. I try to create a dance between these two entities. I try to create a relationship. Text and images are both capable of expressing emotions and knowledge. They both represent. Making is thinking and thinking is making. They work as babbling and as pure objective facts. Both as images and text. So, this text is an attempt and a part of my artistic practice and for this text to become something else, to transform and to express emotions and appeal to our aesthetic experience references it needs to become a visual experience, it has to transform back and forth between images and text.

The text became a manuscript, an object and again I bring up what Arthur Danto says. "Art is an object plus an interpretation, an artwork is an object and its different discourses, an object in its broadest sense, since an object in this meaning need not to be physical but can just as well be mental." (2)

It brings me back to the beginning of this text, this attempt and my saying that making is thinking and thinking is making. In the artistic process there exists a dialogue between thinking and making. It is a movement back and forth between these points. We often consider making and thinking as two different forms of expression and even polarities but they are in need of each other and they support each other. It is the same with the relationship between the visual and the text. It is a relationship. And as you notice, this text does not include, methodology, results a discussion or conclusions and my bibliographic references is a mix of opinions. This text is an attempt. This text is thinking. It is an artistic process in which I try to say that this, what you read right now could be the same as mixing the colors yellow and blue in an attempt to make the color green.

*So, what is lost in translation
And if something is lost; does it matter?*

La naturaleza aborrece el vacío, el vacío se llenará con otra cosa igual de buena y este texto se ha convertido en este algo más y en lo que respecta a los sentimientos y emociones, tengo que citar a Jean-Paul Sartre:

«Una emoción es una transformación del mundo. Cuando las vías ante nosotros se vuelven demasiado difíciles, o cuando

*no podemos ver nuestro camino, ya no podemos soportar un mundo tan exigente y difícil. Todas las vías están cortadas y sin embargo hay que actuar. Entonces, tratamos de cambiar el mundo; o sea, vivirlo como si la relación entre las cosas y sus potencialidades no estuvieran regidas por procesos deterministas sino por la magia».*⁷

7. Sartre, Jean-Paul (1939). «*Esquisse d'une théorie des émotions*».

Figura 5. Micael Norberg (2020) De la serie: «*Making is thinking but thinking is making as well*» Título: «*Como artista me interesa el arte como conocimiento y cómo la práctica artística puede revelar nuevas dimensiones en el mundo tal como lo conocemos. Los artistas están de una manera u otra trabajando con las emociones y las emociones son una transformación del mundo ya que están profundamente conectados a nuestras propias capacidades intelectuales para dar sentido al mundo. Como artistas nos estamos moviendo en un área con un horizonte de desconocimiento. Pero incluso cuando miramos el horizonte de sucesos, hay conocimiento en el no saber. Así que, ¿qué herramientas utilizo yo? se podría preguntar. Utilizo el texto y la imagen en mi práctica artística. Trato de crear una danza entre estas dos entidades. Intento crear una relación. Tanto el texto como la imagen son capaces de expresar emociones y conocimiento. Ambos representan. Hacer es pensar y pensar es hacer. Funcionan como baluceos y como hechos puramente objetivos. Tanto como imágenes y texto. Invento mi propio mundo. Este texto es un intento y una parte de mi práctica artística y para que este texto se convierta en algo más, para transformar y expresar emociones y apelar a nuestras referencias de experiencia estética tiene que convertirse en una experiencia visual, tiene que transformarse de ida y vuelta entre la imagen y el texto. El texto se convierte en un manuscrito, un objeto y de nuevo saco a colación lo que dice Arthur Danto: «El arte es un objeto más una interpretación, una obra de arte es un objeto y sus diferentes discursos, un objeto en su sentido más amplio, ya que un objeto en este sentido no tiene por qué ser físico, sino que puede ser también mental».¹ Esto me lleva al principio de este texto, a este intento y a mi refrán de que «hacer es pensar y pensar es hacer». En el proceso artístico existe un diálogo entre el pensar y el hacer: Es un movimiento de ida y vuelta entre estos puntos. A menudo consideramos el hacer y el pensar como dos modos diferentes de expresión e incluso polaridades, pero se necesitan mutuamente y se apoyan mutuamente. Lo mismo ocurre con la relación entre lo visual y el texto. Es una relación. Y como usted nota, este texto no incluye metodología, resultados de una discusión ni conclusiones y mis referencias bibliográficas son una mezcla de opiniones. Este texto es un intento. Este texto es pensar. Es un proceso artístico en el que trato de decir que esto, lo que lee ahora mismo, podría ser lo mismo que mezclar los colores amarillo y azul en un intento de hacer el color verde. Entonces, ¿qué se pierde en la traducción? Y si algo se pierde, ¿importa?»*

1. Danto, Arthur C. (2013) «*What Art Is*»

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

Danto, A. C. (2013). *What art is*. New Haven: Yale University Press.

Elmo Raj, PP. (2015). “Text and Meaning in Umberto Eco’s *The Open Work* ”. *The Context*, 2.3 :326-331. Web.

Nilsson, P. (2009). “The Amphibian Stand: A Philosophical Essay Concerning Research processes in Fine Art”, Published by Sweden.

Sartre, J-P.(1939). “Esquisse d’une théorie des émotions” Hermann & Cie, Paris.

Wikipedia, Wikimedia Foundation, “Representation (arts)”, [online]

URL:[https://en.wikipedia.org/wiki/Representation_\(arts\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Representation_(arts)) [18 August 2020, at 13:11]

The Internet Classics Archive, (1994-2000), Daniel C. Stevenson, “Aristotle, On Interpretation” [online]

URL:<http://classics.mit.edu/Aristotle/interpretation.1.1.html>

Wikipedia, Wikimedia Foundation, “Against Interpretation” [online]

URL:https://en.wikipedia.org/wiki/Against_Interpretation [25 October 2020, at 23:22]

Wikipedia, Wikimedia Foundation, “Paul Feyerabend” [online]

URL:https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Feyerabend [12 October 2020, at 14:17]

Wikipedia, Wikimedia Foundation, “Rhizome (philosophy)” [online]

URL:[https://en.wikipedia.org/wiki/Rhizome_\(philosophy\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rhizome_(philosophy)) [5 October 2020, at 04:22]

> PRODUCIR SIGNIFICADO - EL PAPEL DE LA VULNERABILIDAD EN LA PRÁCTICA Y LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

BIRTHE PIONTEK

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se esboza la interconexión entre los métodos de enseñanza en una universidad de arte y el estado psicológico de vulnerabilidad. A través de diferentes ejemplos extraídos de una serie de prácticas artísticas, defiendo la relevancia de la vulnerabilidad para comprender la voz artística propia y crear obras de arte que tengan significado. Aunque intuimos el significado de la vulnerabilidad y sin duda hemos experimentado lo que se siente, es útil volver a los orígenes de la palabra para comprender su importancia y por qué la sitúo en el contexto de la enseñanza de las artes visuales.

Vulnerabilidad viene de la palabra latina «Vulnerare», que significa herir o perforar. *El diccionario en línea de Merriam-Webster* (2020) explica que la vulnerabilidad es el estado cuando uno es «capaz de ser herido física o emocionalmente» y *Wikipedia* (2020) nos dice que «una ventana de vulnerabilidad es un marco temporal dentro del cual las medidas defensivas están disminuidas, comprometidas o ausentes».

La vulnerabilidad puede ser peligrosa y potencialmente mortal. Comprometerse con una persona vulnerable significa entrar en un territorio desconocido que puede ser traicio-

nero. Por eso, para la mayoría de nosotros, ser vulnerable debe evitarse la mayor parte del tiempo. No ser vulnerable significa tener el control, lo que equivale a una seguridad. Con medidas de defensa, la vida es más previsible; uno se siente protegido de posibles daños. La previsibilidad y la racionalidad son pilares esenciales en los que se apoya una sociedad funcional, por lo que no es sorprendente que la sociedad en la que vivimos no promueva la vulnerabilidad.

Entonces, ¿por qué entonces defender la vulnerabilidad? Volviendo al significado original de la palabra «vulnerare» y a la noción de perforación, podemos interpretar una perforación también como una perturbación. Una perturbación trae un cambio en la atención y, con ella, una expansión potencial de los sistemas de conocimiento y creencias. Siendo un artista y educador de arte, entiendo la importancia de este tipo de perturbación. Mi objetivo es crear obras de arte que perturben las formas habituales de experimentar el mundo y ofrezcan alternativas para ver y comprometerse con la obra. Como educador, aspiro al mismo tipo de perturbación y expansión de las formas familiares de mis estudiantes de encontrarse con el mundo y su arte. Esto les permite crear obras de arte que invitan a la reflexión.

En lo que sigue, despliego mi enfoque artístico y pedagógico de la vulnerabilidad.

2. ESTÁS AQUÍ PARA SENTIR – LA VULNERABILIDAD EN MI PRÁCTICA ARTÍSTICA

A lo largo de mi carrera como artista visual basada en la fotografía he buscado encuentros con la vulnerabilidad en mí y en mi público. Gran parte de mi trabajo hace la pregunta: «¿Mi vulnerabilidad te hace sentir incómodo?» pero también, «¿Me hace sentir incómodo a mí?» La respuesta es sí, pero esta incomodidad viene con el hecho de

estar vivo. Quiero entender lo que nos une como humanos: lo que tememos, soñamos y anhelamos —todo lo cual implica vulnerabilidad—. Esta aspiración va de la mano con una investigación e incorporación del cuerpo —mi cuerpo, el de una mujer blanca de mediana edad—.

A menudo, las especificidades de nuestros cuerpos nos separan. El color de nuestra piel, las ideas construidas de raza, género, belleza y capacitismo (discriminación contra las personas con discapacidad) son a menudo abismos sin fondo que no hemos sido capaces de superar hasta ahora. Sin embargo, en el fondo de ese abismo yace un cuerpo universal que nos une y salva cada brecha. Este es



Figuras 1 y 2. A la izquierda: Birthe Piontek. *Parsnips (Chirivías)*, de la serie *Janus*, 2020. Fotografía. A la derecha: Birthe Piontek, *Force (Fuerza)*, 2018. Medios Mixtos (Látex y Rocas).

el cuerpo vulnerable, que siente, envejece, se enferma y muere. Intento visualizar y comprender ese cuerpo y la relación que tenemos con él. Me hago vulnerable y espero que el espectador sienta y renegocie sus propias vulnerabilidades.

En el corazón de mi práctica artística y de enseñanza se encuentra la cuestión de cómo nuestras experiencias de vulnerabilidad pueden unirnos. Mi objetivo es que los estudiantes comprendan y acepten mejor su vulnerabilidad y que la utilicen como una herramienta para conectarse con su trabajo y con el mundo.

3.1 El fracaso como Método: La Vulnerabilidad y el Crecimiento Artístico

Una iteración de la vulnerabilidad que todo artista y estudiante de arte encuentra es el miedo al fracaso y al rechazo. Ambos se relacionan con la noción de incompetencia, que se entiende como una falta de habilidades y conocimientos, y que resulta en un sentimiento de insuficiencia. La insuficiencia nos dice que no pertenecemos; parece que estamos fuera de lugar y nos sentimos avergonzados. El encuentro y la exposición a estas emociones se apodera de los procesos creativos y desactiva el tono lúdico. El tono lúdico está en la base del trabajo artístico, una herramienta que lleva al descubrimiento sin ser consciente de ello y sin las presiones de tener que triunfar. De esta manera, permite el fracaso tanto como el éxito. Metodológicamente, quiero considerar cómo el tono lúdico y la vulnerabilidad funcionan en tensión entre sí.

El tono lúdico, el azar y el fracaso están en el corazón de las prácticas del dúo de artistas suizos Fischli y Weiss y del artista austriaco Erwin Wurm. Cuando muestro su trabajo en mi clase, se percibe una sensación de liberación. La obra transmite una comprensión casi instantánea de que el arte puede ser espontáneo y expresar humor. Los estudiantes reconocen a través de esto varios rasgos lúdicos del arte: que puede ser creado probando y fallando y volviendo a intentarlo; que finalmente algo transpira que deja una impresión y sirve como una perturbación de nuestras formas familiares de ver y hacer. Busco que mis estudiantes noten cómo estos intentos pueden expandir la práctica a un nuevo territorio y llevar al crecimiento artístico. Joel Fisher ve el fracaso como una frontera cuyos límites son flexibles y, más importante, expandibles:

«El fracaso en sí mismo establece una distinción. Donde ocurre el fracaso, ahí está la frontera. Marca el borde de lo aceptable o posible, un límite lleno de posibilidades. Este borde mezcla la certeza y la inseguridad. Se burla de nosotros para que lo intentemos de nuevo y nos dice firmemente que nos quedemos atrás. El fracaso nos dice claramente dónde están nuestras limitaciones en ese momento. Unos minutos más tarde podría ser diferente. Es por eso que los riesgos del fracaso añaden valor al éxito».

(Fisher, 1987, p. 118)

Con mis estudiantes enfatizo el papel del juego y el tono lúdico, así como el permiso para fallar. Con este descubrimiento, uno puede comenzar a cuestionar la asociación negativa con el fracaso y el miedo a fracasar.



Figuras 1 y 2. A la izquierda: Fischli y Weiss.

De la serie *Equilibrios / Quiet Afternoon (Equilibrios / Tarde tranquila)*, 1984. Fotografía

A la derecha: Erwin Wurm. De la serie *One Minute Sculptures (Esculturas de un minuto)*, 1997/2005. Fotografía

Si fracasar es esencial para el proceso creativo, ¿por qué temerle? Según Lisa Feuvre, deberíamos preguntarnos cómo se puede aprovechar el fracaso: «El fracaso es endémico en el acto creativo, dejando la pregunta no de si algo es un fracaso, sino cómo se aprovecha ese fracaso». (Feuvre, 2010).

Comprender la importancia del fracaso significa comprender la importancia de renunciar al control. Esta pérdida temporal de control puede considerarse también como una «ventana de vulnerabilidad» en la que se reducen las medidas defensivas. Este cambio en la percepción del fracaso es el primer paso para comprender la importancia de la vulnerabilidad en una práctica artística.

3.2 Métodos de Conexión: Especificidad y Universalidad en una Práctica Artística

«*I'll be your mirror*» (Seré tu espejo) es una canción de la banda *The Velvet Underground* y el título de una retrospectiva a mitad de su carrera y el libro de acompañamiento de Nan Goldin. Goldin es una fotógrafa americana cuya obra emblemática «*The Ballad of Sexual Dependency*» (La balada de la dependencia sexual), es una presentación de diapositivas y un libro que consiste en casi 700 fotografías que muestran los amigos cercanos de la artista, sus relaciones íntimas y sus experiencias de amor, pérdida, desesperación y muerte.

Muchas de estas fotografías están incluidas en *«I'll be your mirror»*, y hablan de una profunda vulnerabilidad que viene con el bajar la guardia en las relaciones íntimas. Nan Goldin es una conocedora de estas relaciones, su visión es interna y tierna, no voyeurista. Sus fotos muestran directamente la vida, las luchas y las alegrías de ella y sus amigos. En esta representación honesta y sin posados, Nan Goldin se hace tan vulnerable como sus sujetos. El título *«I'll be your mirror»* alude a la conexión, un vínculo estrecho que implica conocer y comprender al otro. También se refiere a la cámara que refleja y captura la vida frente a la lente.

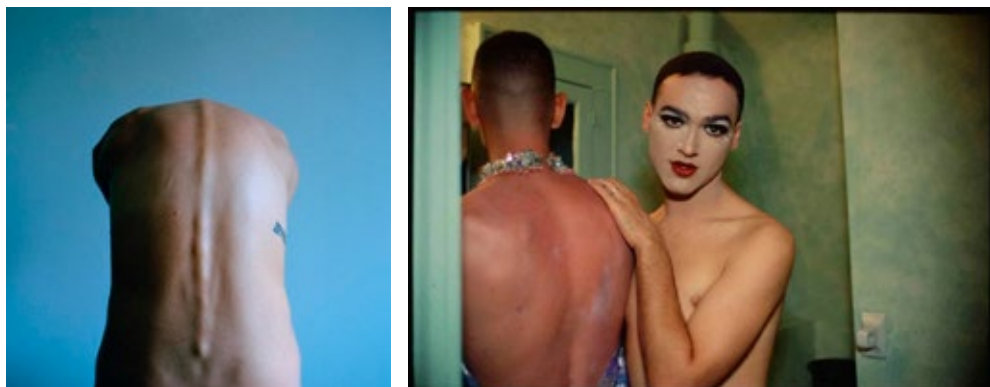
Cuando discuto el trabajo de Nan Goldin en el aula, le pregunto a mis estudiantes: ¿Qué se deduce de este trabajo? No estando dentro de este círculo íntimo, ¿hay alguna manera para nosotros de conectar con las fotografías? ¿Mirar estos momentos vulnerables nos convierte en voyeristas? Estas preguntas tienen como objetivo que los estudiantes piensen en dos dicotomías fundamentales que un artista encuentra tarde o temprano en su práctica artística: especificidad y universalidad. El trabajo artístico que es «personal» es específico a las circunstancias de la vida de uno. Estas circunstancias crean una lente a través de la cual se ve el mundo —una perspectiva única, que no puede ser compartida o experimentada por nadie más—.

A menudo, los eventos únicos de nuestras vidas que nos permiten experimentar alegría o sufrimiento son el punto de partida para el trabajo artístico ya que el arte es un método y un lenguaje para procesar y expresar las particularidades de nuestras vidas. Los estudiantes vienen a una escuela de arte para aprender a «hablar» este lenguaje. Sin em-

bargo, ese es sólo el primer paso. El segundo y más importante es descubrir cómo este tipo de trabajo puede ser accesible a personas ajenas que no saben lo que es ser nosotros. ¿Cómo pueden las obras de arte específicas alcanzar universalidad y significación?

Considero que la vulnerabilidad es uno de los factores que permiten la universalidad. A través de tareas específicas, lecturas y ejercicios de escritura, quiero que mis estudiantes descubran y profundicen la comprensión de sus historias de vida individuales, y las vulnerabilidades únicas que vienen con ellas. En mi curso de licenciatura de 2° año, se les pide que piensen, escriban y trabajen sobre su relación con el tiempo y el lugar específico en el que se encuentran. El proyecto, titulado *«I Am Here»* (Estoy aquí), les permite reflexionar sobre un espacio interno y externo y les da la oportunidad de articular las vulnerabilidades que experimentan en estos espacios (ver Fig. 04, trabajo estudiantil *«I Am Here»* de Annaliese Feininger). Para muchos, este proceso puede ser incómodo o embarazoso al principio, pero es a menudo a través de esta incomodidad y molestia que la obra de arte gana profundidad y comienza a importar.

Es a través de la vulnerabilidad de Goldin que ella sostiene un espejo para que podamos vernos en su trabajo. Aunque no pertenezcamos a la comunidad específica, podemos relacionarnos y conectarnos con la gama de emociones que se muestran porque se representa con una crudeza sin protección. La vulnerabilidad en la obra de Goldin nos hace sentir y nos conecta con nuestra propia experiencia de amor y sufrimiento y al hacerlo se crea significado y universalidad.



Figuras 3 y 4. A la izquierda: Nan Goldin. De la serie «*The Ballad of Sexual Dependency*» (La Balada de la Dependencia Sexual), 1991. Fotografía.

A la derecha: Annaliese Feininger, «*Undone*» (Deshecho), 2020. Fotografía

Quiero que los estudiantes comprendan y aprecien su especificidad, para poder renunciar a la defensa y permitir que la vulnerabilidad ocupe su lugar. En este proceso, los estudiantes están doblemente conectados: a sí mismos y al mundo. Ambos son requisitos para la universalidad en las obras de arte.

3.2. Métodos de Cambio: La Vulnerabilidad Personal y Política

Cuando un trabajo específico es accesible universalmente, a menudo viene con un mensaje político. Esto ciertamente se aplica al trabajo de Nan Goldin. Aunque es profundamente íntimo y personal, también es sumamente político. Muchos de los amigos representados en las fotografías de Goldin son drag queens o personas que no encajan en las categorías de género binario de nuestra sociedad. Goldin dice en su libro, «*The Other Side*» (El Otro Lado): «Nunca los vi como hombres vestidos de mujer, sino como algo completamente diferente —un tercer

género que tenía más sentido que cualquiera de los otros dos—. Los acepté como se veían a sí mismos; no tenía ningún deseo de desenmascararlos con mi cámara». (Goldin, 1993, p. 5)

En esta aceptación y en el retrato sin juicios de valor, el trabajo de Goldin es político, especialmente porque trabajó en estas fotografías en los años 70 y 80, cuando las expresiones de identidades queer estaban lejos de ser toleradas o aceptadas. Durante esos años, esta comunidad también fue devastada por la crisis del SIDA, que profundizó las marginaciones existentes debido al abandono y la completa falta de apoyo por parte del gobierno.

Las imágenes de Nan Goldin, entonces, representan la vulnerabilidad, ya que muestran identidades y relaciones verdaderas y desenmascaradas. También son políticas, ya que aceptan algo que se consideraba inaceptable en ese momento. Pero podemos [usar] estas percepciones para decir que su trabajo muestra vulnerabilidad política.

Al igual que las producciones artísticas de los amigos y compañeros artísticos de Goldin, Félix Gonzales-Torres o David Wojnarowicz, su trabajo gira en torno a la experiencia de una identidad que se consideraba no apta, y el sufrimiento extremo que resultaba de esta percepción. Las dificultades y la vulnerabilidad creadas por la ignorancia y el abandono de la sociedad se convirtieron en el motor del trabajo artístico que luego se convirtió en un mensaje político para el cambio.



Figuras 5 y 6. Félix Gonzales-Torres. *Untitled (Sin título)*, 1991. Fotografía

Félix González-Torres, en particular, comprendió la importancia de llevar a la vista pública un espacio privado e íntimo donde se experimenta la vulnerabilidad. En su obra «*Untitled*» (Sin título), 1991, una fotografía en blanco y negro se exhibe en 24 vallas publicitarias en todo Manhattan y los distritos vecinos. La foto muestra una cama doble vacía, pero recientemente compartida. Según Nancy Spector, «Con esta imagen poética y decididamente crítica, González-Torres se infiltró efectivamente en la esfera comunitaria para abordar lo que es totalmente privado, demostrando una vez más lo verdaderamente permeable que es el límite entre estas dos áreas». (Spector, 1995, p. 25)

Como no hay texto u otra información incluida en la presentación, la lectura y la interpretación son abiertas. Sin embargo, la intimidad y la vulnerabilidad asociadas a una cama —lugar de sueño, sexo, enfermedad y muerte— es palpable. Colocando la fotografía en la valla publicitaria, Gonzales-Torres entrega este lugar generalmente no visto al ojo público. La cama privada se convierte en pública y en un sitio para el activismo político.

Es aquí donde se despliega todo el potencial de la vulnerabilidad en una práctica artística. Una circunstancia específica puede, cuando se reconoce y se expresa artísticamente, convertirse en un mensaje político. Esto excede

el objetivo de expresarse a través del lenguaje visual o hacer accesible la obra para dar a un artista una voz distintiva que pueda contribuir al cambio. Como educador, es mi responsabilidad asegurarme de que mis alumnos comprendan el poder que reside en esa vulnerabilidad política y el acto aparentemente sencillo de hacer de las propias especificidades el tema de una investigación artística sincera.

4. EL CUERPO POLÍTICO Y EL CUERPO VULNERABLE

La noción de un cuerpo existe en muchas de las obras de Félix González-Torres, aunque raramente es visible. En cambio, vemos

rastros de un cuerpo, como las hendiduras en la ropa de cama. Llevar el ámbito privado de un cuerpo al público para transmitir un mensaje político no sólo hace que la vulnerabilidad del cuerpo sea política, sino que hace que el propio cuerpo sea político. Nancy Spector escribe: «[El cuerpo] está inscrito con los valores, miedos y compulsiones que informan a la cultura misma. Incrustado y construido a través de la ideología, este cuerpo social es un cuerpo político que determina y es determinado por la ley.» (Spector, 1995, p. 158) El cuerpo y la exhibición de su vulnerabilidad se convierten en catalizador y mensajero al expresar experiencias internas y externas y opiniones políticas.

En la serie «Silueta» de Ana Mendieta, el cuerpo de la artista visualiza ideas sobre el



Figuras 7 y 8. Ana Mendieta. De la serie, *Siluetas*, 1973-1977. Fotografía

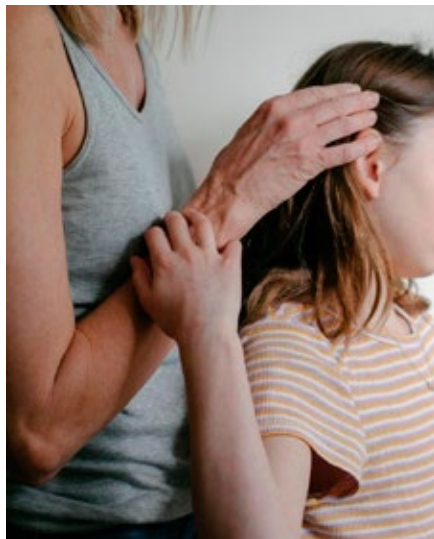
desplazamiento, el anhelo y la pertenencia. Es una serie personal y política, ya que aborda ideas sobre la opresión y el desplazamiento de su patria, Cuba. Mendieta ha sido llamada una artista de la performance del «cuerpo de tierra». «Silueta» se involucra con la tierra y habla de la relación entre el cuerpo y la tierra. Las fotografías de sus actuaciones desencadenan una respuesta emocional en el espectador. Encontramos la crudeza y la vulnerabilidad junto con muestras de fuerza. Los lugares de sus actuaciones son a la vez teatros para ceremonias y celebraciones, y campos de batalla. En *«Bleeding Borders: Abjection in the Works of Ana Mendieta and Gina Pane»* (Límites Sangrantes: Abyección en las obras de Ana Mendieta y Gina Pane), Alexandra Gonzenbach describe el arte corporal como un fenómeno que «obliga a aquellos —que pueden aguantarlo— a mirar sin acobardarse para darse cuenta de que el arte no necesita transfigurar ni sublimar todo lo que toca, sino que puede encontrar maneras de preservar su poder bruto y su inquietante exigencia.» (Gonzenbach, 2011, p. 35)

La vulnerabilidad puede causar incomodidad no sólo en la persona vulnerable, sino también en la persona que es testigo de la vulnerabilidad. Ambas partes requieren de valentía. Como se ha mencionado, es la experiencia de la perturbación y perforación, o, como dice Gonzenbach, la «exigencia perturbadora» (Gonzenbach, 2011, p. 35) que se mueve, cambia o deja una impresión.

Cuando hablo del «cuerpo», les digo a mis estudiantes que tenemos que preguntarnos al cuerpo de quién se refiere. Hay muchos cuerpos diferentes, cada uno de los cuales experimenta una variedad extrema de circunstancias. Reconocer el hecho de que no sólo hay

«un cuerpo» junto con la comprensión del propio cuerpo, su historia y el espacio que ocupa es una materia esencial en mi enseñanza. En mis cursos de licenciatura del 3º y 4º año, se pide a los estudiantes que investiguen varias perspectivas sobre el uso del cuerpo y la exhibición de la vulnerabilidad en las prácticas artísticas. Quiero que descubran por sí mismos las especificidades de su propia herencia e identidad. Esto incluye el desarrollo de una comprensión de los gestos y el lenguaje corporal, y cómo su trabajo artístico puede expresar un mensaje y desencadenar una respuesta emocional en el espectador.

Dos de mis antiguos alumnos, graduados en Bellas Artes en fotografía en la Universidad Emily Carr en 2020, Mikhela Greiner y Marija Kanavin, han creado obras que demuestran la inclusión del lenguaje corporal y los gestos para transmitir nociones de vulnerabilidad. Ambos proyectos de graduación giran en torno a la investigación de la familia, el patrimonio y la pertenencia, ya que estos se explicitan a través del cuerpo y los aspectos de la actuación. Muchas imágenes se centran en la interacción entre dos cuerpos. El espectador es testigo del tacto, de la piel, de las nociones de envejecimiento y de cuidado. A través de estos elementos, experimentamos ternura e intimidad. En todos los trabajos la vulnerabilidad parece ser el fundamento y la fuerza que mueve los proyectos de una investigación personal inaccesible a un cuestionamiento más universal de la propia historia e identidad.



Figuras 9 y 10. A la izquierda: Mikhela Greiner. De la serie, *Hvor Jeg Har Havn (Donde Tengo Refugio)*, 2020. Fotografía

A la derecha: Marija Kanavin *Oma (Abuela)*, 2019. Fotografía

5. CONCLUSIÓN

Los encuentros con la vulnerabilidad son necesarios para la educación artística. Desde la comprensión básica de la importancia de fallar, hasta representaciones más complejas de cómo se pueden transmitir mensajes políticos a través de la vulnerabilidad, los estudiantes de artes visuales (y los artistas) necesitan entender que no se puede crear ninguna obra de arte significativa desde un lugar cómodo. Como educador, es mi responsabilidad diseñar un aula en la que se permita, se alimente y se reconozca la vulnerabilidad por su potencial. A través de conversaciones y tareas, creo un entorno que invita a la curiosidad a jugar y a fracasar, fomenta la investigación de los paisajes emocionales de cada uno e inspira a los artistas a expresarse libremente, incluyendo las luchas y las rabias que deben ser expresadas.

Desde las clases del curso introductorio hasta los cursos del segundo año del Máster de Bellas Artes, fomento los encuentros de los estudiantes con la vulnerabilidad en diversos grados. Los resultados son poderosos: conversaciones significativas, el desarrollo de la comunidad y la producción de obras de arte con sustancia por parte de los estudiantes. Brené Brown dice: «La vulnerabilidad es el lugar de nacimiento de la innovación, la creatividad y el cambio». (Brown, 2013) Estos son los objetivos y los resultados del aprendizaje a los que todas las escuelas de arte deberían aspirar, y ciertamente se encuentran en el corazón de los principios educativos de la Universidad Emily Carr. Necesitamos urgentemente innovación, creatividad y cambio para enfrentar la amplia gama de desafíos que presentan nuestros tiempos. Nuestra vulnerabilidad, íntimamente ligada a la de nuestro planeta, se hace

visible cuando perturbamos las formas habituales de ver y consumir el mundo. Nuestras especificidades, que engendran separación, pueden parecer superficiales comparadas con nuestras universalidades compartidas cuando son perforadas por la vulnerabilidad. Necesitamos voces artísticas que puedan ser escuchadas y comprendidas, voces que no rehúyan el desafío y la incomodidad.

BIOGRAFÍA

Brown, B. (2013) Can We Gain Strength From Shame? TED Radio Hour with Guy Raz. [Online] Available at: <https://www.npr.org/transcripts/174033560> [viewed 10/29/2020].

Feuvre, L. (2010) If at first you don't succeed, celebrate. Tate Etc. [Online] Issue 18: Spring 2010. Available at: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-18-spring-2010/if-first-you-dont-succeed-celebrate> [viewed 10/29/2020].

Fisher, J. (1987) *The Success of Failure*. New York: Independent Curators Incorporated.

Goldin, N. (1993, 2009) *The Other Side*. Goettingen: Steidl.

Gonzenbach, A. (2011) Bleeding Borders: Abjection in the Works of Ana Mendieta and Gina Pane. *Letras Femeninas* 37, No. 1, p. 35.

Merriam Webster's Dictionary. (2020) Vulnerability [Online] Available at: <https://www.merriamwebster.com/dictionary/vulnerability> [viewed 10/29/2020].

Spector, N. (1995, 2007) *Felix Gonzales-Torres*. New York: The Solomon Guggenheim Foundation.

Wikipedia. (2020) Vulnerability. [Online]. Available at: <https://en.wikipedia.org/wiki/Vulnerability> [viewed 10/29/2020].

> INK AND OIL: LA PINTURA COMO INVESTIGACIÓN

JESSE THOMAS

INTRODUCCIÓN

Las artes visuales ofrecen importantes oportunidades para considerar la percepción y la experiencia individual, así como lo que significa ser un ciudadano comprometido. A través de las artes visuales, abordamos tanto la poética de nuestra experiencia vivida como los profundos cambios que caracterizan la situación actual y en evolución del mundo. Como individuos en busca de su capacidad de actuación, los artistas celebran la importancia del diálogo y la diversidad de opiniones. Se comprometen sin miedo con las ideas para buscar nuevas formas de pensar sobre el mundo. Esta búsqueda de la diferencia y el diálogo junto con un sentido del deber cívico y la participación apoya una sociedad democrática saludable que seguirá creciendo y se comprometerá con las condiciones cambiantes de Canadá y del mundo. Los artistas son vitales para nuestra capacidad cultural de imaginar y crear un futuro mejor. La globalización, la digitalización, el cambio climático, el crecimiento demográfico y la creciente escasez de recursos han cambiado profundamente nuestro mundo, y para hacer frente a esta situación se necesitan nuevos enfoques y soluciones.

En este trabajo se investigarán las formas en que la práctica y la pedagogía de la pintura y las artes visuales están cambiando

en respuesta a las condiciones particulares de nuestro tiempo. Nuestra era cultural se caracteriza por la globalización y la consiguiente ampliación de las perspectivas y la nivelación de las jerarquías. Nuestra vida cotidiana incluye la presencia ubicua de las tecnologías digitales y la creciente incidencia e influencia de la experiencia virtual. Casi todo el mundo reconoce ahora el inicio del cambio ambiental y la incertidumbre causada por la acción humana en los sistemas naturales que están peligrosamente desequilibrados.

¿Cómo deberían cambiar la pedagogía y la práctica de la pintura a nivel universitario a la luz de estos umbrales culturales, tecnológicos y ambientales que se acercan? ¿Cuáles son las cuestiones de investigación más destacadas dentro de la disciplina en la actualidad, y cómo crear una metodología para abordarlas?

Tanto mi investigación como mi enseñanza están conformadas por la necesidad de estar al día y proporcionar la mejor educación posible a los jóvenes artistas en Alberta. Mi enseñanza conforma mi investigación y viceversa. Como artista en ejercicio, mi compromiso continuo con los estudiantes es una fuente de inspiración. También hay fuertes incentivos profesionales para diseñar/lanzar mi propia práctica artística como «investigación» que alimenta las estructuras de proyec-

tos basados en la escritura que tienen sentido dentro de los parámetros de investigación de las Ciencias Sociales y las Humanidades, ya que muchas becas son adjudicadas por profesores fuera del ámbito de las Bellas Artes.

Primero discutiré la pedagogía y el currículo para abordar el campo en términos generales y luego seguiré con un proyecto de investigación específico propio que se basa en el tema.

METODOLOGÍA

Hacer arte es un esfuerzo especulativo — una forma de comprometerse e investigarnos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea—. La eficacia de la pintura como medio de expresión y comunicación en la era digital surge de una necesidad humana innata de interacción lúdica o especulativa dentro de los procesos materiales y un poderoso deseo de crear imágenes.

La pintura puede sugerir nuevas formas de explicar y ordenar las relaciones dentro del arte y la cultura. Pueden existir en clara oposición a las imágenes kitsch o a la desinformación política, imágenes y narrativas que deben reconocerse fácilmente para alentar la respuesta emocional y desalentar la evaluación crítica. Una pintura puede ser una imagen que abre la posibilidad de descubrimiento — no la reafirmación de una opinión e idea ya sostenida, sino algo que despierte al espectador del sueño; un misterio, un rompecabezas; una oportunidad para una respuesta reflexiva y comprometida y una ciudadanía participativa.

Es importante que un programa de estudios de pintura de nivel universitario sea inclusivo y sirva a una gama de necesidades e intereses de los jóvenes artistas, reconociendo que la utilidad social del arte está separada de los programas de responsabilidad social y de lo que puede llamarse el «giro meliorativo» en la práctica del estudio.

Es importante considerar muchos diálogos contemporáneos en torno al medio. ¿Cuáles son las preocupaciones legítimas, si las hay, en torno a las afirmaciones de que la pintura representativa es un medio de afirmación discursiva que apoya las desigualdades y las estructuras de poder existentes? ¿Cuál es la mejor manera de resistir la presión censora ejercida por la política de identidad del mundo del arte institucional y los mecanismos culturales agresivamente deshonestos y anti intelectuales de la derecha política? ¿Cómo se puede utilizar el arte para subvertir la hegemonía cultural respetando la capacidad de actuación y la alteridad de los más afectados por ese orden? ¿Creemos que el arte debe dirigirse a la verdad, poseer una dimensión moral o perseguir un sentido de responsabilidad social? ¿Cuán importante es reconocer que el arte es también un medio de expresión personal, libertad y dominio de la imaginación, y que esta capacidad debe defenderse contra las exigencias de que se ajuste a los imperativos políticos de mejora? ¿Se puede ver el arte a través de una lente de utilidad social dentro de una cultura sin poner sobre ella las exigencias de la responsabilidad social? ¿De qué manera la responsabilidad social y la utilidad social son la misma cosa, y en qué se diferencian?

La pintura es un medio de liberación a través de la transformación de materiales fisi-

cos en una pintura que es una representación de las ideas del artista sobre el mundo y lo que ve. Las pinturas son, en última instancia, sobre la experiencia – percepción directa, estados emocionales, memoria y acción. Operan dentro de una trayectoria histórica de innovación conceptual, empleando la producción de marcas autógrafas para celebrar la experiencia humana y la intacta libertad creativa.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

La pintura es una práctica vital y duradera con su propia cultura de significado y artesanía. Basándose en esta comprensión fundamental, los estudiantes trabajan dentro de un amplio espectro de exploración conceptual y material con el fin de concebir su visión personal. Se refuerza el uso activo de las facultades tanto intuitivas como intelectuales en la síntesis de los conceptos y la práctica mediante el énfasis en los procesos de ideación y la habilidad técnica.

La adquisición de aptitudes perceptivas y técnicas es una parte importante del viaje de un artista a fin de adquirir competencia y autoridad mediante la comprensión paciente del material y el proceso. Los cursos introductorios de pintura de la Universidad de Alberta se centran en el desarrollo de aptitudes técnicas y de observación relacionadas con el color, la luz, la forma y el espacio a través de temas como las naturalezas muertas, el interior y los modelos vivos. Los estudiantes se vuelven sensibles a lo específico como observadores mientras desarrollan el control de los dispositivos pictóricos y los procesos de pintura y dibujo en términos de artesanía y construcción.

El plan de estudios del segundo año intensifica la presentación de Pintura como Investigación. Los proyectos equilibran el contenido político y social con las preocupaciones formales arraigadas en las ideas y tradiciones de la rica historia y artesanía del medio. El conocimiento de un área de investigación requiere una conciencia del contexto. Cada investigación asignada gira en torno a una considerable constelación de pintores históricos y contemporáneos cuya obra representa una gama de enfoques. Se espera que los estudiantes sinteticen sus propias ideas con las lecciones técnicas y materiales ofrecidas por uno o más de estos artistas.

Las áreas de investigación del segundo año incluyen

Preguntas e investigaciones

1. ¿Qué es la Identidad? ¿Cómo puede ser explorada gráficamente?
2. ¿Qué es un paisaje? La naturaleza, la cultura y la representación del mundo natural
3. Mimesis y/o Abstracción: como géneros, como modos de representación y percepción
4. Formas de organizar el espacio pictórico: patrones, forma vs. volumen
5. Niveles de acabado: la marca en relación con la forma

Materiales y Técnicas Expandidas (Difundir los Límites)

1. Terreno encontrado
2. Collage/ensamblaje
3. Palimpsesto: arqueología visual
4. Descubriendo la composición a través del collage
5. El desarrollo de imaginaria a través de procesos que implican el azar

Después de la experiencia con una amplia gama de material y práctica, se pide a los estudiantes que produzcan un pequeño cuerpo de trabajo en torno a uno de los siguientes temas:

1. Lo Digital, lo Virtual
2. Sistemas en Peligro: Cambio Climático, Pérdida de Biodiversidad, Ciclo del Nitrógeno, etc.
3. Identidad y Representación
4. Globalización

En este punto se comprometen con la actualidad en el arte contemporáneo, mientras que se basan en una impresionante acumulación de experiencia con una gama de ideas pictóricas. Pintura como Investigación les pide que se familiaricen con el contexto den-

tro del campo de la investigación, observando las múltiples prácticas que se relacionan con su tema, y luego que identifiquen una brecha en ese conocimiento para investigar – una que exista en términos pictóricos. Una vez hecho esto, son capaces de basarse en una amplia experiencia para desarrollar una metodología material cuya poética se adecúa a la realización o transformación de su idea en forma.

Una imagen vista de esta manera es una proposición, un trabajo especulativo que presenta una oportunidad para la comprensión dentro de sus propios términos particulares, fuera de las pretensiones de verdad. Las pinturas, los espejos y los laberintos plantean un espacio en el que la confusión de la apariencia con la realidad se vuelve pensable. Tanto las imágenes como las palabras son representaciones que apuntan a alguna cosa en el mundo. La experiencia cognitiva de reconocer una imagen de una cosa es similar a la de reconocer la cosa misma, mientras que reconocer la conexión entre una palabra y su referente requiere una competencia lingüística claramente separada. Así y todo, es mucho menos probable que nos demos cuenta de que el lenguaje no es simplemente un espejo del mundo, que sus representaciones laberínticas presentan un conjunto de relaciones especulativas con la verdad como lo hacen los cuadros de un artista. En conjunto, los espacios creados por el lenguaje y las obras de arte ofrecen un terreno fértil para el nuevo pensamiento, el aprendizaje y la experiencia.

Esta visión general del currículo que he diseñado para involucrar a los estudiantes de arte de licenciatura en la pintura como investigación da paso aquí a la presentación de mi propia investigación actual sobre la pintura,

una colaboración de dos años llamado *Ink and Oil* (Tinta y Óleo), financiada por el SSHRC (*Social Sciences and Humanities Research Council*, SSHRC. Consejo de Investigación de Ciencias Sociales y Humanidades) con un grupo de artistas y escritores chinos y canadienses.

LOS HITOS DEL PENSAMIENTO

Los códigos fundamentales de una cultura determinan las formas de pensar, organizar, ver y representar (Foucault, 1974: xxii). La gente lee las imágenes a través de la lente de su cultura visual. Muchas de las cosas que asumimos como entendimiento fundamental son diferentes de una cultura a otra y lo que vemos está directamente relacionado con cómo y qué pensamos. Es a través de los actos de representación —pensamientos, declaraciones e imágenes— que somos capaces de considerar cómo y si conocemos el mundo o podemos verificar nuestro propio sentido subjetivo de la realidad o la verdad (Danto, 1997: 51). La representación de órdenes no vistos anteriormente ofrece la posibilidad de nuevas formas de entender y pensar. Las pinturas de *Ink and Oil* presentan un nuevo orden híbrido.

La humanidad se enfrenta ahora a una serie de desafíos ambientales debido al cambio climático que requieren nuevas formas de pensar sobre nuestro consumo de recursos y el medio ambiente (Parra, 2016: 229). Estos problemas son de escala mundial, lo que ha impulsado a un grupo de trabajo de artistas y escritores canadienses y chinos a explorar nuevas soluciones creativas y caminos a seguir.

El artista Zhang Beizheng y yo, ambos pintores, pero con antecedentes culturales muy diferentes, comenzamos a trabajar en estas pinturas híbridas inspirándonos en las ideas y actitudes encarnadas y representadas por el *shan shui* chino y la pintura romántica sublime occidental, tradiciones que revelan perspectivas entrecruzadas en su enfoque del mundo natural. El hecho de que las artes pictóricas ocupen un lugar central en la historia de ambas culturas ofrece un punto de partida convincente para la búsqueda de un nuevo vocabulario y una nueva narrativa intercultural para explorar los enfoques artísticos globales contemporáneos del paisaje. Hemos combinado los conocimientos materiales chinos y canadienses para crear una serie de pinturas que abordan urgentes preocupaciones medioambientales, aprovechando y entrelazando los procesos materiales de estas dos tradiciones intelectuales y artísticas distintas para interrogar el presente histórico.

Al realizar esta obra, Beizheng y yo buscamos nuevas formas de organizar el espacio conceptual dentro de lo pictórico, fusionando elementos discretos con el fin de romper las redes lingüísticas, perceptivas y procedimentales unificadas. En el cuerpo de trabajo resultante, dos puntos de vista epistemológicos distintos producen un discurso a través de la hibridación, la integridad conceptual no perteneciendo completamente a ninguno de los dos artistas (Fig. 1).



Figura 1. Jesse Thomas and Zhang Beizheng. *Scala/Shadow Whispers*, 266cm x 266cm. Acrylic, ink, and oil on Tyvek, 2020. Fuente del autor.

Las pinturas de *Ink and Oil* combinan elementos pictóricos en la disyunción espacial para perturbar los puntos de referencia familiares del pensamiento, desafiar los sistemas visuales hegemónicos e interrogar las creencias epistemológicas. Representan los espacios y flujos que unen la ciudad, la economía, y el entorno mundial más amplio en una sola red de procesos, basándose en las tradiciones del paisaje para reflexionar sobre esta época de cambios rápidos y desequilibrio precario. Su cautivante y emblemática imagería se refiere a las crecientes crisis de escasez de recursos, los profundos efectos del cambio ejercido por las fuerzas naturales externas a la planificación humana y la arquitectura de refugio, especialmente los museos y otros sitios de cultura; lugares donde la organización de la actividad humana revela nuestras actitudes e ideas históricas.

PENSAR LO QUE VEMOS: RECONFIGURANDO LAS TRADICIONES PARA CREAR UN NUEVO ORDEN HÍBRIDO

Una colaboración intercultural es, por su naturaleza, perturbadora. El terreno común sobre el que podemos trabajar está inexplorado: los códigos culturales, el lenguaje y los valores que constituyen cada epistemología no siempre están alineados. Las disyunciones procedimentales surgen de las espaciales: ¿cómo podemos producir un cuerpo coherente de trabajo conjunto en estudios situados en diferentes continentes? Las diferencias en la cultura visual, la comprensión de las prácticas de la pintura en relación con las historias del arte y la comunicación lingüística/semántica contribuyen a una disyunción en la experiencia y las expectativas. Se debe crear una nueva red de organización y significado, guiada por los procesos materiales de nuestras prácticas de estudio artístico y la creencia en la integridad creativa de cada uno. Mientras que la disyunción procesal y epistemológica perturba la alineación y la correspondencia, nuestras contribuciones elementales, colocadas una al lado de la otra en el espacio analógico de la pintura, crean un discurso: la comunicación de dos mitades a través de una serie de límites compositivos.

Cada gran pintura de la serie es un receptáculo que contiene dentro de su espacio pictórico obras discretas más pequeñas de ambos artistas. Estos puntos de anclaje pictórico más pequeños crean redes dentro de las composiciones híbridas completas entre las que se puede generar significado.

Existen dentro de los límites de las pinturas más grandes como componentes analógicos, representando elementos extraídos de una iconografía que forma una arquitectura de pensamiento visual para el proyecto, mapeando los límites y estableciendo puntos de referencia a través de una organización y exhibición curatorial imaginada. El umbral/espacio entre una sub-composición y la siguiente es un espacio liminal de transición o devenir (Fig. 2).

Expansión Terminal

La geografía cultural reconoce la relación circular entre una cultura humana particular y el ecosistema que da forma a sus creencias y costumbres. El medio ambiente natural presenta desafíos para la supervivencia, los humanos se enfrentan a esos desafíos, y al hacerlo afectan al cambio en el medio ambiente natural. Esta no es una idea nueva. De hecho, la palabra paisaje descende de una palabra anglosajona del siglo V, *landschaef*, que significa «espacios hechos por el hombre en la tierra». Una distinción práctica entre nosotros (Cultura) y los desafíos que plantea el mundo (Naturaleza) no conduce inevitablemente a la externalización filosófica de la naturaleza. Los modelos socioeconómicos que se basan en el consumo voraz del mundo natural para obtener Alimentos, Mano de Obra, Materiales y Energía Baratos se han convertido en una profunda amenaza existencial (Moore, 2000: 146).



Figura 2. Jesse Thomas and Jingyu Zhang. *Landscape/ Invasion*, 266cm x 266cm. Acrylic, ink, and oil on Tyvek, 2020. Fuente del autor.

Una Arquitectura Pictórica de Flujos

La ciudad es una expresión espacial distintiva de la Visión Moderna y de los sistemas socioeconómicos que dependen de la acumulación de la deuda ecológica (Harvey, 1996: 295). Es un lugar de consumo concentrado de recursos donde la exclusión visual de las redes de producción facilita una exclusión ideológica de los procesos sociales y naturales de la esfera doméstica (Kaika, 2004: 65). En *City of Flows* (Ciudad de Flujos), Maria Kaika utiliza los sistemas de agua como ejemplo para ilustrar este punto. El agua fluye del grifo de la cocina al espacio doméstico, pero los procesos y elementos de su sistema de distribución (presas, bombas, plantas de tratamiento, redes de tuberías) no son visibles. Según Kaika, «Excavar los flujos que constituyen lo urbano produciría una ecología política de la urbanización de la naturaleza», (Kaika, 2004: 25). Imaginar las cosas crea una oportunidad para pensar en ellas.

Las redes y procesos que constituyen la ciudad no existen en condiciones estériles y controladas. Pueden verse profundamente alterados por fuerzas ajenas a la planificación humana; véase la destrucción de Nueva Orleans por el huracán Katrina en 2005. Nuestra forma de organizar la naturaleza está creando consecuencias peligrosas. En Zhengzhou la contaminación atmosférica generada por las centrales carboeléctricas y el tráfico de automóviles es muy visible, y lo suficientemente grave como para que el gobierno haya aplicado normas para reducir el número de vehículos en la carretera por día. En Edmonton hemos comenzado a experimentar eventos de humo extremadamente denso a causa de los incendios forestales de

verano en el norte y el oeste como resultado del calentamiento global y los cambios en los patrones climáticos. Cada vez hay más apoyo a un nuevo paradigma ecológico a medida que aumenta el número de personas que se ven directamente afectadas por estos fenómenos (Dunlap, 2000: 437). Cuantas más personas se vean obligadas a reconocer la necesidad de actuar, las artes visuales tendrán un papel que desempeñar para hacer visibles los flujos de nuestras ciudades y presentarlos en un lenguaje convincente.

Espacio Liminal: La Ciudad como Proceso

La urbanización es un proceso de cambio socio-ecológico continuo. La ciudad es una cosa, pero como está en constante cambio puede considerarse un proceso, un híbrido de lo natural y lo cultural (Kaika, 2004: 14). En consecuencia, las pinturas en colaboración de *Ink and Oil* presentan espacios liminales que perturban los límites claros entre la Ciudad y el Campo, la Naturaleza y la Cultura, a fin de representar el paisaje contemporáneo como flujos y procesos entre elementos en sistemas adaptativos complejos. Este replanteamiento es necesario para reconsiderar el paradigma social dominante de crecimiento económico sin fin mediante el dominio de la naturaleza y para abordar las crisis actuales que surgen de una epistemología que da prioridad a las necesidades del mercado a corto plazo sobre las condiciones sostenibles para la vida en la Tierra.

*Textos Híbridos de lo Sublime
Contemporáneo*

Las tradiciones de pintura de paisajes del Sublime Romántico y del *shan shui* emplean ambas imágenes de montaña como un entorno que contextualiza la experiencia y la comprensión humanas en relación con la vasta complejidad del mundo exterior. Estas tradiciones intelectuales y artísticas constituyen un punto de partida para la exploración material en la colaboración pictórica *Ink and Oil*.

Muchos artistas contemporáneos han investigado lo Sublime a través de la «totalidad imposible» de las vastas redes tecnológicas que conforman el sistema mundial de instituciones económicas y sociales (Jameson, 1991: 38). Ciertamente experimentamos elementos de esta «totalidad imposible» en nuestro propio trabajo «juntos» en estudios separados por el espacio y la cultura. La nuestra, como ha dicho el artista y escritor sobre lo sublime Simon Morley, fue una «experiencia de la vida moderna misma... en términos de lo sublime como las compresiones extremas del espacio-tiempo producidas por las tecnologías de comunicación globalizadas [que] dan lugar a una percepción de lo cotidiano como fundamentalmente desestabilizador y excesivo», (Morley, 2010: 12).

El reconocimiento de los límites de nuestra capacidad para comprender o representar plenamente un mundo tan complejo sugiere que hay aspectos inherentes a nuestro ser que contribuyen a las formas en que pensamos y representamos: que nuestras percepciones y representaciones no son construcciones culturales estrictamente subjetivas. ¿Cómo pueden serlo si reconocemos lo incognoscible y luchamos por comprometernos con ello? Pro-

blematizar la idea de que todos los códigos y valores que conforman nuestro pensamiento son construcciones puramente sociales crea una dialéctica establecida con la Naturaleza (el mundo físico, real que es) por un lado, y la Cultura (el mundo que creamos, producimos, representamos) por el otro. Lo sublime contemporáneo se encuentra en esta intersección. Beizheng y yo hemos creado pinturas que examinan esta convergencia de Naturaleza y Cultura, la zona liminal de estado intermedio que es el sitio de lo sublime contemporáneo.

CONCLUSIÓN

Estas pinturas representan nuestro esfuerzo por pensar juntos en nuestro futuro compartido. Nuestras vidas dependen profundamente de nuestro actual sistema de producción económica y distribución de bienes y servicios, pero nuestras culturas están organizando la naturaleza de una manera que raramente reconoce las limitaciones de recursos. Aunque no ofrece soluciones prescriptivas, nuestro proceso artístico refleja este mundo en una producción creativa que contempla lo que se ha convertido en un monstruo destructivo. Esperamos que *Ink and Oil* contribuya a los muchos esfuerzos significativos que se están haciendo actualmente para abordar nuestro futuro común, y que estos espacios pictóricos ayuden a nuestra audiencia a pensar en los desafíos compartidos y a ver sus complejidades inherentes bajo una nueva luz. Es importante pensar en los futuros económicos y ambientales entrelazados de China y Canadá. Al hacer esto juntos hemos aprendido más el uno del otro y hemos fortalecido nuestra capacidad de trabajar juntos para avanzar.

BIBLIOGRAFÍA

- Clark, B, J Bellamy, J.and York, R. (2010). *The Ecological Rift: Capitalism's War on the Earth*. New York: Monthly Review Press.
- Coimert, M. (2019). «Revival of Keynesian Economics or Greening Capitalism: «Green Keynesianism.»» *Sosyoekonomi* 42, Vol. 27: 129-144.
- Danto, A. *Connections to the World*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Davis, A. and Stroink M. (2016). «The Relationship Between Systems and the New Ecological Paradigm.» *Research & Behavioral Science* 33, no 4 (Jul/Aug2016): 575-586.
- Downey, D., Kinane, I., and Parker E. (2016). *Landscapes of liminality: Between Space and Place*. London: Rowman and Littlefield International.
- Dunlap, R., Van Liere K., Mertig, A.G. and Jones, R.E. (2000). «Measuring Endorsement of the New Ecological Paradigm: A Revised NEP Scale.» *Journal of Social Issues* 56, no 3 (September 2000): 425-442.
- Foucault, Michel. *The Order of Things*. London: Tavistock Publications, 1974.
- Georgesceu- Roegen, N. (1975). «Energy and Economic Myths.» *Southern Economic Journal* 41, no 3 (January 1975): 347-381
- Hamilton, J. (2009). «Causes and Consequences of the Oil Shock of 2007-08.» *Brookings Papers on Economic Activity, Economic Studies Program*, The Brookings Institution, vol. 4 (Spring 2009): 215-283.
- Harvey, D. (1996). *Justice, Nature, and the Geography of Difference*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kaika, M. *City of Flows*. (2005). New York: Routledge, Taylor, and Francis Group.
- Lave, R., Wilson M., and Barron E. (2014). «Intervention: Critical Physical Geography.» *The Canadian Geographer* 58, no 1 (Spring 2014): 1-10
- Lee, D. (2016). «Clear Weather in Boston's Chinatown: Chinese Landscapes in the Anthropocene.» *Verge: Studies in Global Asias* 2, No. 1 (Spring 2016): 193-221
- Manning, R. (2004) «The Oil We Eat.» *Harper's* 308, no 1845. 37-45
- Moore, J. (2000). «Environmental Crises and the Metabolic Rift in World Historical Perspective.» *Organization and Environment* 13, no. 2. 123-157.
- Moore, J. (2015). *Capitalism in the Web of Life*. London: Verso.
- Morley, S. (2010). *The Sublime*, London: Whitechapel Gallery.
- Nitecki, M. H., and Nitecki, D. (1992). *History and Evolution*. Albany: State University of New York Press.
- Novak, B. (2007). *Art and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*. Oxford University Press.
- Parra, C. and Walsh., C. (2016). «Socialities of Nature Beyond Utopia.» *Nature + Culture*, vol. 11, issue 3.
- Rifkin, J. (2011). *The Third Industrial Revolution*. New York: Palgrave MacMillan.

Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research*. London: Sage Publications.

Tuan, Y. (2013). *Romantic Geography: In Search of the Sublime Landscape*. University of Wisconsin Press.

Walker B.H. and D., Salt. (2006). *Resilience Thinking: Sustaining Ecosystems and People in a Changing World*. Washington DC: Island Press.

> LA FORMACIÓN DEL PROFESIONAL UNIVERSITARIO DE ARTES VISUALES EN CUBA

ENIA ROSA TORRES CASTELLANO

INTRODUCCIÓN

La educación superior cubana mantiene un modelo de universidad moderna, humanista, universalizada, científica, tecnológica, innovadora integrada al desarrollo de cada localidad y comprometida con el perfeccionamiento de una sociedad próspera y sostenible.

Uno de los retos para alcanzar tales aspiraciones es contar con diseños curriculares pertinentes que sienten las bases para propiciar un incremento continuo de la calidad y la eficacia estaba en la formación integral de los profesionales del país.

En la Universidad de las Artes, los planes de estudio vigentes hasta el 2019, tenían más de 20 años de aplicación y si bien contribuyeron a formar a prestigiosos artistas, no es menos cierto que les estaba faltando correspondencia con los nuevos escenarios y el avance creciente de la ciencia y la tecnología.

En la carrera de Artes Visuales, la generación E, de planes de estudios (ha habido planes de estudios A, B, C...hasta el E) es el resultado de más de 200 años de experiencia en el desarrollo del ejercicio académico y de variadas investigaciones acerca del origen y desarrollo de su enseñanza y aprendizaje.

De ahí que el problema esencial que aborda esta investigación es el siguiente: ¿qué debe caracterizar a un plan de estudio para la formación de profesionales universitario de Artes Visuales, en el que se integren la tradición de la especialidad y se aporte al cumplimiento de las demandas sociales?

En este trabajo se pretende caracterizar el plan de estudio vigente para la formación del profesional universitario de Artes Visuales en Cuba, considerando sus antecedentes, las características particulares del plan de estudio E en esta carrera y la validación permanente de los mismos.

Para la realización de este trabajo se revisaron documentos correspondientes a los planes de estudio anteriores, se recopilaron testimonios de docentes, de estudiantes, egresados y tutores de la práctica laboral.

En el desarrollo del mismo se partirá de realizar un análisis de los planes de estudio precedentes, se caracterizará al plan de estudio E y se precisarán las diferencias en su concepción curricular.

Los resultados de esta investigación servirán de pauta para los procesos de validación de la carrera, para el trabajo metodológico que se dirige al perfeccionamiento continuo

de las asignaturas y disciplinas y para la superación de directivos y de docentes recién graduados.

DESARROLLO

I.- Antecedentes de la formación del profesional universitario de las Artes Visuales.

El perfeccionamiento de la formación del profesional de las Artes Visuales en la Universidad de las Artes de Cuba, es el resultado de la experiencia acumulada en el desarrollo del ejercicio académico y de amplias investigaciones acerca de la génesis e historia de la enseñanza de las Artes Plásticas, cuya fundación se produce en las salas del convento San Agustín, sede de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, el 12 de enero de 1818 cuando se inaugura la Escuela Gratuita de Dibujo y Pintura. Esta escuela posteriormente se llamaría San Alejandro, cuya organización docente seguía el patrón de las escuelas de Bellas Artes franco-italianas, aunque distante de ellas por los recursos materiales, técnicos y profesionalidad de sus docentes.

El 5 de febrero de 1927, comenzó a otorgar título de profesores en dos ramas: Dibujo y Pintura y Dibujo y Modelado. En 1934 se le otorgó la categoría de Escuela Nacional Superior de Artes Plásticas con horarios diurnos y nocturnos.

Desde los primeros meses de 1959, con el triunfo de la Revolución, en las Sesiones de la Reforma General de la Enseñanza, surgen propuestas para rediseñar la formación

universitaria de un profesional de las Artes Plásticas. A principios de 1962 se crea la Escuela Nacional de Arte en Cubanacán con la cual ocurre una transformación radical en la concepción de la enseñanza artística y en la metodología del proceso docente-educativo de estas especialidades (Pintura, Escultura y Grabado) en Cuba. Se integran asignaturas de enseñanza general con las asignaturas propias del perfil de cada especialización artística con el objetivo de formar a un artista más integral.

En 1974 se aprueba por el Consejo Nacional de Cultura, la enseñanza de las Artes en tres niveles (elemental, medio y superior). Las medidas para la reorganización del sistema nacional de enseñanza artística comenzaron a aplicarse a partir del curso 1974-1975, los que dieron por resultado, entre otros, la fundación del Instituto Superior de Arte (ISA) en 1976.

La Facultad de Artes Plásticas inició sus actividades docentes con el **plan de estudio A**, basado en dos procesos metodológicos con objetivos muy diferentes en cada una de las especializaciones de Pintura, Escultura y Grabado:

- El primero de esos procesos, luego de siete años de estudios precedentes, se llevaba a cabo sobre la base del trabajo con modelo y el desarrollo de la memoria visual durante dos cursos.
- El otro proceso desde el Taller de Composición, se encaminaba a estimular el desarrollo de la imaginación creativa.

Dado que los estudiantes que ingresaban a la carrera con una especialización definida y arraigada en los estudios precedentes, la etapa superior en esta formación estaba dirigida a «saber crear» como objetivo esencial, más que a «saber hacer». Ello permitió una preparación común mediante asignaturas generales y básicas específicas que garantizaban una formación integral artístico-teórica, científico-técnica y político-ideológica a todos los egresados, incluyendo una formación específica a través de las asignaturas propias de cada especialización.

En el curso 1983-1984, comienza el desarrollo del **plan de estudio B**, el cual no marcaba diferencias sustanciales con su antecesor; dosificaba mejor las disciplinas que se identificaban con la llamada «academia».

Durante la ejecución de este plan, se aplicaron modificaciones académicas y se inició un quehacer de experimentación desde la práctica, con el objetivo de establecer un enfoque conceptual de los fenómenos artísticos, en consonancia con las tendencias predominantes en el escenario internacional. Esto contribuyó a destacar la importancia de la crítica como mecanismo que hace posible, mediante el diálogo, la eficacia o insuficiencia de determinados usos y se elevó la teoría al lugar de recurso irremplazable para promover, reflexiones y catalizar ideas factibles de ser concretadas.

Estas transformaciones permitieron que el ISA jugara un papel fundamental en la cristalización de lo que se llamaría Nuevo arte cubano, teniendo en sus aulas y talleres a los protagonistas, como estudiantes o como profesores en ejercicio de una pedagogía de arte como paradigma distintivo de una academia experimental, no academicista.

En 1987 entró en vigor el **plan de estudio C**, el cual articulaba las modificaciones efectuadas en el período anterior, perfilaba los objetivos por año y dejaba mejor esclarecidas las expectativas con relación a la formación teórica y humanista de los estudiantes. Sostuvo como principios básicos: mantener una orientación conceptual del proceso artístico; dar cabida a toda opción expresiva; priorizar la creación libre; desarrollar la capacidad de inserción social de los discursos artísticos y formar un artista de perfil amplio.

En el año 1999 comenzó a funcionar el **Plan de Estudio C perfeccionado**, el cual mantiene en su esencia los aspectos de avance mostrados en el Plan C. En este se incorporan nuevos talleres opcionales para la formación integral y la amplitud de las especialidades en los denominados perfiles y se consolidan los equipos de profesores para el desarrollo de los talleres de especialidad. La característica primordial del Plan C modificado fue su perfeccionamiento continuo, aunque no se llegó a defender el proyecto de Plan de Estudios D, las modificaciones realizadas dieron respuesta a las necesidades formativas de los estudiantes.

Desde el plan de estudio A hasta el perfeccionado C se identifica invariantes estructurales de la carrera, que son factores de continuidad dentro del cambio por el que han atravesado las diversas propuestas curriculares. Entre ellas:

- La presencia de tres vertientes del dominio específico para las Artes Plásticas: la pintura; la escultura y el grabado; que son a su vez, perfiles de la carrera.

- Estructuración de los talleres por especialidad y especialización con un fondo de tiempo superior al 40% del total de horas de la carrera (predominio de la formación práctico-artística).
 - Adecuación de los talleres, en cada plan, a las exigencias contextuales de la práctica artística dominante y emergente de cada momento.
 - Presencia de un cuerpo de materias teóricas estructuradas como soportes de la práctica artística.
 - Vinculación de los talleres con los procesos personales de creación artística de los estudiantes.
 - Relación estrecha de cada uno de los planes con las principales instituciones culturales en el campo de las Artes plásticas y con los requerimientos socio-culturales del país a lo largo de estos años.
 - Concepción de la culminación de estudios orgánicamente vertebrada con los talleres y los trabajos de curso insertos en ellos.
- Insuficiente articulación entre el pregrado y el posgrado.
 - La duración de la carrera retrasa el ciclo de formación y las encarece,
 - El poco aprovechamiento de la flexibilidad de los actuales planes de estudio.
 - En el proceso de enseñanza aprendizaje prevalece la didáctica tradicional.
 - El vínculo de las carreras con los organismos empleadores no ha alcanzado aún los niveles deseados.
 - La formación no hace énfasis suficiente en el desarrollo de habilidades de comunicación en los estudiantes, así como en el dominio del idioma extranjero, en el desarrollo de la iniciativa, la creatividad y la innovación; y en el trabajo en equipo.

2.- Caracterización del plan de estudio E para la formación del profesional universitario de Artes Visuales

2.1.- Bases conceptuales para el diseño del plan de estudio E

En estos planes de estudios se han detectado debilidades que deberán ser atendidas en la nueva propuesta curricular:

- Determinación no adecuada de algunos de los objetivos y contenidos necesarios para la formación del profesional de perfil amplio.

Tomando como punto de partida las premisas expuestas, y atribuyendo nuevos alcances al principio de la relación entre centralización y descentralización de modo que se demande mayor participación y responsabilidad de las universidades en el diseño de los currículos, se presentan a continuación las bases conceptuales para el diseño de los planes de estudio «E».

El perfeccionamiento del modelo de formación de perfil amplio

El concepto de perfil amplio tiene como cualidad esencial la profunda formación básica. La consulta a recién graduados, expertos, profesores, estudiantes y empleadores permitió definir que el eslabón de base de la carrera de Artes Visuales es la *creación artística visual* con un enfoque integrador y distintivo que permita enriquecer la cultura nacional.

El alcance de la carrera existente anteriormente: Artes Plástica, se amplía a Artes Visuales. En esta carrera, los objetivos, los modos de actuación del profesional, los campos de acción, las esferas de actuación y las funciones del profesional concretan la esencia de la profesión del Licenciado en Artes Visuales en el campo de la creación, la investigación, la gestión y la docencia.

Mayor articulación del pregrado y el posgrado

Se logró que los contenidos que se desarrollan en el pregrado no trasciendan el objetivo de formar profesionales de perfil amplio, y a partir de lo anterior, se adecuaron los programas de formación de posgrado, incluyendo los de maestrías y de doctorados en Arte y sobre Arte.

Lograr una efectiva flexibilidad curricular

La grada curricular del plan de estudio E, tiene tres tipos de contenidos curriculares (base, propio y optativo/electivo):

Contenidos curriculares de carácter nacional (currículo base)

Lo integran disciplinas con una función cognitiva, orientadora y práctica de singular importancia. Confluyen en él saberes del acervo humanístico, técnicos y derivado de las prácticas del campo artístico pedagógico que contribuyen de modo decisivo a la formación de los estudiantes y a la ampliación de sus horizontes culturales e intelectuales, al tiempo que aportan herramientas imprescindibles para encarar los procesos investigativos-creativos. Confluyen en él disciplinas como Pensamiento Filosófico, Estético y Político, Estudios Cubanos, Cultura Física, Preparación para la Defensa, Fundamentos Psicopedagógicos de las Artes Visuales, Gráfica Digital, Taller de Creación Visual y Estudios Teóricos de las Artes Visuales.

Contenidos curriculares propios (currículo propio)

Las disciplinas *Fotografía* y *Nuevos Medios* han proporcionan herramientas fundamentales de conexión con los conceptos contemporáneos del arte y desde estos lenguajes se exploran de manera experimental ideas que no encuentran un soporte válido en los lenguajes tradicionales del arte y que son medios imprescindibles para la investigación-creación contemporánea.

En la carrera ha sido fundamental la naturaleza híbrida en la utilización de los recursos plásticos acorde con las rupturas en los modos tradicionales de entender los lenguajes y expresiones artísticas en el arte contemporáneo; en este sentido la *Fotogra-*

fia y los *Nuevos Medios* han sido entendidos más como laboratorios que como espacios de producción tradicional.

Contenidos curriculares optativos y electivos (currículo optativo/electivo):

Entre los propósitos de estos cursos está ampliar y actualizar conocimientos propios del quehacer artístico visual. Las asignaturas optativas son seleccionadas libremente por los estudiantes, pero una vez matriculadas es obligatorio cursarlas. Las electivas son seleccionadas libremente por los estudiantes a partir de las ofertas realizadas por otras facultades y/o universidades y que son de su interés particular

Se han incluido dos cursos optativos y dos electivos con 64 horas cada uno. Se ofertan cursos vinculados a eventos científicos por el nivel de actualización de sus contenidos.

Mayor grado de racionalidad en el diseño de los planes de estudio

Se logra mediante la elaboración de programas de disciplinas y de asignaturas comunes para diferentes carreras y perfiles. Esto favorece el empleo racional de los recursos humanos y materiales. En el currículo base, las cuatro primeras disciplinas son comunes para todas las carreras universitarias, solo se diferencian en el enfoque profesional del contenido de aprendizaje.

Mayor nivel de esencialidad en los contenidos

Se seleccionan los contenidos que son fundamentales para el logro de los objetivos de la carrera con una adecuada secuencia lógica y pedagógica. Esto permitió la disminución de asignaturas y un mejor balance de horas presenciales y no presenciales de los estudiantes.

El Taller de Creación Visual, se erige como Disciplina Principal Integradora de la carrera. En este espacio se gestan, orientan y conducen los proyectos de creación de los estudiantes en cada uno de los años académicos, desde este se articula todo el currículo y a cuya concreción deben tributar las demás disciplinas concebidas.

En él convergen las horas dedicadas a la Práctica Laboral, que se encuentran asociadas a la Disciplina Principal Integradora y a los Fundamentos Psicopedagógicos de las Artes Visuales.

Integración entre las actividades académicas, laborales e investigativas

El abordaje de la **investigación** centrada en la correlación entre proceso de creación y proceso de investigación desde un paradigma cualitativo, hasta la vinculación del proceso personal de la presentación de la obra, la manifestación de la naturaleza autonormativa de los procesos de **creación/ investigación**, en torno a la elaboración de los trabajos de diploma, sus potenciales componentes de estructuración y su concreción en exposiciones.

Dada la naturaleza rectora de esta disciplina dentro del currículo, la práctica laboral se integra a sus conocimientos esenciales y satisface como parte de ello el complejo proceso de las mediaciones contextualizadas a la que se somete toda práctica artística, que alcanza a ser tal desde la triada **producción – difusión – consumo** y donde en todo momento como parte su formación profesional el estudiante desarrollar las habilidades correspondientes.

Con el desarrollo de la disciplina es imprescindible que el estudiante adquiera una visión totalizadora y crítica del vínculo ineludible entre práctica artística y procesos de mediación; entre práctica artística y práctica indagadora; de la relación que se tiende entre imagen – texto – lectura de mundos; de cómo los procesos de textualización artística implican procesos de búsqueda y exploración indagatorias y de ahí, una vez más reafirmado, el ineludible acompañamiento que esta disciplina observa respecto al **componente investigativo y laboral**.

La práctica laboral debe desarrollarse como consecuencia directa de los procesos docentes y sobre todo ser coherente con los procesos de creación de los estudiantes, desde conceptos abiertos que impliquen las diferentes variantes que se desgajan de estos procesos de creación.

Otras formas de realización de **la práctica laboral**:

- Implicación en proyectos de curaduría y crítica que se gesten en el propio proceso de enseñanza o implicado con otras instituciones culturales.

- Investigaciones en el plano de la creación artística, en estrecha relación con diversos públicos y desde perspectivas transdisciplinares.

- El desarrollo de proyecto que sirvan de antesala indagatoria para el proyecto de Tesis. Siempre y cuando el estudiante haya demostrado su efectividad en la organización, gestión y producción de estos proyectos.

El fortalecimiento de la formación humanista en todas las carreras

La concepción de educación en la que se ha de sustentar el modelo de formación es humanista, lo que supone la formación de un ideal humano y la consideración de todos los factores a tener en cuenta para que tal aspiración se convierta en realidad. Se aboga por la formación integral del futuro profesional, por instruir su pensamiento y educar sus sentimientos.

Para la formación humanista de los estudiantes se incluyen disciplinas de contenido filosófico, socioeconómico, político y cultural, que posibiliten un proceso de enseñanza aprendizaje que ofrezca a los estudiantes la preparación necesaria para comprender y transformar la sociedad en que viven, con una alta responsabilidad en su actuación y sólidas convicciones.

Potenciar el protagonismo del estudiante en su proceso de formación

Con la rápida obsolescencia del conocimiento es necesario que los estudiantes aprendan a aprender con independencia y se motive para adquirir nuevos conocimientos.

Esto exige una transformación en los métodos, medios, formas organizativas y evaluación del aprendizaje, para lograr que el estudiante sea el actor principal del proceso.

Incrementar el tiempo de autopreparación del estudiante

El proceso de aprendizaje no se restringe a los tiempos de actividades académicas presenciales, se incluyen espacios de tiempo en el currículo para la búsqueda, reflexión, interiorización y consolidación de los conocimientos por parte de los estudiantes, como vía para fomentar su aprendizaje autónomo.

Los estudiantes dedican a sus proyectos individuales y colectivos mucho más tiempo no presencial que los concebidos como norma en la educación superior cubana (1 hora clase no presencial para cada hora clase presencial).

Empleo de las TIC

Es un propósito que desde todas las disciplinas del currículo se empleen por los estudiantes las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC). En la carrera de Artes Visuales, la disciplina *Nuevos Medios*, contribuye a este fin, porque su objetivo es crear ejercicios para entender las nuevas tecnologías como herramienta, comenzando por el video hasta llegar a la programación básica. Estos nuevos medios responden a una estructura y sentido para ser considerados como arte, por lo que se ha aprovechado su novedad para introducir ciertas ideas y soluciones artísticas.

También la disciplina *Fotografía* permite el acceso de los estudiantes a nuevos recursos y posibilidades visuales, con la experimentación de diferentes soportes y desde un sentido múltiple en el orden de los conceptos. Se trata de crear un espacio docente transdisciplinar para el estudio de la imagen fotográfica y su vínculo con los demás lenguajes del arte.

Priorizar el uso correcto de la lengua materna

El trabajo con la lengua materna es una estrategia curricular que se atiende desde todas las disciplinas del currículo para el desarrollo de habilidades comunicativas necesarias en el ejercicio de la profesión. Se favorece el desarrollo de las habilidades profesionales de lectura, análisis y construcción del discurso académico y científico que expresan en su actividad investigativo/creativa.

Potenciar el aprendizaje del idioma inglés

Las tendencias actuales a nivel mundial reclaman nuevas formas de concebir el proceso de formación universitarias, en el que es esencial el dominio de las lenguas extranjeras, y particularmente del inglés por su amplia difusión internacional.

En la carrera Artes Visuales, desde el diseño de sus disciplinas se prevé que los estudiantes consulten fuentes y se comuniquen en diferentes idiomas, con énfasis en el idioma inglés un nivel B1+.

El fortalecimiento de los vínculos con los empleadores.

La carrera Artes Visuales tiene pertinencia social, su proyecto curricular expresa su correspondencia con la realidad histórica, la concepción de la profesión y los modos de actuación que se demandan de los creadores visuales. Los perfiles, las funciones profesionales y los contenidos objeto de aprendizaje del currículo responden a las demandas realizadas por el Consejo Nacional de las Artes Visuales.

Lograr transformaciones en la evaluación del aprendizaje

El sistema de evaluación establece un vínculo permanente entre las distintas disciplinas y asignaturas con la disciplina Principal Integradora *Talleres de Prácticas Artísticas*. Se realizan evaluaciones integradoras de contenidos con la participación en equipo de docentes de las diversas materias implicadas.

Aplicar esta estrategia de evaluación integral y consolida la estrategia curricular básica centrada en la práctica laboral como parte sustantiva de la disciplina principal integradora. Además, el método de proyectos como vía para el desarrollo del proceso de enseñanza-aprendizaje. La culminación de estudios consista en la defensa del Trabajo de Diploma que incluya la presentación de una muestra personal y su correspondiente sustentación ante un tribunal.

2.2.- Caracterización de la formación del profesional universitario de Artes Visuales expresada en el plan de estudio E.

En respuesta a las necesidades actuales y perspectivas del desarrollo del modelo social cubano, se determinan como **PROBLEMAS PROFESIONALES del Licenciado en Artes Visuales** los siguientes:

- La necesidad de realizar una práctica artística que por sus valores éticos contribuya de manera sustantiva al desarrollo de la sensibilidad artística, y enriquezcan el acervo cultural de los contextos donde desarrolle su labor como creador visual.
- La exigencia de perfeccionar los procesos de formación profesional en artes visuales y en educación artística.
- La necesidad de implementar estrategias de gestión de la cultura visual, en general, y de la obra propia en los circuitos especializados, nacionales y extranjeros.
- La necesidad de asumir la investigación como un proceso inherente a la creación visual en el desarrollo de las prácticas simbólicas.

De acuerdo con lo anterior, el **OBJETO DE LA PROFESIÓN** es la creación artística visual y el **objeto de trabajo** lo constituye la obra artística visual con los diferentes recursos conceptuales y expresivos.

Los **MODOS DE ACTUACIÓN** se materializan en:

- La creación artístico-visual con un enfoque integrador y distintivo que permita enriquecer la cultura nacional.
- El desarrollo de procesos investigativos desde y para la creación visual.
- La implementación de estrategias de gestión de la cultura visual, en general, y de la obra propia en espacios nacionales y extranjeros.
- El desarrollo de procesos de educación visual como reflejo de las prácticas culturales contemporáneas.

Los **CAMPOS DE ACCIÓN** del licenciado en Artes Visuales se encuentran en saberes como: los recursos técnicos, expresivos e investigativos del pensamiento imaginal de las artes visuales, los Estudios Visuales y Culturales, la Historia del Arte, la Filosofía, la Estética, la Semiótica Visual, la Psicología y la Pedagogía del Arte, la Sociología del Arte, la Antropología Visual, la Gestión Cultural y las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones.

Las **ESFERAS DE ACTUACIÓN** donde el licenciado en Artes Visuales ejerce su profesión son:

- En exposiciones personales o colectivas, y en otros tipos de eventos o sucesos propios o no del campo artístico.
- En instituciones educativas del Sistema

Nacional de Educación y de Enseñanza Artística.

- En espacios dedicados a estas manifestaciones creativas: Galerías, instituciones del Consejo Nacional de Casas de Cultura, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Consejos Provinciales de las Artes Plásticas, en Editoriales, y otras instituciones.
- En proyectos asociados a sus procesos de creación o integrado a equipos interdisciplinarios.

OBJETIVOS GENERALES

1. Valorar las tradiciones culturales, patrióticas y martianas de nuestro pueblo que consolidan la formación como un artista cubano contemporáneo.
2. Mostrar en su actuación como creador visual las cualidades inherentes a su profesión, tales como: flexibilidad creadora, espíritu crítico e indagador, sensibilidad artística y estética, profunda cultura humanista, capacidades y hábitos para pensar, imaginar, metaforizar y comunicar artísticamente realidades complejas.
3. Demostrar alto grado de profesionalidad en los procesos de gestión de las artes visuales.
4. Demostrar una actitud investigativa y experimental que sustente su desempeño como creador visual.

5. Desarrollar proyectos formativos artísticos de cambio a escala social, de mejoramiento y protección del entorno socio-cultural y ambiental.
6. Fundamentar su práctica artística visual con argumentos teóricos y críticos.

Las **FUNCIONES DEL PROFESIONAL** constituyen la concreción de la esencia de la profesión del Licenciado en Artes Visuales en el campo de:

La creación:

- Concebir proyectos personales de producción artística emergente, acorde con las manifestaciones elegidas que incentiven el sentido de renovación y cambio en las Artes Visuales.
- Dominar los fundamentos históricos, teórico-artísticos, filosóficos, semióticos e ideo-artísticos implicados en las distintas modalidades de realización visual.
- Reconocer la dimensión que esos modos de realización han alcanzado en la Historia de las Artes Visuales, especialmente en Cuba, en América Latina y en el mundo.
- Mostrar un alto grado de integración personal y profesional en el desenvolvimiento de las diversas modalidades de realización visual.
- Una actitud personal de apertura afec-

tiva y racional para la asunción plural de paradigmas estéticos y artísticos, en función de fines previamente aceptados.

- Un pensamiento visual altamente desarrollado construido desde lo analógico, lo imaginal y lo divergente.

La investigación:

- Observar personal e inquisitivamente los hechos, fenómenos y obras artísticas en la plural dimensión de su devenir y existencia.
- Analizar lo observado para develar proyectos artísticos propositivos.
- Presentar y sustentar trabajos investigativos de diferentes tipos y grados de complejidad en relación con su hacer con independencia y creatividad.
- Correlacionar investigación y creación artística en sus propuestas visuales.
- Integrar a su modo de actuación, los resultados de su labor investigativa en los procesos de producción, difusión y consumo de las Artes Visuales.

La gestión:

- Producir los proyectos creativos en correspondencia con los presupuestos teórico-conceptuales que los gestan.

- Promover proyectos de creación visual propios o de otros artistas.
- Insertar apropiadamente los resultados de los proyectos de creación visual personales en espacios físicos y virtuales que permitan su circulación y divulgación.
- Cooperación, manifiesta en las relaciones interpersonales y la colaboración en los proyectos de creación individual, colectiva y social.
- Honestidad y ética profesional en relación con los resultados artísticos y la resonancia social que alcance sus obras y la de sus colegas y en otras funciones de su desempeño laboral.

La docencia:

- Dirigir el proceso docente-educativo de las Artes Visuales en lo curricular y extracurricular, en la enseñanza especializada y general,
- Desarrollar dialógicamente el proceso docente-educativo de las Artes Visuales en la enseñanza especializada y general a través de modalidades de coparticipación y corresponsabilidad entre educandos y educadores.
- Seguridad en sí mismo, que se revela, entre otras, en la capacidad de sortear responsable y flexiblemente los obstáculos de la creación, la difusión o la educación visual y asumir los éxitos y fracasos como oportunidades de aprendizaje y desarrollo.
- Laboriosidad manifiesta en la sistemática producción de proyectos y obras visuales.
- Sensibilidad manifiesta en todos los ámbitos de su vida personal y profesional y, en particular, en sus proyectos y procesos de producción simbólica.

VALORES A LOS QUE TRIBUTA LA CARRERA

- Compromiso moral con el proyecto social cubano, con el ideario martiano, manifestados en el patriotismo, la solidaridad, el civismo, el humanismo y la condena de cualquier forma de exclusión, discriminación o menoscabo de la dignidad humana.
- Justeza expresada en el espíritu crítico, autocrítico y la flexibilidad en el campo del arte y la sociedad.

CONCLUSIONES

Las características esenciales que marcan el cambio en la concepción curricular expresada en el Plan de Estudio E son las siguientes:

- Concepción de la carrera de perfil amplio. El estudiante se gradúa como Licenciado en Artes Visuales.
- Integración de la Práctica Laboral y la Investigación a la Disciplina Principal Integradora: Taller de Creación Visual.

- La metodología de la enseñanza centrada en el método de proyectos.
- Aplicación de evaluaciones integradoras en cada uno de los años de la carrera y que van tributando al Ejercicio de Culminación de Estudios.
- Diseño de la disciplina Fundamentos de Didáctica y Psicología de las Artes Visuales como parte del Currículum Base.
- Diseño de las disciplinas de Fotografía y Nuevos Medios como parte del Currículum Propio.
- La oferta de cursos optativo/electivos para la actualización de los saberes y para satisfacer inquietudes cognitivas particulares de los estudiantes.
- Diseño de la formación continua del profesional, estrecho vínculo del pregrado con el postgrado.

BIBLIOGRAFÍA

- Contreras, M. (1999). Educación abierta y a distancia. Alternativa de autoformación para el nuevo milenio. Ediciones hispanoamericanas.
- Horrutiner, P. (2006) La Universidad Cubana: el modelo de formación. Editorial Félix Varela.
- Ministerio de Educación Superior (2019). Plan de Estudio E. Carrera Artes Visuales. La Habana. Folleto.
- Ministerio de Educación Superior (2012). Documento base para el diseño de los planes de estudio «E» (Versión final). La Habana. Editorial Félix Varela.

> DISCURSO ICÓNICO. ESTRUCTURA DE CREACIÓN PARA LAS NARRATIVAS VISUALES CONTEMPORÁNEAS

IVÁN ALBALATE GAUCHÍA Y JOSÉ LUIS MARAVALL LLAGARIA

¿QUÉ ENTENDEMOS POR DISCURSO?

Si nuestra idea inicial es la de elaborar un discurso, es decir, contar una historia a través de la selección de ciertos aspectos de la realidad que consideramos fundamentales y que a través de los cuales deseamos conseguir transmitir un mensaje concreto, debemos primero establecer los factores constituyentes de ese discurso, es decir, cuál es su estructura.

Antes de entrar de lleno en el tema debemos matizar que en esta reciente afirmación sobre qué es un discurso, damos por sentado que es contar una historia, lo cual solo es una de sus posibles acepciones. Añadido a este concepto de discurso, vamos a unirle la palabra icónico, es decir que a partir de aquí vamos a considerar como *discurso icónico* a toda elaboración narrativa a través de la imagen que representa conceptos particulares y que quién está narrando pretende transmitir con estos, un mensaje concreto al potencial espectador.

Cabe también en este punto generar una aclaración pertinente y es la que nos ofrece

en su tesis doctoral el artista, investigador y docente en Bellas Artes Simón Arrebola:

«Se considera historia o contenido narrativo a la estructura conformada a partir de una serie de hechos adscritos a un universo espacio-temporal que, independientemente de su nivel de realidad, aparece intervenido por las interrelaciones entre personajes y objetos que acontecen en unos lugares determinados. En cambio, el discurso narrativo organiza y define los hechos que suceden en la historia, modificándolos de acuerdo con una intencionalidad específica. Dentro de esta categoría, la narración viene condicionada por tres elementos: el tiempo, el modo y la voz.»¹

Basándonos en esta definición podemos decir que la estructura que el Discurso Icónico presenta en su vertiente narrativa, es la que nos interesa como matriz base para la elaboración de un proyecto artístico, más allá de que su materialización definitiva pertenezca a un medio particular del ámbito de las Bellas Artes (pintura, fotografía, escultura, vídeo o una combinación infinita de estas).

1. Simón Arrebola, S. *La memoria como argumento en la narración visual. Vivencias y pervivencias en el imaginario de la creación contemporánea*. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017)

Así pues y una vez aclarado desde donde vamos a pensar nuestra argumentación, comencemos.

ESTRUCTURA DEL DISCURSO

Como comentábamos recién, ¿cuál es la base con la que contamos para elaborar un Discurso icónico? Si entendemos un discurso tal y como lo plantea el psicoanalista José Luis Parise, basándose en la elaboración que Jacques Lacan hizo acerca de los discursos:

«¿y de qué hablamos cuando hablamos de un discurso? de cuatro lugares, pero en esos lugares yo tengo que buscar lugar de Sujeto, lugar de Objeto, lugar de Significantes y lugar de Otro»²

vemos que habla de lugares, es decir que, si añadimos a esta afirmación lo que el ilustre Stephen Hawking nos plantea acerca del espacio, «un suceso es algo que ocurre en un punto particular del espacio y en un instante específico de tiempo»³, tendremos que considerar también el tiempo. Así pues, vamos a establecer que la estructura de un Discurso icónico se sostiene en el concepto espacio-tiempo.

Tal y como afirma el filósofo Paul Ricoeur, «*El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. [...], el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo.*»⁴ Basándonos en ello, iniciaremos nuestra disertación por este «lugar», por el tiempo, considerando que el tiempo es uno de esos factores que fundan cualquier discurso narrativo y a él ineludiblemente irá adherido un espacio.

<i>Discurso Universitario</i>	<i>Discurso de Amo</i>	<i>Discurso de la Histeria</i>	<i>Discurso del Analista</i>
$\frac{S_2}{S_1} \rightarrow \frac{a}{\$}$	$\frac{S_1}{\$} \rightarrow \frac{S_2}{a}$	$\frac{\$}{a} \rightarrow \frac{S_1}{S_2}$	$\frac{a}{S_2} \rightarrow \frac{\$}{S_1}$

2. José Luis Parise. *Los Cuatro Discursos en los que se Estructura la Realidad*. <https://net.edipo.org/net/recorrer/57>. (noviembre de 2020)

3. Stephen Hawking. *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*. (Madrid: Alianza, 2011), 53.

4. Paul Ricoeur. *Tiempo y Narración*. (Buenos Aires: Siglo XXI, 1995), 39.

¿POR QUÉ EL TIEMPO EN EL DISCURSO?

Si seguimos las palabras del escritor James Gleick, «el tiempo no es más que una dirección más, ortogonal al resto»⁵, advertimos que la concepción temporal es algo a lo que nos dirigimos y se constituye como una de las posibilidades con la que contamos para comprender la realidad. Por tanto, cualquier discurso que pretendamos generar estará asimismo decidido por esa misma estructura, la que nos rigen a cada cual como generadores de ese discurso, como narradores.

¿A qué nos referimos con que esa estructura nos rige? Pues al hecho de que fundamentamos nuestro acceso a la realidad a través del mito que es imperante en nuestra sociedad, el mito griego de Chronos⁶.

Según éste, nuestra existencia está determinada por una secuencialidad que puede ser comprendida a través de tres momentos temporales, el presente en el que nos situamos constantemente, el pasado al cual nos referimos como el recuerdo



Figs. 1, 2 y 3. A la izquierda: Representación de Aión, Mosaico romano en la villa de Sentinum (siglo III) En el centro: Representación de Kairós, Francesco Salviati *Kairós* (1543) A la derecha: Representación de Chronos, Goya, *Saturno devorando a su hijo* (1819-1823)

5. James Gleick. *Viajar en el tiempo*. (Barcelona: Crítica, 2017), 17.

6. «En Grecia, el Tiempo con mayúscula es pensado a la vez como la suma actual (en acto, esto es, llevada a término) de todos los ahora o instantes y como la suma virtual (en potencia, esto es, no llevada a término nunca) de esos mismos instantes o ahora. Es a la suma actual o simultánea a la que acabará por dársele el nombre de aión, y es a la suma virtual o sucesiva a la que acabará por dársele el nombre de chrónos» Antonio Campillo. «Aión, chrónos y kairós. La concepción del tiempo en la Grecia antigua» en *La (s) otra (s) historia (s): una reflexión sobre los métodos y los temas de la investigación histórica*, N.º. 3, (Madrid: UNED, 1991) 33-70.

de lo acontecido y el futuro que representa aquello que queremos alcanzar. Así pues, si nuestro discurso, como nuestra percepción de la realidad, se sustenta en este mito solamente tendremos la posibilidad de avanzar o retroceder linealmente en aquello que estamos contando y si no anotamos que esto solo es un mito, estaremos condicionados por sus posibilidades narrativas.

Sin embargo, si decidimos ampliar nuestra manera de narrar y por ende nuestro modo de percibir lo real, deberemos conocer y aplicar otros conceptos de tiempo. Así pues, se nos hace necesario acceder a otro de los grandes mitos sobre el tiempo que los griegos nos legaron, este es el mito de Aión. En este, el tiempo es concebido como simultáneo, es decir que pueden estar aconteciendo situaciones diferentes al unísono y en un mismo espacio, pudiendo armar con ello estructuras narrativas particulares, que romperán los esquemas tradicionales con los que contar una historia.

También es necesario apuntar que esta dialéctica está unida por un tercer mito, el de Kairós, el cual presenta una serie de características que convendremos a decir que son las que le dan sentido a los otros dos conceptos de tiempo.

Expondremos a modo de resumen las particularidades que entendemos que son las que nos darán la verdadera dimensión de este concepto particular del tiempo. Podríamos decir que Kairós es la Oportunidad, enten-

didada esta como aquello que se presenta rara vez y que refiere a los otros dos conceptos de tiempo, lo eterno que pertenece a Aión y lo presente que es la definición de Chronos. Está por fuera del tiempo mesurablemente cronológico, pero es concreto y singular más allá del tiempo circular propio de Aión. Y en última instancia y de modo principal, Kairós es el momento de la decisión, el momento adecuado para torcer la Fortuna (tíche) hacia aquello que queremos lograr⁷.

Así pues, una vez puesto en interrogación aquello que entendemos como el tiempo real y entendiendo que para nuestra estructura narrativa de discurso estaremos trabajando bajo los límites de un mito, es el momento de hablar de qué pasos seguir para elaborar dicho discurso al servicio de nuestro proyecto artístico.

DISCURSO Y PROYECTO ARTÍSTICO

Para evitar perdernos en el espacio y en el tiempo, proponemos un sencillo ordenamiento para llevar a cabo nuestra empresa con un alto grado de éxito desde el inicio hasta su conclusión.

El primer paso que debemos considerar es *qué queremos contar*. Para ello es recomendable darle a nuestro proyecto artístico una forma verbal que defina dicho discurso, para detectar qué cuestiones deben afinarse para llegar al *resultado* que queremos alcanzar. A

7. «kairós, el momento oportuno para una acción justa...Por su ligazón al espacio y al tiempo, kairós permitía marcar el punto medio –mésos- de todo equilibrio» Senda Inés Sferco. «Týche, mêtis y kairós: las prácticas subjetivantes de la Fortuna» en *Anacronismo e irrupción* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2018) 88 y 90.

partir de esa verbalización, recomendable-mente escrita, se constituye como necesario visualizar esa formulación que hemos plasmado a través de las palabras, con el fin de proponer imágenes concretas, *cómos* posibles, para abordar ese proyecto y conseguir la idea que hemos elaborado.

En este proceso de abocetado, de *imaginización* de lo expuesto en el primer paso, iremos proponiendo soluciones particulares que representen exactamente lo que estamos queriendo encontrar. Así pues, si las imágenes que generamos no coinciden con el resultado buscado seguiremos haciendo imágenes y si coinciden, también continuaremos con nuestro cometido.

Una vez establecidos los *por donde* abordar el proyecto, lo definiremos aprovechando aquellas casualidades que nos aparezcan en el trayecto y negociaremos todas esas situaciones que nos salgan en nuestro caminar, alcanzando de este modo la meta establecida desde el inicio.

Aunque las cuestiones topológicas del lugar que ocupa el narrador, el espectador y sus diferentes combinatorias exceden a este escrito, debemos recalcar que el tiempo⁸ y el espacio como partes integrantes y fundamentales del discurso están presentes y estructuran nuestro discurso. En este punto se nos hace necesario definir qué tipos de discurso podemos generar y cuáles son sus características particulares.

¿QUÉ TIPOS DE DISCURSO PODEMOS GENERAR?

Podemos clasificar en dos grandes bloques el Discurso que vamos a generar, es lo que hemos acertado a nombrar como *Discurso narrativo* y *Discurso de sentido*. Aunque a veces ambos puedan coincidir de modo simultáneo en un mismo autor o pieza artística, uno siempre primará sobre el otro, bien en el proceso creativo, bien en el resultado final de dicho proyecto. En cualquier caso, esta distinción nos puede ayudar para realizar un análisis pormenorizado de las obras artísticas.

Así pues, entendemos como discurso narrativo aquel que selecciona una serie de acontecimientos y los sitúa dentro de una trama espacio-temporal, pretendiendo ordenar esa secuencialidad con el objetivo de hacer llegar el mensaje dentro de la estructura general que el mito de Chronos nos determina. Así podemos ver en el ejemplo de la *Anunciación* de Fra Angelico, que aun estando hablando de momentos cronológicos lejanos en el tiempo, como es la expulsión del Paraíso que vemos a nuestra izquierda conviviendo simultáneamente con la anunciación de la Virgen María por el Arcángel San Gabriel, estamos hablando de ese tiempo cronológico del cual no podemos escapar.

En la obra de la derecha, de Paula Rego, la escena se presenta transcurriendo en presente continuo que expone cuestiones particulares de la experiencia propia de la artista.

8. Umberto Eco Omar Calabrese. *El tiempo en la pintura*. (Madrid: Mondadori, 1987)



Figs. 3 y 4. A la izquierda: Fran Angelico, *La Anunciación* (hacia 1425-1426).
A la derecha: Paola Rego, *La familia* (1988).

Así pues, dentro de este tipo de discurso encontraríamos *narrativas secuenciales* como las que se presentan en muchos retablos góticos o incluso en los cómics, *narrativas simultáneas* como la recién vista de la Anunciación y narrativas en la que un *momento culminante* como el de Paula Rego advierten un instante particular de la historia que resume todo lo acontecido

Por otro lado, tenemos el Discurso de Sentido que es aquel que pretende ofrecer una reflexión al potencial espectador y que a través de la misma desarrolla un mismo concepto. Sería entendido como aquel discurso que trasciende la linealidad cronológica de los acontecimientos y los proyecta a una trascendencia propia de un tiempo eterno, de un tiempo circular en el que se nos plantean cuestiones universales, que más allá de las convenciones propias de una época, afectan a lo cotidiano de cualquier humano, interrogan los mismos lugares y las mismas dudas independientemente del momento en el que son

realizadas. Los ejemplos que en la siguiente parte se presentan reflejan muy claramente este tipo de discurso, pero podríamos particularizar este en tres tipos:

Sentido cerrado en el que un proyecto se sustenta en una idea que tiene un inicio y un final claro, (Sputnik de Joan Fontcuberta 1997)

Sentido poético en el que se plantea una reflexión acerca de una idea, pero no se ofrecen soluciones particulares (las fotografías de Gregory Crewdson)

Sentido formal en el que el medio se presenta como actor principal del discurso (cuadros de Mark Tansey y su particular proceso creativo).

A MODO DE RECAPITULACIÓN

En este punto vamos a establecer un cierre *abriente* para continuar con el tema que nos llevará a desarrollarlo con mayor profundidad en un futuro cercano. Pero por el momento podemos concluir que la elaboración de un discurso icónico se sustenta en la selección de ciertos elementos de una historia más amplia, que estamos sometidos a cierta estructura sutil que se fundamenta en cuatro lugares y que esta se rige por el tiempo.

A continuación, veremos cómo a través del medio fotográfico encontramos ejemplos de lo que recién hemos apuntado. Estos ejemplos sirven para adentrarnos a la práctica artística contemporánea, entendida esta como un modo de autorreflexión y autoconocimiento que permite que quienes reciben dichas obras artísticas también se expongan a dichos interrogantes. Podríamos en este punto decir que hemos establecido el *qué* de un discurso y ahora veremos *cómos* posibles para resolver ideas iniciales de cualquier proyecto artístico.

RETÓRICA FOTOGRÁFICA EN LOS DISCURSOS ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS

En el contexto de la asignatura *Discurso icónico*, nos valemos de la disciplina fotográfica para ejemplificar una serie de cuestiones que pueden extrapolarse posteriormente a la producción de discurso artístico en este o en cualquier otro medio.

En primer lugar, debemos recordar que cualquier soporte artístico modifica la recepción de nuestro discurso, al introducir o diluir en nuestro mensaje los paradigmas retóricos asociados a ese medio concreto. Esto es especialmente evidente en el caso de la recepción de una fotografía por parte de sus espectadores, ya que las particularidades del procedimiento fotográfico, su naturaleza mecánica —por oposición a las técnicas artísticas tradicionales— y los múltiples contextos en los que se consumen las fotografías modifican en muchas ocasiones el contenido de la imagen fijada en él.

Este hecho se ilustra con razonable claridad describiendo las distintas funciones que adoptó la fotografía desde sus orígenes, su contribución a la imagen científica, documental y periodística, y su relación respecto al mundo del arte, pivotando entre la voluntad registrar y almacenar la «realidad visible», por un lado, mientras por otro se constituye en una herramienta con la que «revelar belleza en lo que los demás ven, pero consideran demasiado ordinario»⁹.

Por su parte, la aparición de la fotografía digital y su publicación masiva en Internet ha modificado los paradigmas tradicionalmente asociados a la fotografía química, para introducir nuevas maneras de consumir la imagen fotográfica, y, por lo tanto, nuevas posibilidades para la elaboración de proyectos artísticos¹⁰.

9. Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. (Barcelona: Ed. Edhasa, 1996), 99.

10. Es relevante a este respecto las referencias de Joan Fontcuberta: *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. (Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2015) y *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. (Ed. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2020).

Con estas premisas generales exponemos a continuación algunas aproximaciones al medio fotográfico representadas por distintos artistas contemporáneos. Estas distintas maneras de entender la producción fotográfica nos pueden servir a la hora de diseñar un proyecto artístico con un discurso determinado, al ayudarnos a entender las posibilidades y limitaciones de cada metodología en concreto. Para evidenciar estas metodologías planteamos una serie de binomios que representan conceptos más o menos excluyentes, con la intención de que el estudiante sitúe el diseño de su proyecto en algún punto entre los extremos representados por el binomio.

Así, la distinción que realiza el fotógrafo canadiense Jeff Wall entre el fotógrafo como *cazador* por oposición al fotógrafo como *granjero* nos permite ejemplificar dos metodologías artísticas complementarias¹¹.

Wall llama *cazador* a aquel fotógrafo que se interna en un hábitat en el que entiende que puede ser fructífera su actividad, para una vez allí rastrear y «cazar» mediante su cámara cualquier estímulo que le resulte interesante. En este posicionamiento el artista no tiene por qué una idea preconcebida -más allá de decidir cuándo y dónde iniciar su actividad-. Más bien al contrario: la habilidad del fotógrafo consiste en registrar aquellos sucesos o encuentros imprevistos a los que no podría acceder mediante cualquier reflexión previa al propio acto de fotografiar. Una vez termina la *cacería* —siguiendo la metáfora de Wall— el artista puede volver

a su refugio, reunir los resultados de su incursión, y seleccionar aquellas piezas que resulten satisfactorias a partir de las cuales elaborar un enunciado artístico. En esta categoría podemos incluir los proyectos más relevantes de los fotógrafos Simon Norfolk y Richard Misrach quienes en numerosas ocasiones han retratado escenarios en conflicto. También puede incluirse en esta categoría la *street photography*, donde se puede enmarcar la producción de la fotógrafa Narelle Autio.

Por el contrario, siguiendo la distinción de Wall, podemos decir que ejerce como *granjero/a* aquel artista que con anterioridad a ejecutar la fotografía decide de qué forma organizar la escena, cómo preparar la iluminación, los actores —si los hay— el *atrezzo*, etc. Decide cuál va a ser su enunciado artístico y establece la mejor manera de representarlo antes de realizar el disparo definitivo. Representantes de esta manera de entender la producción fotográfica son el propio Jeff Wall o Gregory Crewdson, ambos con un evidente componente narrativo en sus puestas en escena y una preproducción equivalente a la de un proyecto cinematográfico. Otros ejemplos lo constituirían los retratos de Larry Sultan, el trabajo de Julie Blackmon o la serie «Album» (2003) de Gillian Wearing, en la que la artista reconstruye fotografías familiares que interpreta ella misma utilizando una máscara realizada a partir de la imagen de las personas retratadas en las fotografías originales.

11. Jeff Wall: «*The photographer is either a hunter or a farmer*» en HORNE, Rebecca Holly Andres, «Farmer of Photographs» en *The Wall Street Journal*, 3 febrero de 2012. Accesible en www.wsj.com/articles/BL-BPB-4233



Figs. 5 y 6. A la izquierda: Simon Norfolk, *Afghanistan: chronotopia* (2002).
A la derecha, Narelle Autio, *George Street (Angel)*, 2001.

Podemos oponer a continuación dos nuevos conceptos que nos permiten orientar nuestro discurso artístico. Se trata de considerar el proyecto como *documento* o como *biografía*. En el primer caso, el artista debe establecer con claridad el contenido que quiere enunciar, teniendo en cuenta que el objetivo último de su trabajo es pasar desapercibido, mostrar aquello que le resulta

relevante sin intervenir ni modificar personalmente aquello que pretende relatar. Un ejemplo de esta aproximación es Mikhael Subotzky, con las fotografías realizadas en cárceles de sudáfrica, en las que el papel del fotógrafo es el de mostrar la cruda realidad de este tipo de instalaciones, inaccesible para el espectador ordinario.



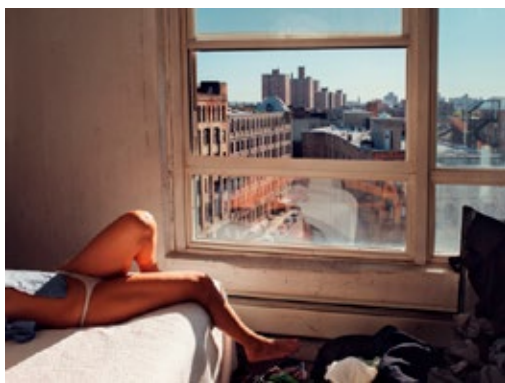
Figs. 7 y 8. A la izquierda: Gregory Crewdson (*Untitled. Father* del proyecto *Beneath the roses*, 2005).
A la derecha, Julie Blackmon (*Homegrown Food*, de la serie *Homegrown*, 2009-2014).

La posición opuesta la constituiría la voluntad de articular un discurso basado principalmente en nuestra propia experiencia, particular, subjetiva y única: utilizar nuestra *biografía* como materia prima para la elaboración del discurso artístico, y aspirar a que esta resulte evocadora para los espectadores. Por ejemplo, la serie *Son* de Christopher Anderson (2011) es una serie de imágenes fotográficas en torno al nacimiento de su hijo, alejadas de los estereotipos de la fotografía familiar tradicional.

Hemos querido establecer una tercera oposición entre dos conceptos que resultan fácilmente ejemplificables en el medio fotográfico. Se trata de situar el énfasis de un proyecto artístico entre la *técnica* o el *contenido*. Evidentemente ambas categorías no son excluyentes, ni en el medio fotográfico ni en cualquier otra disciplina artística, pero

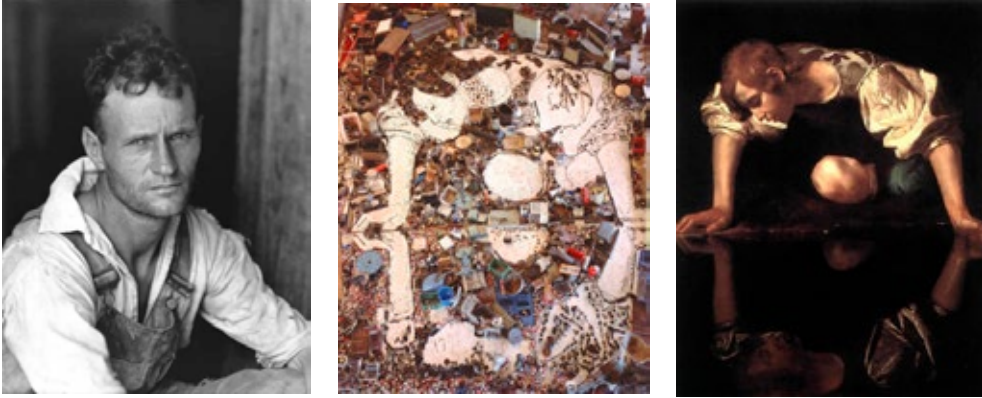
la fotografía nos permite ejemplificar la importancia relativa que dedican al componente formal algunos de sus realizadores.

En la primera categoría, podemos afirmar que la fotografía arquitectónica de Alex Kess o Andreas Gursky tiene como objetivo glorificar las cuestiones formales de la composición, la simetría y la perfección técnica de sus realizaciones, por encima de cualquier otra necesidad narrativa o comunicativa. Por su parte, proyectos artísticos como los de Cindy Sherman o Sophie Calle¹² no pueden analizarse exclusivamente desde una perspectiva formalista, porque es evidente que se han orientado principalmente hacia el contenido, situando al discurso por encima de las consideraciones técnicas.



Figs. 9 y 10. A la izquierda: Michael Subotzky, (*Jaco, Beaufort West Prison*, 2006).
A la derecha, Christopher Anderson (De la serie *Son*, 2011).

12. «Sólo cojo la cámara para manifestar una idea. Y entonces, sólo entonces, sé que la fotografía está justificada, aunque no sea buena». Sophie Calle, entrevistada por Michel Guerin en FOAM Magazine #30. Primavera de 2012.



Figs. 11 y 12. A la izquierda: Michael Mendiberg, *After Sherry Levine*. En el centro: Vik Muniz – *Narcissus after Caravaggio (2005)*. A la derecha: *Narciso* por Caravaggio (Óleo sobre lienzo, c.1599).

Para finalizar, establecemos un último binomio entre *crear* o *reciclar*, o lo que es lo mismo, entre ser los autores de los elementos con los que construir nuestro discurso o valernos de material publicado en internet o en cualquier otra fuente para, modificándolo, crear un nuevo sentido para las imágenes. En las Figs. 11 y 12 encontramos ejemplos de reciclajes, tanto de imágenes como de significado. En el primer caso, Michael Mendiberg escanea en 2001 una reproducción de la fotografía que Sherry Levine hizo en 1981 de un catálogo que reproducía una imagen del fotógrafo Walker Evans, tomada originalmente en 1936. Mendiberg nos permite imprimirla y nos adjunta un certificado de autenticidad para que firmemos nosotros mismos, modificando en consecuencia la significación de las iteraciones anteriores de esa misma imagen. Por su parte, Muniz propone una revisión del Narciso de Caravaggio formado a partir de chatarra, por lo que a la significación original del mito de Narciso se suma tanto la referencia a una obra de arte

del pasado como una previsible actitud crítica por parte del artista.

De esta manera, estableciendo los binomios que hemos descrito brevemente, pretendemos colaborar a establecer con claridad los parámetros básicos con los que cimentar cualquier proyecto artístico en el que queramos hacer valer un discurso elaborado y consciente.

REFERENCIAS

Anderson C.: <https://christopherandersonphoto.com/OVERVIEW/42>

Autio N.: http://www.stillsgallery.com.au/artists/autio/index.php?obj_id=series&nav=4

Blackmon J.: <https://www.julieblackmon.com/portfolio.cfm?nK=6953&nS=0&pn=0#image-25>

Crewdson G.: <https://gagosian.com/exhibitions/2005/gregory-crewdson-beneath-the-roses/>

Mendiberg M.: <https://www.aftersherrielevine.com/imagesA.html>

Muniz V.: <https://www.moma.org/collection/works/105074>

Norfolk S.: <https://www.simonnorfolk.com/afghanistan-chronotopia>

Rego P.: <https://historia-arte.com/obras/la-familia>

Subotzky. M. <http://www.subotzkystudio.com/works/beaufort-west-works/>

*[última consulta: 29/11/2020]

> EVOLUCIÓN DE LA EXPERIMENTACIÓN SONORA Y SU HIBRIDACIÓN EN EL ESPACIO DE LAS ARTES VISUALES

BERNABÉ GÓMEZ MORENO

La experimentación con el hecho sonoro y su vinculación con el espacio ha sido una constante a lo largo de la historia, no obstante, ha sido a lo largo del siglo XX cuando el componente sonoro se ha integrado por completo al espacio de las artes visuales y se ha hibridado con sus disciplinas artísticas. La relación entre el sonido y el espacio ha sido un hecho inseparable que ha estado presente desde el origen del ser humano. Los primeros estudios conocidos sobre el sonido y su espacialización se remontan a la antigua Grecia. Pitágoras estudió la naturaleza del sonido y estableció una relación matemática entre la longitud de un cuerpo vibrante y su altura mediante sus experimentos con cuerdas que derivó en su teoría de la *Armonía de las esferas*. Platón estudió la espacialización sonora en el *Timeo*, y defendió que los fenómenos sensoriales y su percepción no pueden ser independientes entre sí; siendo la percepción humana un fenómeno sinestésico (1872, p. 138). Así, Aristóteles, en su *De Sensu et de Sensiti*, nos habla de una armonía matemática de los colores en correspondencia con la armonía de la música (1966, p. 23). Estos filósofos griegos compartían la idea de que el color podía ser considerado como una cualidad física de la música; llegando a la conclusión que el sonido estaba relacionado con todo lo que ocurre en el espacio mediante reglas matemáticas (Gage, 1993, p. 227).

En la Edad Media, el compositor Baude Cordier (1380-1440) diseñó el manuscrito de la canción *Belle, bonne et sage*, una partitura con forma de corazón que ligaba la música a su componente visual. A finales del Renacimiento, el espacio de las iglesias marcaba el desarrollo de la música proporcionando una determinada reverberación y un diseño ambiental y multidireccional; como el estilo policoral de la Escuela Veneciana. Durante esta época, el jesuita Athanasius Kircher (1602-1680), inspirado por los dibujos de Robert Fludd (1574-1637), investigó sobre la arquitectura acústica y desarrolló un amplio trabajo sobre la direccionalidad del sonido en *Musurgia Universalis* (1650) y *Phonurgia Nova* (1673). Unos años más tarde, Isaac Newton publicó su *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687), la primera teoría matemática de la propagación del sonido, y su tratado de óptica *Opticks* (1704) relacionando ambos campos.

Con el Romanticismo, científicos y artistas iniciaron sus investigaciones sobre el anhelado sueño de la integración de todas las artes y, en particular, sobre la sinestesia. Este deseo fue iniciado por el jesuita francés Louis Bertrand Castel (1688-1757) quien se aventuró en 1725 en la construcción del *Clavecin pour les yeux*, un clavicordio en el que se unían los tonos musicales a los colores, aunque sus aspiraciones eran crear una

música de olores, de sabores e incluso con posibilidades táctiles. Ideas que fueron recogidas en su tratado *Optique des couleurs* (1740). Más adelante, Ernst Chladni (1756-1827) realizó sus experimentos con placas que permitían visualizar ondas sonoras sobre un material, dando origen a la *cimática*. Sin embargo, es a finales del siglo XIX cuando el compositor Richard Wagner tiene la intención de crear una experiencia sinestésica total que involucrara al espectador mediante la interconexión de diferentes disciplinas artísticas; acuñando el término *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Entre 1871 y 1876, dio forma a sus ideas en la construcción del teatro de Bayreuth, junto al arquitecto Otto Bruckwald, un espacio específico para la representación de *El Anillo del Nibelungo*. Estas inquietudes se convirtieron en estímulo para fundar la ciencia de la acústica por el físico británico Lord Rayleigh con la publicación de la *Teoría del sonido* (1877).

El inicio del siglo XX, gracias a los nuevos descubrimientos tecnológicos, en particular la creación del fonógrafo por Thomas Alva Edison en 1877, y la aparición de las vanguardias artísticas, trajo consigo que las diferentes disciplinas artísticas iniciaran su camino hacia la liberación de sus normas clásicas. Las fronteras de las artes de desdibujaban y las relaciones sinestésicas entre las disciplinas artísticas comenzaban a ser objeto de debate. Son famosas las tertulias de los martes en casa del poeta Stéphane Mallarmé en 1891, donde se reunían el pintor Odilon Redon y el compositor Claude Debussy, entre otros, en las que se debatían por primera vez cuestiones claves sobre la concepción y el contagio entre disciplinas tradicionalmente separadas en busca de un nuevo ideal estético (Hernández, 2010). Esta incipiente con-

cepción híbrida de las artes llevó a Debussy a entender la música como una gran experiencia sensorial capaz de captar la atmósfera de la naturaleza como en *La mer* (193-1905) y en *Preludio a la siesta de un fauno*, que fue estrenada como ballet en 1912. También inspiró a Erik Satie a emprender sus investigaciones sobre los inicios de la *música visual* con *Trois morceaux en forme de poire* (1903) y *Sports et divertissements* (1914). E introdujo la espacialidad en la música con su obra *Musique d'ameublement* (1917) en la que convertía el espacio en parte intrínseca de la composición (Careaga, 1990).

En 1911, el pintor abstracto Vassily Kandinsky inició su lucha por emancipar a las artes plásticas de su tradición mimética. Influenciado por el músico Arnold Schoenberg, creía en la interdisciplinariedad de las artes, especialmente en la relación entre la pintura y la música. En *De lo espiritual en el arte* comenzó a estudiar la relación entre las artes plásticas y la música, y esgrimió que en su evolución terminarían por encontrarse, formando unas obras que integrasen en sí mismas todas las artes; *arte sintético* (Kandinsky, 1996, p. 73). En *El jinete azul*, Kandinsky escribió *Sobre la composición escénica* y *La sonoridad amarilla*, donde plasmó sus ideas sobre lo que debería ser el *arte sintético*; dando lugar a su obra escénica *La sonoridad amarilla* en 1909, una composición teatral, que no pudo ver en vida, en la que el sonido, el color, el movimiento y el espacio se unían para crear una obra total.

La aparición de los futuristas italianos trajo consigo una revolución de las artes abierta a las relaciones sinestésicas. En 1913, Carlo Carrà publicó su manifiesto futurista *La pittura dei suoni, rumori, odori* donde defendía

que los pintores debían incorporar los sonidos y los olores a su práctica pictórica. «Noi pittori futuristi affermiamo che i suoni, i rumori e gli odori si incorporano nell'espressione delle linee, dei volumi e dei colori» (Carrà, 1913, p. 3). Además, manifestaba su deseo de lograr una *Pittura totale*. «Per ottenere questa pittura totale, che esige la cooperazione attiva di tutti i sensi, pittura-stato d'animo plastico dell'universale» (1913, p. 3). Estos intereses ampliaban la dimensión espacial de las artes, quedando de manifiesto en 1913 cuando Luigi Russolo publicó *L'arte dei rumori*, donde los sonidos de la nueva era industrial se incorporan al universo musical. Llegando a inspirar obras de gran envergadura como *La sinfonía de las Sirenas* de Arseni Avraamov, realizado en Baku en 1922.

Gracias al futurismo, el interés por la sinestesia aumentó y sirvieron de estímulo a Aleksandr Skriabin para crear su sinfonía sinestésica *Prometeo: El Poema del Fuego* (1908-1910), estrenada en Londres en 1913, en la que incorporaba a la esfera escénica el *Clavier à Lumières*, un órgano diseñado específicamente para la sinfonía que proyectaba luces de colores en una pantalla del teatro. También llevó al pintor ruso Vladímir Baranov-Rossiné a crear el *Piano Ortofónico* en 1916, un instrumento que generaba sonidos y proyectaba luces de colores en paredes y techos gracias a un mecanismo de filtros, lentes y discos de vidrio pintados por él. Y de forma similar, Thomas Wilfred inventó el *Clavilux* en 1919, un instrumento mecánico que permitía la creación de obras visuales que denominaba *Lumia*, que era el término que empleaba para definir sus obras de luz y

que pretendía que fueran catalogadas como un arte nuevo e independiente. Estos experimentos y la revalorización del componente visual dieron lugar a la *música visual*, que evolucionó principalmente gracias al trabajo de cineastas como Walter Ruttmann y Oskar W. Fischinger quienes ampliaron el abanico expresivo visual.

Desde la primera década del siglo XX, el interés por incluir el espacio en la esfera artística modificó esencialmente la concepción del arte (Maderuelo, 2008, p. 49). Las ideas suprematistas, unidas a un creciente interés por hibridar la música con la arquitectura y a otras disciplinas artísticas, inspiraron a El Lissitzky a concebir su espacio *Proun*¹ en la Gran Exposición de Arte de Berlín de 1923. Y a Schwitters a intervenir directamente el espacio en su *Merzbau* (1923) donde incorporaba elementos sonoros. No obstante, un gran avance vino de la mano de Marcel Duchamp quien experimentó con el hecho sonoro e hizo visible el proceso compositivo de la música como en *Erratum musical* de 1913. Duchamp defendía la dimensión física del sonido afirmando que el sonido ocupa espacio; en *Sculpture Musicale* (1934) ideó una obra que consistía en generar sonidos que surgieran de diferentes puntos del espacio.

Paralelamente, desde el campo musical, John Cage también estuvo interesado en hibridar las disciplinas artísticas e incorporar la vida a la esfera musical. Son de especial relevancia los cursos de composición experimental que impartió en *The New School for Social Research* de Nueva York (1956-1960) donde, bajo el concepto experimental, reunía

1. Acrónimo de las palabras rusas *PROyekt Utverzhdenia Novogo* (Proyecto para la Afirmación de lo Nuevo),

todas las disciplinas en un espacio común. La idea era ampliar el concepto de temporalidad y espacialidad. Llegó a eliminar la noción de silencio en su obra *4'33"* (1952) dándole importancia al sonido ambiental. E incluso llegó a investigar sobre los sonidos inaudibles que llenan el espacio (Barber, 1985, p. 20). Este interés por acontecimientos interdisciplinarios le llevaron a crear sus *Musicircus* (1967), una reunión de múltiples acciones simultáneas donde introducía el sonido y la presencia del público (Cage, 1981, p. 92). Sin embargo, es en 1962 cuando, bajo la influencia de Cage, nace Fluxus de la mano de George Maciunas, un movimiento internacional que hace una completa revalorización del espacio cotidiano como acto artístico. Su ideólogo Dick Higgins creó y definió el término *intermedia* en su texto *Statement on intermedia* en 1966 para definir sus *eventos*-como Fluxus definía a sus acciones- en las que se unían distintos medios en la creación artística «This is the intermedial approach, to emphasize the dialectic between the media» (1966). En sus *eventos* cualquier cosa que sucediera en el espacio era de interés para la creación artística. Su integrante Wolf Vostell designó, en 1958, el término *dé-coll/ages-Musik*, para describir todos los procesos sonoros que provienen de fenómenos fortuitos del ambiente. Fluxus se encaminó hacia la música visual y la espacialidad de la mano de Nam June Paik, Charlotte Moorman y La Monte Young. En las *Compositions 1960 n°3, n°4 y n°7* de La Monte Young el público realizaba la composición con sus sonidos, y en la *n°5* la obra terminaba cuando las mariposas abandonaban el espacio del evento. Junto a su mujer Marian Zazeela, creó en 1962 su primera *Dream House*, una instalación audiovisual permanente, visitable en la Fundación MELA de Nueva York.

A su vez, Joseph Beuys investigó la propia dimensión sonora del silencio en Fluxus, acuñando el concepto de plasticidad sonora, como en *Infiltración homogénea para piano* (1966) donde silencia un piano rodeándolo de fieltro.

LA ESPACIALIDAD COMO PARÁMETRO COMPOSITIVO

Desde la mitad del siglo XX, el desarrollo de las nuevas tecnologías fue decisivo para incorporar la espacialidad a la música. En 1929 aparece la *música concreta* o *acústica* de la mano de Pierre Schaeffer quien incorporó los sonidos del espacio a la composición. Más adelante, dio origen a la *música electroacústica*, que facilitó la dispersión de las fuentes sonoras en el espacio, ampliando el marco acústico tradicional de la sala como en *Répons* (1981-1984) de Pierre Boulez, donde los sonidos envuelven al espectador.

Entre los músicos que han considerado el espacio como un parámetro compositivo se puede destacar a Karlheinz Stockhausen, Edgar Varèse, Pierre Boulez y Luigi Nono. El compositor Edgar Varèse colaboró con el arquitecto Le Corbusier en la creación del *Poème électronique* (1958) para el Pabellón de la Exposición Universal de Bruselas, el primer espacio multimedia inmersivo en el que se consiguió una hibridación total entre las artes visuales, la música y la arquitectura. Por su parte, Karlheinz Stockhausen consideraba que era necesario construir nuevos auditorios adaptados a las exigencias de lo que él denominaba *Música Espacial*; véanse sus estudios *Tunnel Spiral* (1969). Estas ideas fueron materializadas en su auditorio de la

Exposición Universal de Osaka en 1970, un espacio esférico en la que se podía controlar la direccionalidad de las fuentes sonoras. Pero quizá, el más destacado fue Iannis Xenakis quien realizó composiciones con luz, espacio y sonido, conocidas como *polytopos*, que instaló en estructuras y edificios de Montreal, Cluny, Persépolis y Micenas. En 1978, construyó en París su proyecto *Diatope* un espacio diseñado específicamente para albergar *Legende d'Er*, un evento sinestésico en el que hibridaba experiencias sonoras, lumínicas y espaciales.

Durante este periodo, la relación entre la música y el espacio de su escucha era más que evidente en la escena popular. Gracias a los avances tecnológicos, e influenciados por la cultura LSD de los 60, aparecieron los *Liquid Light shows*, una forma de espectáculo de luz que acompañaban a la música electrónica progresiva y que buscaba amplificar visualmente la música en un espacio concreto. Décadas más tarde surgieron géneros electrónicos en los cuales se daba importancia al ambiente; como el estilo *Goa-trance*, donde se creaban espacios multisensoriales que transportaban al oyente a nuevos lugares; o el *illbient* donde se buscaba recrear el paisaje urbano en base a las sensaciones que éste provoca mediante imágenes y sonidos extraídos de él.

LA APARICIÓN DEL ARTE SONORO

A principios de los 60, se produjo una profunda reflexión sobre lo que debía ser el arte, sus límites, y su relación con el merca-

do y la sociedad. Esto motivó una paulatina desmaterialización del objeto artístico y una creciente voluntad por aunar arte y vida, que provocó que los artistas experimentaran con nuevos materiales, nuevos espacios y nuevos medios para la renovada actividad artística. El objeto artístico se expandía más allá de las prácticas tradicionales produciendo un nuevo arte híbrido y desvinculado de la tradición que originó que el sonido se volcara al espacio de las artes visuales. Este interés quedó reflejado en la exhibición *Spaces*, inaugurada a finales de 1969 en el Museo de Arte Moderno (MOMA). La incorporación del sonido vino del trabajo de Michael Asher quien realizó una instalación que consistía en un espacio alterado arquitectónicamente con la intención de diseñar acústicamente el sonido de su interior. Este mismo año, en La Jolla Museum of Art de San Diego, modificó otro espacio por donde el sonido se movía deliberadamente aumentando la información auditiva y espacial. Asher, con sus espacios acústicos, generaba un debate sobre cómo se constituye el objeto artístico, y dotaba al sonido la capacidad para vehicular el espacio y presentarlo como un objeto de arte en sí mismo (Labelle, 2006, p. 89). Como apuntaba Lucy Lippard, el sonido empezaba a ser considerado como el material principal a través del cual el espacio es definido más allá de los términos estrictamente visuales (2004, p. 286).

Como era de esperar, el hecho sonoro se había incorporado a la esfera de las artes visuales apareciendo numerosas exposiciones² en las que el sonido era el tema de interés. Esta especificidad fue catalogada bajo la denominación —*Arte sonoro*—, un término

2. *Sonic art* (San Bernardino, California, 1962), *Art by telephone* (Chicago, 1969), *Sound...* (Los Ángeles, 1979), *Musique à voir* (París, 1972), *Écouter par les yeux* (París, 1980), *Sound Installation* (París, 1983) o *Sound/Art* (New York, 1983).

que engloba a todas aquellas prácticas artísticas interdisciplinarias que consideran los conceptos del sonido, la escucha y la audición como su principal campo de actuación. El *arte sonoro* lo forman categorías como las *instalaciones sonoras*, *paisajes sonoros*, *esculturas sonoras*, *arte radiofónico*, *poesía fonética*, *net-sound*, etc. El primer uso documentado del término proviene del catálogo de la exposición *Sound/Art* realizada en *The Sculpture Center* de Nueva York comisariada por William Hellermann en 1983. Desde entonces, es un término comúnmente aceptado y usado internacionalmente, sobre todo gracias a la publicación *Sound by Artists* (1990). Sin embargo, actualmente existe un debate abierto acerca de si estas obras se deben englobar dentro del campo de las artes visuales o de la música experimental (Licht, 2007, p. 26). No obstante, el aumento del número de exposiciones³ que se han venido realizando a lo largo de estas últimas décadas ha contribuido a que el término se siga empleando y se haya consolidado.

EL SONIDO EN LAS ARTES VISUALES: *INSTALACIONES SONORAS*

Dentro de las artes visuales surgió una innumerable cantidad de obras donde el sonido empezaba a ser valorado como un eficaz elemento expresivo capaz de articular el espacio y redefinir nuestros conceptos acerca de lo

que era el espacio (Iges, 2007, p. 3). El término que se empezó a usar para englobar a estas obras fue *Instalaciones Sonoras*. Denominación que utilizaba el artista norteamericano Max Neuhaus a finales de los 60 para describir sus propias obras, que consistían en sonidos que instalaba en espacios naturales o urbanos. La primera vez que lo utilizó fue para describir su primera intervención sonora *Drive in Music* en 1967, en la que instaló 20 radio transmisores para sintonizar su sonido al pasar con el coche por la avenida Lincoln Parkway en Buffalo de Nueva York.

A principios de la década de los 70, existía un interés creciente por la dimensión física del sonido y su capacidad para modular el espacio. El artista vienés Bernhard Leitner creó unas gigantescas estructuras con filas de altavoces en su laboratorio de Nueva York para investigar las posibilidades que tiene una arquitectura acústica para modular y redefinir el espacio; véase *Immaterial Arching* de 1973. En la actualidad, crea instalaciones sonoras mediante la dispersión y el control direccional del sonido; en *SoundStars* (1987) dieciséis cubos crean una constelación sonora. En esta dirección, el músico canadiense Robin Minard pone en práctica principios acústicos y psicoacústicos para modular el espacio mediante el sonido. En *Music for Quiet Spaces* (1984) utiliza las frecuencias bajas para, como él dice, «colorear» el espacio y las frecuencias altas para «articular» el espacio (Minard, 1999, p. 74).

3. *Sonic Boom* (Hayward Gallery, London, 2000), *Volume: Bed of Sound* (P.S. 1, New York, 2000), *I Am Sitting in a Room: Sound Works by American Artists 1950-2000* y *Bitstreams* (Whitney Museum of American Art, New York, 2001), *Sonic Process: A New Geography of Sounds* (MACBA, 2001), *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada* (Koldo Mitxelena, San Sebastian, 1999), *La exposición invisible* (Marco, Vigo, 2006-07), *Visualizar el sonido* (Laboral, Gijón, 2012) y la más reciente, *Sound Art. Sound as a Medium of Art* (ZKM, Karlsruhe, 2012). *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016* (Fundación Juan March, 2016).

Existe una línea de investigación sobre la correspondencia entre el sonido y la acústica del espacio. En las primeras obras de Alvin Lucier *Chambers* (1968) o *I'm sitting in a room, for voice and electronic tape* (1970) se graba el sonido de diferentes espacios para explorar cómo se adapta el sonido a su continente. Estas investigaciones fueron seguidas por Rolf Julius quien muestra en su trabajo una especial fascinación por los espacios mínimos de resonancia como tazas, cuencos, conchas, etc. Incluso está interesado por la relación que existe entre las características de los objetos y su componente sonoro, añadiendo cualidades audibles a piedras, azulejos, cristales o colores como en *Black (Red) Singing Red (Black)* (1999). En este sentido, también existe una línea de investigación sobre acústica realizada con cuerdas resonantes que hacen sonar el espacio; como vemos en *Music on a Long Thin Wire* (1977) de Alvin Lucier, y en la serie *The Long String Instrument* (1974) de Johan Goedhart y Paul Panhuysen, donde largos cables de acero, a modo de cuerdas percusivas, rodean el ambiente y lo utilizan como una gran caja de resonancia.

Hay creadores que incorporan elementos sonoros mecánicos o interactivos en el espacio para investigar su sonoridad y hacer audibles las características acústicas del entorno. Desde 1971, el músico Max Eastley ha investigado las relaciones entre el sonido, el espacio y el azar, mediante sencillas esculturas cinéticas, generalmente ligadas a la naturaleza. A su vez, el artista Andreas Oldörp utiliza el nombre *Acoustic Architectures* desde 1988 para definir sus instalaciones en las que el sonido es creado mediante unas estructuras de tubos que reaccionan, mediante el aire o el fuego, a las variaciones

atmosféricas del espacio. También es destacable el artista suizo Zimoun, quien realiza instalaciones sonoras mediante pequeños y numerosos dispositivos que combinan materiales industriales, como cajas de cartón o bolsas de plástico, con elementos mecánicos, como motores, cables, micrófonos, altavoces y ventiladores. En el caso español, mencionar al músico José Antonio Orts quien crea unos pequeños artefactos sonoros interactivos que dispone en el espacio bajo criterios musicales como *Espiral en Re menor* (1999) o *Blanco Ostinato* (1997). Los sonidos provienen de unos altavoces conectados a unos osciladores que varían automáticamente mediante sensores fotoeléctricos que generan composiciones de ruido blanco como en *Territoires de Sons Blancs* (1995).

En las instalaciones sonoras existe una especial fascinación en algunos artistas por mostrar y hacer uso de los componentes sonoros. Están interesados tanto por su estética como por su propia condición sonora, ya que el sólo hecho de mostrar un dispositivo sonoro hace referencia al sonido. Desde los *Roto-relieves* (1935) de Duchamp, el disco se ha venido utilizado con asiduidad por su condición sonora y como material escultórico; valga como ejemplo *Broken Music* (1962) de Milan Knizak. El artista Christian Marclay centra su trabajo en el empleo del disco como icono; en *Installations at gelbe Musik* (1988) llena una sala de discos y en *Endless Column* (1988) crea una columna. Sin embargo, el dispositivo por excelencia es el altavoz; pongamos como referencia la obra *Reasons to believe* (2004) de Marc Bijl, donde dispone una columna de altavoces por los que no se emite ningún sonido. Por su parte, la artista Christina Kubisch utiliza el cableado para sus instalaciones por los que condu-

ce el sonido mediante ondas electromagnéticas que son captadas por unos auriculares adaptados; en *The Bird tree* (1999) dibuja un árbol con cables adheridos a la pared, y en *Cloud II* (2011) simula una nube mediante una maraña de cables.

Unos de los principales objetivos que han perseguido los artistas a lo largo de la historia ha sido hacer visible el sonido. Ligado a la música electrónica, es destacable el trabajo de Ryoji Ikeda quien, influenciado por el colectivo *Dump type*, está interesado por los fenómenos sonoros y la forma en la que estos se perciben y materializan en el espacio. En *Spectra II* (2001) construye un pasillo donde las luces estroboscópicas y los sonidos de alta frecuencia determinan la experiencia espacial del espectador. En sus últimas instalaciones *The Transfinite* (2011) y *Datamatics* (2012) el sonido se visualiza mediante proyecciones gigantescas que envuelven al espectador. No obstante, dentro de este campo es de obligada referencia el artista alemán Carsten Nicolai, quien investiga la representación sonora y las fronteras de la percepción sensorial basadas principalmente en la cimática. Son muy representativas sus obras *334m/s* (2007), en la que visualiza la velocidad del sonido mediante el uso de gases, y *Snow noise* (2002), en la que analiza cómo el sonido puede modificar la composición estructural del hielo. Además, realiza instalaciones multisensoriales de gran envergadura como *Reflex* (2004) y *Syn chron* (2005) donde hibrida el sonido, la luz y la arquitectura.

EL SONIDO EN EL ESPACIO URBANO

A finales de los 50, el campo de experimentación del arte se expandía inevitablemente al espacio público. La aparición en

1957 de los *situacionistas*, liderados por Guy Debord y Kevin Lynch, proponían la ciudad como un sistema de signos que provenían de sus espacios públicos, sociales, privados y políticos. Este interés fue en aumento con la publicación *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord en 1967. Los edificios personifican una cierta dimensión ideológica que influenciaba no sólo a lo físico sino también a la experiencia psicológica, creando el término *psicogeografía*. En este contexto, inicia su trabajo Max Neuhaus, pionero y uno de los mayores exponentes de la instalación sonora. Su primera obra en el contexto urbano fue *Public Supply* (1966) en la que conectó una estación de radio con la red telefónica, creando un espacio sonoro de un diámetro de 32 kilómetros en Nueva York. También en esta ciudad realiza su primera intervención permanente *Times Square* (1977), en la que sitúa una emisión sonora en el interior de una rejilla en la 7ª Avenida con la intención de alterar la percepción espacial mediante el sonido, argumentando que nuestra percepción espacial depende más de lo que oímos que de lo que vemos.

En esta misma línea, el objetivo de Robin Minard es intensificar la experiencia espacial y ofrecer una percepción enriquecida del entorno mediante el sonido. En su obra *Stationen* (1992) interviene, mediante numerosos dispositivos sonoros, la Iglesia Parroquial de Berlín. Su serie *Silent Music* (1994-actualidad) consiste en la distribución de numerosos altavoces que se adaptan al espacio simulando formas vegetales de plantas y raíces, o siluetas de sombras y humedades como en *Still/Life* (1996). Incluso hace uso de tecnologías interactivas para modificar las composiciones dependiendo de los valores de luz, temperatura y humedad del ambiente como

en *Weather Station* (1995), realizada en el Institut für Elektronische Musik de Graz, y *Klangstille* (1995), desarrollada en la biblioteca de la Universidad Técnica de Berlín.

La ciudad proporciona a los artistas una dimensión social más allá de su estructura física. Brandon LaBelle considera que la arquitectura y los edificios son tipos de redes sociales cuyos significados antropológicos hay que extraer a través del sonido. Cabe destacar la serie *Electrical Walks* de Christina Kubisch, que consiste en organizar largos paseos por diferentes ciudades para captar, mediante unos auriculares adaptados, los sonidos electromagnéticos ocultos que habitan el espacio. Su origen proviene de la obra *Oasis* (2000) realizada en Londres, desde entonces ha llevado sus *Electrical Walks* a diferentes países como Alemania, Inglaterra, Francia, Irlanda, Suecia, Suiza, España, Japón y USA.

En este contexto urbano existe una práctica frecuente en hacer uso de los campanarios, tanto por sus cualidades acústicas como por su finalidad social comunicativa. Dentro de estas experiencias, Robin Minard realiza *Nachlang* (1999), donde modifica los sonidos de las campanas de tres campanarios de la ciudad de Weimar para alterar sus significados sociales. Al igual que Christina Kubisch, quien compone la obra *Clocktower Project* (2000) programando los sonidos de la campana de la Torre del Reloj de Adams Norte en Massachussets mediante la luz solar. Dentro del territorio español hay que destacar a Llorenç Barber por sus composiciones con campanas.

EL SONIDO EN EL ESPACIO NATURAL

En la década de los 60, derivado principalmente del movimiento *Soundscape* de R. Murray Schafer, surgió un interés cada vez mayor por el espacio natural y sus sonidos. Empezaron a aparecer artistas atraídos por la escucha de los sonidos de la naturaleza inspirados por el concepto de *ecología acústica* de Schafer, recogido en su libro *The Tuning of The World* (1977), y el proyecto *World Soundscape Project*. Algunas de las primeras obras de Yoko Ono de 1963 invitaban a «Escuchar el sonido de la tierra al girar» como en *Tape piece I* (1963) donde expresaba su interés por «Captar de nuevo el sonido de las piedras» (Lippard, 2004, p. 44). En la exposición *Art in the Mind*, realizada en Oberlin, Ohio, en 1969, Bruce Nauman proponía insertar un micrófono en un tronco debajo de la tierra para llevar los sonidos captados al interior de una habitación vacía (2004, p. 237). Y, Akio Suzuki, en *Space in the Sun* (1986), construye un espacio para explorar la sonoridad del espacio natural.

En la actualidad, existe un amplio número de artistas que incorporan estructuras a modo de instrumentos que traducen visualmente y sonoramente las características del entorno; como Leif Brush, Max Eastley, Hiroki Okano, Andreas Oldörp, Douglas Hollis y las parejas Mike Tonkin y Anna Liu, y Bill y Mary Buchen, entre otros.

Otra práctica habitual es la incorporación de sonidos o composiciones en la naturaleza tratando de establecer una relación que enriquezca la experiencia espacial. Rolf Julius realiza mínimas intervenciones en plena naturaleza mediante dispositivos sonoros diseminados por el espacio. Los deposita en el

suelo, *Music for the Bronx* (1983); suspendidos en los árboles, *Music for a Tree* (1992); semienterrados, *Music for the Earth* (1982); flotando en un lago, *Lotus* (1989); o entre la vegetación, *Music for a garden* (1996), una intervención permanente en el jardín de Sampsonia. etc. De forma similar, Walter Fähndrich en sus *Projects for Large Spaces* realiza composiciones para espacios naturales de grandes dimensiones como lagos, montañas o reservas naturales; *Musik für den Wunderburggraben*, Dürnstein (1998) o *Musica per il Sacro Monte*, Brissago (2000).

EL USO PAISAJE SONORO

Las investigaciones sobre la música concreta de Pierre Schaeffer, que se iniciaron en los estudios de la radiodifusión francesa en 1929, favorecieron la percepción del espacio como un gran generador de sonidos que podían ser utilizados para la creación sonora. Fruto de estos estudios, el compositor Murray Schafer creó y definió en la década de los 60 el movimiento *Soundscape* o *paisaje sonoro*, que buscaba estudiar el universo sonoro que nos rodea. En el campo de las artes visuales, los antecedentes más relevantes son los primeros trabajos con redes de Max Neuhaus y la pionera *City Links* (1967-) de la compositora americana Maryanne Amacher, una pieza telemática en la que transmitió el sonido ambiente del puerto de Boston a su estudio en el MIT. Llegó a realizar hasta 21 piezas de la serie *City Links* en diferentes ciudades.

En la actualidad, el artista más relevante es el norteamericano Bill Fontana, quien desarrolla una actividad específica en torno a la investigación del paisaje sonoro y las varia-

ciones que se producen en la percepción tras su recolocación; en *Harmoni bridge* (2006) llevó los sonidos del Puente del Milenio a la Tate de Londres. Durante los últimos treinta años ha aumentado la envergadura de sus obras creando proyectos monumentales que engloba en su serie *Acoustical Views*, destacando los de Kyoto (1993), París (1994) y Venecia (1999).

LA ESPECIFICIDAD DEL MEDIO SONORO

La contrastada investigación y experimentación con el medio sonoro ha contribuido a asentar unas bases científicas que acreditan su uso y sus posibilidades creativas dentro del espacio de las artes visuales. El sonido tiene unas capacidades expresivas y espaciales que lo convierten en un material de trabajo específico que ha llevado a artistas y centros de investigación y formación en artes visuales a integrarlo dentro de sus programas; e incluso a dedicarse exclusivamente a ello. Este artículo ha pretendido acercar el recorrido que ha trazado la investigación sonora y su hibridación en el espacio de las artes visuales para demostrar el rigor de su evolución, clarificar la terminología empleada y mostrar a los artistas y las prácticas actuales relacionadas con el objetivo de mejorar la formación en este campo de conocimiento dentro de las artes visuales.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (1966). *De lo Sentido y lo Sensible; De la Memoria y el Recuerdo*. Buenos Aires: Aguilar.
- Barber, Ll. (1985). *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Cage, J. (1978). *The Future of music: Credo*. Londres: Marion Boyars.
- Cage, J. (1981). *Para los pájaros*. Caracas: Monte Ávila.
- Careaga, V. (1990). *Erik Satie*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Carles, J. L. y Palmese, C. (2005). Música y Arquitectura. *Revista Scherzo*. Año XXI, nº 193. Madrid, 113-134
- Gage J. (1993). *Color y Cultura*. Madrid: Siruela.
- Hernández, S. (2010). Un martes en casa de Mallarmé. Madrid: Complutense
- Higgins, D. (1966). Statement on intermedia.
- Vostell, W. (1967). *Dé-coll/age (décollage) 6*, New York: Something Else Press,
- Iges, J. (2007). «Cuando los artistas manejan las dimensiones del sonido». En *Dimensión sonora*. San Sebastián: Diputación foral de Guipúzcoa. Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Kandinsky, V. (1996 [1912]). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- Labelle, B. (2006). *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum.
- Lander, D. y Micah, L. (1990). *Sound by artists*. Toronto, Banff. Canada: Art Metropole. Walter Phillips Gallery.
- Licht, A. (2007). *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli International Publications.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal.
- Minard, R. (1993). *Sound Environments*. Berlín: Academie der Künste.
- Minard, R. (1999). *Silent Music: between sound art and acoustic design*. Heidelberg: Kehrer Verlag.
- Platón. (1872). *Timeo*. Tomo 6. Madrid: Patricio de Azcárate

> CALCOGRAFÍA SIN METAL. BELKIS AYÓN, UNA MIRADA CALCOGRÁFICA DEL COLLAGRAPH

SUSANA GUERRERO SEMPERE

La calcografía sin metal implica conseguir resultados calcográficos a partir de matrices no metálicas. Se logra experimentando con planchas creadas mediante collages realizados con diferentes elementos adheridos sobre una superficie, utilizando para ello materiales muy económicos y no tóxicos respetuosos con el medio ambiente.

El origen de la utilización del término collagraph para definir un proceso de impresión con un fuerte carácter experimental es bastante reciente. Se han nombrado distintos términos para esta técnica como collage intaglio, collage impreso, técnica aditiva, grabado al collage, collograph, collagraphy, collage en hueco, etc. El término collagraph se acuñó en los años 50 por un grabador norteamericano profesor de la Universidad de Washington que realizó múltiples obras con estos nuevos procedimientos, el artista Glen Earl Alps.

Si nos centramos en los antecedentes meramente técnicos, el desarrollo del collagraph deriva de la sustitución de los soportes metálicos tradicionales, por otros de diversa índole, provocando grandes cambios en los procesos de grabado. Los distintos proce-

dimientos, sistemas de entintado y estampación, nos presentan nuevas perspectivas tanto en los métodos como en los resultados obtenidos.

La aparición del collagraph surgió propiciada por el desarrollo de la abstracción, del collage y de la experimentación de los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX. La Revolución Industrial que sacudió a toda Europa provocó un vertiginoso avance en cuanto a los adhesivos, mordientes y procesos de impresión propiciando en el siglo XIX piezas que ponen de manifiesto la utilización de planchas de cobre y zinc con elementos adheridos. Encontramos un ejemplo de estas matrices realizadas con adhesivos en el gypsograph bicolor del escultor francés Pierre Roché *Algues Marines* publicado en París por L'Estampe Originale, en 1893. Roche sobre los años 1890 experimentó construyendo diferentes capas con adhesivos sobre planchas de metal generando un efecto de relieve sobre la superficie. Estas investigaciones y la aparición y desarrollo de materiales nuevos y de una gama de fuertes adhesivos propiciaron la incorporación de una gran diversidad de materiales en la creación de las matrices. Los grabadores ahora



Figura 1. Belkis Ayón (1967-1999). *La cena*. Colografía, 138 x 300 cm, 1991, n° de catalogación: 91.08.
Fotografía por: José A. Figueroa. Cortesía y Copyright © Estate of Belkis Ayón, La Habana, Cuba.

tenían la posibilidad de pegar todo tipo de elementos, comenzaron a incorporar, telas, arena, periódicos, etc. a la superficie de la plancha, lo que potenció en gran medida, la evolución de la técnica de collagraph.

A todo este desarrollo, se sumaron múltiples y diferentes procesos de creación estrechamente ligados a la escultura como: la talla de la matriz; el collage o el ensamblaje; la yuxtaposición de piezas metálicas sueltas entintadas por separado; la creación de matrices con pronunciados relieves y texturas; el licuado de las planchas; el uso del carbón; el cosido, soldado o adherido de elementos a la superficie; y un interminable número de posibilidades que alcanzaron una gran complejidad.

En la técnica del collagraph las matrices se construyen a partir de un collage creado por la adhesión de diferentes materiales a una superficie, que más tarde entintaremos y estamparemos, por lo que debe tener la

suficiente resistencia para permitirlo. Como consecuencia de la gran diversificación de los procesos de creación de las matrices y de modo paralelo, se desarrollaron numerosas formas de entintar en hueco y en relieve, utilizadas por separado o de manera simultánea dependiendo de las condiciones de la matriz. Además, estos avances impulsaron la invención de múltiples sistemas, procesos e innovadoras máquinas de estampación condicionadas por las necesidades impuestas por los materiales que componían las planchas, lo que llevó a un gran desarrollo en la investigación en los soportes sobre los que estampar.

Este replanteamiento técnico y estético del grabado en cuanto a la tradición del grabado que supuso el collagraph, se consolidó gracias al trabajo de docentes grabadores y grabadoras que potenciaron su enseñanza experimental en centros de arte influenciando a las nuevas generaciones.

Esta técnica de gran versatilidad nos brinda un amplio abanico de posibilidades en cuanto a los materiales que conformarán las matrices, pero vamos a centrarnos en los materiales y procesos que utilizó Belkis Ayón en su trabajo.

Belkis Ayón Manso (1967-1999), artista cubana y profesora nacida en la Habana Vieja (Cuba), recibió su educación artística en la agitada década de los años 80 en La Habana. Su obra consiguió un reconocimiento nacional e internacional gracias a su particular iconografía y su perfección técnica. Investigó y descubrió procesos y técnicas de reproducción gráfica en las que obtenía estampas con resultados calcográficos partiendo de matrices realizadas con técnicas aditivas utilizando la porosidad e impermeabilidad de los materiales empleados para la construcción de la matriz.

Su obra se circunscribe de manera casi exclusiva a la obra gráfica, y en la mayoría de los casos, realizada con técnicas aditivas que le proporcionaron las herramientas necesarias para transmitir sus inquietudes artísticas. Estas investigaciones la llevaron a convertirse en una figura importante en el movimiento de renovación del grabado cubano en los años 90. Destacaríamos su participación en la fundación de La Huella Múltiple en 1996, junto con los artistas Abel Barroso, Sandra Ramos e Ibrahim Miranda, un proyecto de exhibición de las nuevas formas de abordar el grabado que promovía el vínculo del grabado con el resto de manifestaciones artísticas. Estos artistas, junto con el crítico David Mateo, ayudaron a fomentar la gráfica como un medio más de expresión, abriendo los límites del grabado convencional hacia nuevos horizontes.

Su producción se centra en el desarrollo del collagraph, ligada temáticamente a su investigación sobre la Sociedad Secreta Abakuá, una religión de origen africano formada solo por hombres establecida en Cuba hacia 1820. Ambas, temática y técnica, se dan la mano para avanzar juntas guiadas por Ayón en un constante diálogo, acompañadas por sus influencias de los iconos y el hieratismo del arte bizantino; de la mitología, la temática y los símbolos del cristianismo; y en algunas ocasiones de motivos japoneses e hindúes.

El estilo de Belkis Ayón, la síntesis de su dibujo se arraiga a la experimentación del collagraph desarrollando ampliamente una controlada técnica de trabajo, minuciosa y artesanal, con la que consigue su particular escala de grises a través de materiales asequibles, como cartones y todo tipo de papeles, traduciendo sus bocetos a sus planchas, y obteniendo en sus estampas unos resultados similares a los logrados con las técnicas de aguafuerte o aguatina. Ayón logró una importante perfección y dominio de la técnica de collagraph, separándose de los resultados obtenidos generalmente con esta técnica e incorporando una personal combinación de valores deducidos por los grises, negros y blancos. Gracias a su trabajo de experimentación construyó sus matrices buscando la sutileza de las transparencias a modo de veladuras, la fuerte vibración de los negros, el meticuloso dibujo en el trazo de las líneas, y, sobre todo, la conmovedora atmósfera y el misterio que envolverá toda su obra alejándose del efectismo que caracteriza esta técnica.

Basándonos en las investigaciones realizadas para nuestra tesis *Belkis Ayón, una mirada calcográfica del collagraph*, y a partir

de las experiencias prácticas; del catálogo de muestras elaborado; de la producción de piezas de mi autoría; y de las obras producidas por mis alumnas y alumnos en los diferentes talleres impartidos, exponemos aquí algunas de las conclusiones que nos acercan a los procesos de trabajo de esta artista.

La técnica del collagraph desarrollada por la artista Belkis Ayón, es una técnica de grabado experimental basada en la esencia fundamental de las técnicas aditivas, partiendo siempre de un collage realizado sobre un soporte que después será entintado y estampado. Su principal aportación a esta técnica es que consigue resultados calcográficos similares a los obtenidos con las técnicas de aguafuerte y aguatinta sin la utilización de planchas metálicas, sin barnices y sin mordientes.

En sus procesos Ayón utiliza materiales muy baratos, asequibles y no tóxicos, como el cartón, cartulinas y papeles de diferentes composiciones, tipos y porosidades, que son adheridos con cola blanca, eliminando con ello el manejo de barnices de grabado y de ácidos y sales para las mordidas de las planchas; con todo lo que esto representa en cuanto a la eliminación de riesgos, prescindiendo de las protecciones necesarias para el manejo de sustancias corrosivas y de las consecuentes necesidades tanto de ventilación de los espacios de los talleres, como de la recogida selectiva de los residuos que generan. Por todo esto, podríamos enmarcar sus procesos dentro del grabado no tóxico muy fomentado en los últimos tiempos en las escuelas de arte.

La manera de proceder de Belkis con esta técnica de grabado se separa radicalmente del característico efectismo y la saturación con la que se usa de modo general. Ella rea-

lizó una profunda investigación en cuanto a materiales y procesos, que desarrolló y perfeccionó hasta llegar a un gran conocimiento de la traducción de cada uno de los materiales de las matrices a cada una de las manchas. Gracias a ello consiguió en sus estampas unas personales características gráficas, una amplia escala de grises con fluidas gradaciones que se combinan con transparencias, profundos negros y amplias calidades de líneas.

En relación con el número de ejemplares que componían la tirada de sus piezas, Ayón siempre cuidó restringir el número haciendo tiradas cortas de aproximadamente 6 ejemplares, por la fragilidad de las matrices y por salvaguardar la factura de sus estampas. Además, favoreció con ello el valor de sus obras más allá de su seriación. El número de copias variará siempre dependiendo de los elementos empleados en la elaboración de la matriz, pero en la práctica, utilizando los materiales que usaba Ayón, cartulinas, papeles vegetales, papeles metalizados, papel de lija, carborundum y gesso sobre cartón gris, hemos comprobado que a partir de 6 o 7 copias, el registro de la estampa sufre un claro deterioro por lo que no recomendamos llevarla más allá de ese número.

Esta técnica, al trabajar con soportes de cartón, nos permite realizar grandes formatos de manera muy económica, al no utilizar matrices de metal. Cuando trabajemos con piezas de gran formato, debemos dividir las en fragmentos que se adecuen al tamaño de nuestro tórculo, ya que estamos condicionados a estampar en él. Belkis Ayón rebasó constantemente el formato de 70 x 50 cm, cubriendo grandes espacios con sus estampas realizadas con ensamblaje de varias

piezas. Podemos encontrar obras suyas de múltiples piezas, en algún caso hasta de 18 planchas, consiguiendo tamaños que alcanzan medidas de 436,7 x 210 cm, y variados formatos que en ocasiones se alejaban del formato cuadrado o rectangular. En los casos en los que construye sus obras con varias matrices, suele estampar a sangre para conseguir una imagen unitaria y controlar el encaje de unas estampas con otras, tanto en el dibujo, como en los valores de gris, blanco y negro, con los que logra un elevado nivel de impacto. Para conseguir esta habilidad en el encaje de la escala de grises, es necesario poseer una gran destreza en las técnicas de entintado y limpieza de las matrices.

Otra apreciación importante que debemos destacar es que el público se acerca a su obra dialogando con ella desde la dimensión humana de sus piezas, lo que provoca en el espectador una sensación de inmersión en ella, fomentada por la atmósfera desgarradora que la envuelve. La obra de Belkis se sitúa en un plano pictórico en el que eliminando el color y los valores cromáticos pone su atención en las composiciones, las tensiones prácticas y sus poderosas escenografías cargadas de su particular poética.

También nos gustaría mencionar que el trabajo con planchas talladas facilita la realización de estampas policromas con la posibilidad de estamparlas por el método de puzle, en el que una vez entintadas por separado con distintos colores, se ensamblaban sobre el tórculo a modo de rompecabezas para su estampación. Además, el trabajo con las matrices de cartón nos ofrece una gran ventaja a la hora de cortarlas y darles cualquier forma que deseemos con herramientas tan sencillas como cuchillas y cúteres.

En la realización de sus matrices, Belkis Ayón combina los métodos de collage, de talla y pictórico de manera simultánea alternándolas según las necesidades de sus bocetos. En el método de collage, es importante conocer la porosidad de la superficie de cada uno de los materiales para saber la cantidad de tinta que recogerá y posteriormente se transferirá a la estampa. Al adherir cada uno de los elementos con cola blanca, es importante no manchar la parte superior de la superficie, porque bloqueará los poros y creará una capa impermeable que recogerá menor cantidad de tinta. En nuestras experiencias en los talleres hemos comprobado que en el mercado existen papeles adhesivos, pegatinas y vinilos de todo tipo de cualidades. Estos materiales nos ofrecen la ventaja del secado instantáneo, ya que la cola blanca debemos dejarla secar entre 24 y 48 horas, y la facilidad de no tener que controlar que la cola manche la superficie superior del elemento que estamos pegando. Hemos obtenido con ellos resultados muy gratificantes.

En cuanto al entintado de las matrices colagráficas, se realizará en hueco con mucha delicadeza para no dañar la superficie de la matriz. Hemos comprobado que con la tinta de la primera prueba de estado se sellan los poros de nuestra plancha, para así dejarla preparada para realizar la tirada si reúne las condiciones necesarias. De esta manera, generalmente en la segunda prueba de estado, la matriz absorberá la tinta de un modo más preciso en cada rincón de su superficie, obteniendo resultados más satisfactorios.

El estampado lo realizaremos en un tórculo con una mantilla de 5 mm con la suficiente presión para transferir la tinta de cada poro de la matriz, sin dañar ni la plancha ni el pa-



Figura 2. Susana Guerrero. *Sikán, Coyolxauhqui y Medusa decapitadas*.
Collagraph, 70 x 150 cm, edición de 7 ejemplares, 2012.

pel de la estampa. Para ello, humedeceremos el papel, que debe tener el suficiente gramaje y flexibilidad para recoger hasta el más mínimo detalle de la matriz, entrando en cada hueco, y resistiendo la presión ejercida por el tórculo. Hemos comprobado que el exceso de humedad o de presión puede hacer que la matriz se deteriore al quedar completamente pegada a la estampa, por ello recomendamos no excedernos en la humectación del papel.

A continuación, mostramos una estampa de mi autoría, *Sikán, Coyolxauhqui y Medusa decapitadas*, realizada con la técnica de collagraph aplicando los procedimientos deducidos de la investigación sobre Belkis Ayón. La obra tiene unas dimensiones de 70 x 150 cm y está elaborada a partir de tres matrices de cartón gris de 70 x 50 cm sobre papel Fabriano ligeramente amarfilado de 250 gr. Las planchas están entintadas en hueco y estampadas con tórculo y una mantilla de 5 mm, a sangre, sin margen alrededor de la

mancha impresa en los talleres de grabado de la facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández de Elche.

> ECOSISTEMAS Y ESPECIES DE INVESTIGACIÓN EN BELLAS ARTES. METODOLOGÍAS TEÓRICAS Y APLICADAS DESDE EL ÁMBITO UNIVERSITARIO

JOSÉ LUIS LOZANO JIMÉNEZ Y JAVI MORENO

1. CORTEJO DEL PENSAMIENTO ARTÍSTICO CON EL PARADIGMA CIENTÍFICO

En noviembre de 1991 tuvo lugar una reunión de la Red de Investigación ELIA¹ en la Utrecht School of the Arts (Países Bajos), esta reunión supuso poner sobre la mesa aquellas propuestas e ideas, para establecer metodologías adecuadas para la investigación en Bellas Artes, sobre todo en el campo del Arte y el Diseño (Gray y Malins, 1993)². La investigación en Bellas Artes y el esfuerzo por llevar a cabo ciertas estructuras metodológicas para su estudio, son relativamente

nuevas. Desde que en el año 1978³ las Escuelas Superiores de Diseño en España se convirtieran en escuelas y Facultades de Bellas Artes Universitarias, la investigación en Bellas Artes ha ido pasando por diferentes etapas. Y sobre todo por las exigencias del propio entorno académico, donde todo conocimiento desarrollado desde él, tiene que tener unas pautas y garantías establecidas por el conocimiento científico (Martínez-Barragán, 2011: 48)⁴. Habría que mencionar, en la importancia del reconocimiento de la investigación en Bellas Artes, el papel tan importante que jugaron las propias instituciones académicas donde aunarón en el esfuerzo para constituir una estructu-

1. ELIA es una red europea conectada a nivel mundial que proporciona una plataforma dinámica para el intercambio y el desarrollo en la educación artística superior. Representa a 260 miembros en 48 países, en todas las disciplinas del arte. ELIA aboga por la educación artística superior creando nuevas oportunidades para sus miembros y facilitando el intercambio de buenas prácticas. ELIA realiza sus objetivos mediante la organización de eventos, la formación de grupos de trabajo de miembros cruzados, la participación en proyectos de investigación y la producción de documentos de política que abordan temas de actualidad.

2. Gray, C., Malins, J. (1993) *Research Procedures / Methodology for Artists & Designers*, en: *Principles and Definitions: Five Papers by the European Postgraduate Art & Design Group*, European League of Institutes of the Arts (ELIA). Winchester: Winchester School of Art. [en línea] <http://carolegray.net/assets/epgad.pdf>

3. Real Decreto 988/1978, de 14 de abril, sobre transformación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia en Facultades de las respectivas Universidades. [en línea] <https://www.boe.es/boe/dias/1978/05/12/pdfs/A11319-11320.pdf>

4. Martínez-Barragán, C. (2011) Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *Revista electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 1, p. 48.

ra sólida de estudios superiores donde rápidamente se empezaron a implantar los estudios de tercer ciclo y con ello, la conversión del profesorado a doctores y catedráticos, eso trajo tras de sí la aparición de las primeras tesis doctorales que fueron pioneras en establecer una estructura metodológica más cercana al ámbito de la Historia del Arte o del campo del conocimiento de la historiografía, no exenta de rigurosidad y estructura epistemológica⁵. Pero si hay una estructura donde se sustentan los estudios universitarios y que justifica este hecho son la docencia y la investigación (Pérez, 2004: 83).

Es por ello, que en los estudios superiores en artes plásticas y visuales que incorporan la práctica en su proceso, solo se ha tenido en cuenta la investigación en los últimos veinte años (Allison, 1992)⁶. Todos los debates que se establecieron en sus inicios sobre el significado de investigación en Bellas Artes estaban relacionados con la metodología epistemológica que se debía de establecer de manera estándar. Esto está relacionado con la falta de métodos y de procedimientos metodológicos propios que ha obligado a los investigadores en Bellas Artes a tomar como modelo los que se han ido estableciendo en el campo de las Ciencias y las Ciencias Sociales, pero sobre todo han ido construyendo un híbrido propio entre los distintos métodos ya existentes. Es por ello, que los/

as investigadores/as hasta ahora no han tenido muy claro las estrategias que deben de seguir para el desarrollo de sus investigaciones. Todos los programas de metodología de la investigación que se han ido engendrando en el campo de las Bellas Artes toman como modelo aquellos que tienen tradición investigadora y que actúan como referentes, estos son los ya mencionados métodos de las disciplinas científicas y de las ciencias sociales que tiene ya más de un siglo de tradición. Como menciona Julia Redondo, numerosas disciplinas han utilizado el arte y la práctica artística como modos propios de hacer investigación, pero ¿qué o cuáles son las metodologías que debe adoptar el arte para trabajar en su investigación?, ¿debe el arte apropiarse de métodos ya establecidos por otras disciplinas? (Redondo, 2011)⁷.

En base a estas preguntas, podemos decir que se pueden adoptar otros métodos ya establecidos en otras disciplinas y que han sido testados por el tiempo y el contexto, e incluso adaptar metodologías de investigación ya existentes o, por el contrario, intentar inventar otros métodos de investigación que sean de utilidad para el investigador en arte, pero lo que no debemos de hacer es buscar en otras disciplinas un lugar para el arte. Sobre todo, porque eso hace evidente ciertos estereotipos, intrusismos e infravalorizaciones, que han ido generándose sobre

5. En el texto que recoge la normativa para la obtención del grado de Doctor en Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Orden de 17 de noviembre de 1982, en el apartado Tercera-Tesis Doctoral recoge: 1. Contenido- La tesis doctoral consistirá en un trabajo riguroso de investigación original en materia relativa a las enseñanzas impartidas en la Facultad de Bellas Artes y que constituya una aportación positiva al tema elegido. [en línea] [https://www.boe.es/eli/es/o/1982/11/17/\(4\)](https://www.boe.es/eli/es/o/1982/11/17/(4))

6. Allison, B. (1992) *Allison Research Index of Art & Design*, Leicester Expertise.

7. Redondo, J. (2011) *La Investigación en Bellas Artes, HipoTesis*, Serie Alfabética.

el lugar de las metodologías artísticas en los debates contemporáneos sobre la producción de conocimiento, prejuicios inspirados como menciona José Gutiérrez:

en el mito fundacional que a lo largo de la historia del pensamiento humano vienen dejando fuera de juego al arte y a sus prácticas, al argumentar taxativamente que no es una ciencia, «al uso» en cualquiera de sus diversas modalidades expresivas y manifestaciones creativas, porque mientras la ciencia persigue el análisis de regularidades y sistemas de orden, el arte le atañe un mundo más intangible y etéreo, de lo perteneciente al mundo de la ficción, de lo inefable, de lo irreplicable, de lo diferente (Gutiérrez, 2014)⁸

Torsten Källemark mantiene que en algunos países la investigación basada en la práctica no es una prioridad debido a que aún existe la idea de que el arte está separado del discurso científico y afirma que en estos países hay una reflexión intelectual sobre el arte y la práctica, pero ciertamente no son muy visibles en términos de investigación (Källemark, 2011:22)⁹. Encontramos sin embargo voces, como en el *Libro blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado español* (2007) del FECYT, donde lejos de cuestiones de intrusismo o apropiacionismo entre áreas de conocimiento, se apuesta

por metodologías cruzadas entre epistemologías artísticas, científicas y tecnológicas (ACT):

La intersección entre Arte, Ciencia y Tecnología constituye un escenario estratégico para la investigación, el desarrollo y la generación de innovación en las sociedades actuales [...] Teniendo en cuenta además que, en estos momentos y en España, esa inversión en I+D+i se prefigura justamente como una prioridad política, necesaria para impulsar la definitiva entrada de nuestro país en las sociedades de la «economía del conocimiento», parecería definitivamente oportuno tener en cuenta el escenario estratégico que en ellas constituye este entrecruce particular. (VVAA, 2007: 16)

Es por ello, que en el marco de la investigación en Bellas Artes, la propia práctica artística es el foco alrededor del cual debe de desarrollarse y verse reforzada la investigación; tener claro que existen diferentes métodos para cuantificar, clasificar y analizar datos que son estándares para cualquier trabajo de investigación donde se pretende como metodología básica recopilar material para el desarrollo de la investigación; «*estos son los enfoques cuantitativos (medir con exactitud las variables en un experimento) y los enfoques cualitativos (comprender en profundidad los procesos en su contexto natural)*» (Marín y Roldán, 2019: 882)¹⁰.

8. Gutiérrez, J. (2014) La interpretación de las Metodologías de Investigación Basadas en las Artes, a la luz de las metodologías cualitativas y cuantitativas en la Investigación educativa, *2ª Conferencia sobre Investigación basada en las Artes e Investigación Artística, intuiciones y reflexiones sobre temas y metodologías*, Universidad de Granada, Granada.

9. Källemark, T. (2010) "University politics and practice-based research" en Michael Biggs y Henrik Karlsson (editores), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Reino Unido: Routledge, pp. 3-23.

10. Marín Viadel, R; Roldán, J. (2019) A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(4), pp. 881-895.

Ambos métodos en el campo de las artes, definen un modelo metodológico de investigación basado en la experiencia con el medio (lo material) y la práctica artística (el proceso creativo), pero habría que añadir, como mencionan Marín y Roldán que «*para las perspectivas metodológicas tanto cuantitativas como cualitativas las artes son sujeto o tema de investigación. De hecho, ambas investigan sobre las artes y los problemas artísticos, pero ninguna de las dos reconoce las artes como metodología de investigación*» (Marín y Roldán, 2019: 882). Es por ello que, en la investigación en Bellas Artes, a pesar de utilizar una metodología basada en las artes, su estudio y puesta en valor, como concepto para la investigación, las artes al estar ligadas a la creatividad o capacidad creativa e inventiva del creador/a no está estrictamente reconocida como una ciencia exacta, tiene connotaciones subjetivas, plantea proposiciones filosóficas, elabora políticas relacionales y pone en valor paradigmas emocionales. Habría que añadir ante esta postura la importancia del *creador/a-investigador/a* (Liliana, 2009: 89)¹¹, que no puede discernir su proceso creativo de un proceso investigativo y como la imaginación del creador-investigador que deviene del pensamiento creador además de procesos mentales cargados a veces de pura intuición, son condiciones que alimentan y nutren a la acción creativa. Por tanto, debemos de tener en consideración la imaginación y la creati-

vidad como órganos fundamentales para la investigación en Arte, aunque puedan parecer muy difusos y poco estables, son fundamentales para percibir y entender el proceso creativo del/de la creador/a-investigador/a. Porque el arte en sí no deja de ser un acto creativo antes de ser un acto discursivo, aunque, al igual que en algunas especies, existen actos huéspedes, actos parásitos y actos co-partícipes.

*El arte no es discurso, es acto. La obra artística se elabora a través de gestos, procedimientos, procesos que no pasan por lo verbal y no dependen de él. Su instrumento es plástico, soportes, materiales, colores, líneas, formas, volumen. Lo que resulta es un objeto presente en su condición física, independiente de todo y cualquier discurso, inclusive aquel del propio artista (Cattani, 2002:37)*¹².

En este sentido también es necesario en el campo de las artes diferenciar entre lo que supone la investigación sobre arte de la investigación artística, ésta última entendida como un proceso de auto observación por parte del/de la investigador/a-creador/a y proceso de búsqueda estético creativo que nos lleva al nacimiento de nuevos lenguajes. Por tanto, «*la Investigación en Arte, que da cuenta de los procesos de producción y sus lenguajes y, la Investigación sobre Arte, que aborda los objetos artísticos en sus innumerables relaciones*» (Bulhões, 2001: 24)¹³. En

11. Liliana Daza Cuartas, S. (2009) Investigación - Creación un acercamiento a la Investigación en las Artes, *Horiz. Pedagógico*. Volumen 11. Nº 1, pp. 87-92.

12. Cattani, I. B. (2002) Arte contemporáneo: el lugar de la investigación, *El medio ambiente como Punto cero*. (Org. Brittes y Tessler). Porto Alegre: Editorial de la Universidad UFRGS, p. 37.

13. Bulhões, M. A. (2001) Complexidades na consolidação de uma área de conhecimento, en Wanner, Maria Celeste de Almeida (org.). *Artes Visuais. Pesquisa hoje. Anais do II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Visuais*. Salvador: Edufba, p. 24.

el ámbito académico universitario, para una mejor comprensión de las ideas y los procedimientos y posibilitar así la transferencia del conocimiento, es más que evidente y necesaria la sistematización de los procesos metodológicos tanto a nivel de la producción como de la reflexión. Si bien es cierto que esta condición académica y epistemológica de los procesos de investigación en Bellas Artes, son necesarios como hemos mencionado con anterioridad para la *transferencia del conocimiento* y así poder ubicar el objeto de estudio en un campo que comprende las ciencias sociales y las humanidades, pero que no será obligatorio para la creación artística o producción de la obra en sí para el/la artista. Conscientes de que quien investiga no se está investigando a sí mismo, si no como menciona Guadalupe Arquero:

Se trata de un esfuerzo plenamente autoconsciente y guiado a la manera de una auto-observación. Es decir que el trabajo no finaliza con la producción, sino con la narrativa del proceso que la originó y completa su sentido en un recorrido experimental que es científico y que constituye un aporte diferente y enriquecedor (Arqueros, 2017: 2)¹⁴.

Existe una tendencia generalizada a utilizar el *método científico*, especialmente en áreas de la ciencia, la medicina, la física, etc. Un método basado en la *observación*. Como menciona Fernando Hernández:

La investigación científica sería aquella que de una manera u otra se basa en la observación - se supone que objetiva- de un fenómeno y, sobre la que mediante la aplicación de una serie de mecanismos de control y fiabilidad, se trata de que las condiciones de la investigación y sus resultados puedan ser reproducibles, verificables, extrapolables, generalizables y aplicables (Hernández, 2008: 87)¹⁵.

Al igual que las Bellas Artes se basan en la observación como proceso de cognición y pensamiento, la gran mayoría de las áreas de conocimiento han creado sus propias metodologías de investigación desarrollando sistemas que devienen del método deductivo (de lo general a lo particular), del método inductivo (de lo particular a lo general) y por último del método abductivo, que a partir de la descripción de un hecho o fenómeno sorprendente ofrece o llega a una hipótesis. Las diferentes variables que interseccionan el objeto de estudio definirán por ello las metodologías oportunas para abordar la obra investigadora. Y sin embargo no podemos obviar la naturaleza realizativa del objeto de estudio; «*decir algo es hacer algo*» (Austin, 2003: 53). Éste parece insuflar la propia existencia a los saberes y a los agentes de los saberes que le intentan dar inteligibilidad, dibujando así ecosistemas metodológicos, de algún modo, siempre artificiales y diseñados a medida:

14. Arqueros, Guadalupe. (2017) Una técnica de las ciencias sociales: Escritura y auto observación en la investigación en artes, *Revista Perspectivas Metodológicas*, VOL. 17 NÚM. 19, pp. 2.

15. Hernández, F. (2008) La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación, *Educatio Siglo XXI*, n.º 26, pp. 85-118.

Todo proceso de investigación, entendido como desarrollo teórico-metodológico-empírico, es portador de un objeto de estudio, de un fenómeno acerca (a partir) del cual se produce conocimiento. Este fenómeno —objeto de estudio— se constituye como tal sólo si hay un problema de investigación que lo involucra y lo vincula con la realidad como parte de la búsqueda de respuestas, si hay un corpus teórico que lo define e interpreta y un método que permite abordarlo. El objeto de estudio no es una entidad autónoma e independiente del investigador, tampoco es una cosa externa a él, le pertenece como le pertenece el proceso de investigación en el cual trabaja (Cohen y Gómez, 2019: 26)

2. EPISTEMOLOGÍA INTERESPECIE DE LA INVESTIGACIÓN EN BELLAS ARTES

Con el ánimo de clarificar este escenario, podríamos hablar de la investigación en Bellas Artes como un ecosistema complejo donde conviven multiplicidad de seres vivos en continua evolución y que podrían englobarse en dos grandes familias de especies: la teoría y la práctica. La metodología teórica se circunscribe al análisis, la interpretación, la relectura y la revisión en el ámbito de las letras, y la segunda se enmarca dentro de los procesos de creación artística desde lenguajes plástico-visuales. En la familia metodológica de la teoría podríamos encontrar algunas subespecies como el artículo de investigación, dispositivo connatural a los

entornos científicos que se ajusta a los protocolos de organización IMRyD (introducción, métodos, resultados y discusión o conclusiones). Éste pretende así entender el problema estudiado a través de una metodología concreta y exponer los resultados hallados. La comunicación por otro lado se trata de una exposición oral y/o escrita con una organización clara, breve y directa sobre los resultados de una investigación concreta. Con un carácter más exhaustivo y con enfoque ensayístico, pero sin la necesidad de cumplir los estándares IMRyD, nos encontraríamos con el libro o el capítulo de libro de investigación. Todas estas subespecies, de acuerdo a sus costumbres y a sus múltiples combinaciones, se desarrollan en hábitats tales como el congreso o el mundo editorial (revistas o libros de investigación).

Dentro de la especie metodológica aplicada o práctica entendemos que el proyecto¹⁶ se erige como el cruce interespecie por excelencia. Epistemológicamente hablando el proyecto artístico sería así un conjunto organizado de estándares, variables y modos de hacer específicos del campo de las Bellas Artes. Un *continuum* que podemos definir como pensamiento proyectual y que sostiene la creación artística no como gratuidad de eventos espontáneos inspirados, sino como una metodología de investigación legítima, organizada y más acorde con la praxis ontológica del *devenir artista* que otras prácticas propias de ámbito puramente científico, tales como el artículo de investigación IMRyD. En ese sentido y para entender el porqué de un proyecto artístico en un contexto es-

16. Dada la naturaleza multidisciplinar y de cruce medial en la metodología aplicada de las artes, no estableceremos una categorización estructurada en medios de expresión. Si bien se da una especificidad medial el proyecto no atiende tanto a los procesos técnicos sino al discurso aplicado y su potencialidad transversal.

pacio-temporal específico podemos tomar prestado del ámbito de las artes escénicas y audiovisuales una estructura en tres fases consecutivas: pre-producción, producción y post-producción.

En primera instancia, un proyecto artístico comienza con una pre-producción donde se plantea un problema y se definen los medios para analizarlo. Esta fase atenderá a un proceso de ideación, una delimitación del tema, una justificación conceptual y una toma de elecciones formales/procedimentales a partir de una serie de variables (cómo los recursos económicos y materiales, el contexto espacio-temporal o el público) y que intentan responder a preguntas tales como *¿qué digo?*, *¿por qué lo digo?*, *¿cómo lo digo?*, *¿cuándo lo digo?* y *¿dónde lo digo?* En esta primera fase planea, organiza y erige un plan para todo lo que ocurrirá en las siguientes fases que será recogido en un documento llamado asimismo proyecto artístico. Dicho estándar documental plantea, hipotéticamente, un proceso de producción y post-producción a realizar y contempla varias secciones posibles (sinopsis, objetivos, memoria conceptual, documentación gráfica, diseño y montaje expositivo, plan de actuación, presupuesto y datos curriculares)¹⁷. Por ello el proyecto artístico recogería dos acepciones. De una

parte, el proyecto en sentido amplio como aquel proceso que comienza con la ideación de una obra o conjunto de obras, la ejecución técnica de la misma o las mismas y su consecuente exposición en un contexto específico (fases de pre-producción, producción y post-producción). De otra parte, el proyecto artístico se entendería como ese documento común en el contexto de la creación o investigación artística aplicada dentro de la fase de la pre-producción y que responde a las necesidades y solicitudes de convocatorias de certámenes, residencias artísticas y premios dentro del contexto profesional del arte¹⁸. El proyecto podría encontrar otras muchas subespecies como el proyecto expositivo (propuesta alrededor de la propia obra o de la obra de otros/as artistas, comisariada o no), el proyecto cultural (gestión cultural de un evento más amplio) o el proyecto de mediación (planteamiento de actividades pedagógicas de mediación cultural o *arteducación*).

La fase de producción de un proyecto (artístico, expositivo, cultural y/o de mediación) tiene que ver con la ejecución técnica de la propuesta planteada en el estándar documental, de acuerdo a unos recursos económicos y materiales, a una temporalización y a unos contenidos conceptuales y formales. Dichas variables planteadas en el documento pro-

17. Como precedente a los estudios de Máster de la Facultad de Bellas Artes de Altea y de acuerdo a las competencias generales (p.e.: «capacidad para la innovación en el desarrollo de nuevos procesos, proyectos y productos artísticos») y específicas (p.e.: «capacidad para proyectar, realizar y gestionar la producción artística») de 4º curso del Grado en Bellas Artes, la definición del estándar documental del proyecto artístico y la descripción de sus partes es ampliamente tratado en la asignatura *Gestión del proyecto artístico*. Serán las asignaturas metodológicas de los diferentes Másteres oficiales de investigación las que ahonden en el pensamiento proyectual y en especies cruzadas derivadas del mismo.

18. La cuestión de la transferencia de conocimiento en el ámbito profesional del arte (como la exposición en galerías o espacios de arte) no será tratada directamente en este texto ya que excede los límites del mismo; atendiendo éste último a una definición de la investigación en Bellas Artes y una delimitación de sus familias metodológicas.

yectual pudieron haber requerido previamente la aprobación por parte del comité evaluador de una convocatoria, pública o privada. En esta fase se acaban de ajustar dispositivos visuales de pre-producción (croquis, bocetos, modelos, maquetas, etc.), se realizan experimentaciones y se acaban de cuajar los contenidos conceptuales, los procedimientos y medios de expresión, y los recursos formales a utilizar.

La fase de post-producción se fundamenta en la difusión, promoción, distribución y comercialización, si cabe, del proyecto producido a partir de las variables definidas en la pre-producción. Aquí puede darse desde la elaboración de una estrategia publicitaria aplicada a diferentes medios, el diseño de una identidad gráfica y de sus diferentes aplicaciones (carteles, pendones, invitaciones, hojas de sala, etc.), la escritura de notas de prensa o la elaboración de textos para medios de comunicación especializados, a la contratación de un seguro, el embalaje y transporte de obras, el montaje definitivo o la misma gestión económica de las ventas. Cuando hablamos de la post-producción de un proyecto artístico entramos en el ámbito de la transferencia de conocimiento, donde la investigación realizada se pone en circulación del tejido social en general y de los círculos profesionales específicos.

Dentro de la post-producción también podemos mencionar varios estándares documentales que recogen los resultados de la investigación aplicada. El dossier será aquel documento de promoción (generalmente reducida y diseñada para círculos de distribución interna) que permite acercar a otras personas el proyecto realizado a través de imágenes, vídeos, fichas técnicas, textos y

otras informaciones de interés. Asociado a datos curriculares, el dossier o portfolio tiene una función profesionalizante. También aquí se encontraría el catálogo, la publicación de arte y todas aquellas aplicaciones editoriales cuya función es la promoción del proyecto artístico. Por último, la memoria de proyecto: un documento, generalmente de carácter acreditativo y de archivo, que recoge todos los resultados de la investigación e incluso de la transferencia a través de la promoción y la difusión.

Comentarios finales sobre el avistamiento de especies de investigación

Observamos por tanto que las metodologías de investigación en Bellas Artes hoy en día son una realidad si observamos las diversas fuentes documentales como artículos de revistas indexadas, actas de congresos, proyectos de investigación así como exposiciones, bienales o eventos artísticos de diversa índole, de los que hoy afortunadamente se nutren numerosos artistas e investigadores, que suponen una fuente necesaria donde se sustentan las nuevas publicaciones, creaciones y avances de investigación en el campo de las Artes en general. Por supuesto de la importancia que tiene la formación y preparación intelectual y reflexiva del/de la creador/a-investigador/a, que adopta una postura académica dentro de la universidad, teniendo en cuenta para ello los parámetros establecidos por las agencias de evaluación de la actividad investigadora y los estándares que marca la propia institución académica universitaria en las distintas áreas y ramas del conocimiento. En ese sentido el diseño de nuevos criterios de evaluación por parte de

la CNAI (Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora)¹⁹ ha permitido equiparar las aportaciones extraordinarias del campo científico 10 (Historia, Geografía y Artes), entre ellas producción artística premiada, exposiciones o proyectos realizados con instituciones, con las aportaciones ordinarias de otros campos. Del mismo en los últimos años se han incrementado las defensas de tesis doctorales sobre cuestiones artísticas aplicadas, legitimando así dichas metodologías frecuentemente relegadas en relación a otros dispositivos teórico-científicos.

El ecosistema de la investigación en el ámbito de las Bellas Artes acoge así diversas especies, hábitats y costumbres. Si bien hablamos de una vertebración clasificadora de la metodología de investigación en arte, contemplarla desde un prisma dicotómico no haría sino sujetarla a presupuestos caducos y a un academicismo simplista donde la praxis y la teoría se encuentran absolutamente a resguardo la una de la otra. Estas dos grandes especies siempre han tenido relación y han producido derivaciones interespecies; «*naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo. Las especies compañeras devienen-con, inexorablemente [...] Las especies compañeras juegan juegos de figuras de cuerdas en los que quien está/ quienes están en el mundo y quien sea/quien sean del mundo se constituye en intracción e interacción*» (Haraway, 2019: 36).

Planteamos así que la investigación en Bellas Artes aborda metodologías teóricas y

prácticas que con frecuencia se cruzan y devienen en múltiples subespecies. Más allá de purismos raciales colonialistas, imaginamos aquí que no por su cruce son menos legítimas, sino que, al contrario, inventan nuevos escenarios, dispositivos y fórmulas para responder a nuevas preguntas. Este conjunto horizontal de idas y venidas parece ampliar los límites de las costumbres epistemológicas de las especies, así como modificar sus hábitats. El cruce metodológico interespecie multiplicaría así el éxito de adaptabilidad a entornos desconocidos y cambios climáticos inesperados.

BIBLIOGRAFÍA

- Allison, B. (1992). *Allison Research Index of Art & Design*, Leicester Expertise.
- Austin, J. L. (2003). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, Buenos Aires.
- Bulhões, M. A. (2001). Complejidades na consolidação de uma área de conhecimento, en WANNER, Maria Celeste de Almeida (org.). *Artes Visuais. Pesquisa hoje. Anais do II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Visuais*. Salvador: EDUFBA, p. 24.
- Cattani, I. B. (2002). Arte contemporáneo: el lugar de la investigación, *El medio ambiente como Punto cero*. (Org. Brittes y Tessler). Porto Alegre: Editorial de la Universidad UFRGS, p. 37.
- Cohen, N., Gómez Rojas, G. (2019). *Metodología de la investigación, ¿para qué?* Teseo, Buenos Aires.

19. Resolución de 14 de noviembre de 2018, de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora, por la que se publican los criterios específicos aprobados para cada uno de los campos de evaluación. [en línea] <https://www.boe.es/eli/es/res/2018/11/14/2>

- García del Junco, J., Castellanos Verdugo, C. (2007). La difusión de las investigaciones y el formato IMRYD: Una pesquisa a propósito de la lectura crítica de los artículos científicos. *ACIMED*, v.15 n° 1
- Gray, C., Malins, J. (1993). Research Procedures / Methodology for Artists & Designers, en: *Principles and Definitions: Five Papers by the European Postgraduate Art & Design Group*, European League of Institutes of the Arts (ELIA). Winchester: Winchester School of Art.
- Gutiérrez, J. (2014). La interpretación de las Metodologías de Investigación Basadas en las Artes, a la luz de las metodologías cualitativas y cuantitativas en la Investigación educativa, *2ª Conferencia sobre Investigación basada en las Artes e Investigación Artística, intuiciones y reflexiones sobre temas y metodologías*, Universidad de Granada, Granada.
- Haraway, D.J. (2019). Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. consomni, Bilbao.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación, *Educatio Siglo XXI*, n.º 26, pp. 85-118.
- Källemark, T. (2010). «University politics and practice-based research» en Michael Biggs y Henrik Karlsson (editores), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Reino Unido: Routledge, pp. 3-23.
- Liliana Daza Cuartas, S. (2009) Investigación-Creación un acercamiento a la Investigación en las Artes, *Horiz. Pedagógico*. Volumen 11. N° 1, pp. 87-92.
- Marín-Viadel, R.; Roldán, J. (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(4), pp. 881-895.
- Martínez-Barragán, C. (2011). Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *Revista electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 1, p. 48.
- Redondo, J. (2011). La Investigación en Bellas Artes, *HipoTesis*, Serie Alfabética.
- VVAA (2007). Libro blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado español. FECYT, p. 16.

> IMÁGENES EN FUGA. NUEVOS MEDIOS, ENTROPÍA, INCERTIDUMBRE Y GRAVITACIÓN EN EL ANÁLISIS ESTÉTICO DE LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO VISUAL

JOSÉ MALDONADO GÓMEZ

EL FUTURO ES LO OBSOLETO EN REVERSA > VLADIMIR NABOKOV

Los años 60 fueron un periodo prolífico y generoso tanto en propuestas artísticas como en la generación de objetos realizados con una actitud nueva y diferente, incluso radical, que habría de suponer un profundo cambio de paradigma en lo referido a la *producción de sentido estético*. La década de los 60 es también un momento en el cual los análisis de carácter estético comienzan a mostrar la sedimentación de una experiencia sociopolítica y económica que se funde con un mirar inquieto hacia campos de conocimiento diferentes de los vinculados tradicionalmente con la experiencia, el pensamiento y la producción artística. Son muchos los artistas que generan reflexiones que pretenden mostrar esa nueva mirada orientada hacia una transformación radical de los modos de vida.

Para comprender la relevancia de esta época en lo referido al ensamblaje entre producción teórica, plástica y visual y otros campos de conocimiento, se puede citar a Robert Morris, Joseph Kosuth, Allan Kaprow, Henry Flynt, Donald Judd o Lucy R. Lippard; y Robert Smithson como *primus inter pares*.

El texto de Smithson es un análisis, *excéntrico y exótico*, referido a la actitud, los métodos y las vidas, de un determinado grupo de artistas¹ que comenzaban a adoptar un posicionamiento muy *diferenciado* del resto de la escena artística neoyorquina del momento. Los ejemplos elegidos por el autor, así como la terminología que decide emplear para pensar el trabajo del *grupo* supone una aproximación arriesgada y desinhibida a otros campos científicos. El ensayo de Smithson es en sí performativo, ya que supone tanto un intento de singularización como de *singularidad*. Smithson emplea ideas y conceptos, teorías, que abarcan desde la Relatividad

1. Smithson, Robert. *Los escritos de Robert Smithson. Entropía y los nuevos monumentos*. Editorial Alias. México. 2011.

General de Einstein², la Entropía de Clausius y Boltzman³, la Teoría de la información de Shannon o McLuhan⁴, o campos como la geología, la cristalografía, las matemáticas, el cine de terror o la ciencia ficción, o incluso a R. Buckminster Fuller⁵ o Lewis Carroll, más afines en cierto modo, para desarrollar un punto de vista próximo y una cosmogonía innovadora.

En las páginas del citado ensayo el autor argumenta, valiéndose de una serie de categorizaciones, objetivas unas y subjetivas otras, y apoyando tales categorías sobre las citadas capas teóricas, que *las obras de estos*

artistas alaban [sic], es lo que Dan Flavin llamaba la «Historia inactiva» y los «desagües de energía», o aquello que Vladimir Nabokok definía como «el futuro es lo obsoleto en reversa».

Es decir, en palabras del propio autor: *de manera indirecta muchos de los artistas han proporcionado una analogía de la segunda ley de la termodinámica, la cual extrapola el sentido de la entropía al decirnos que la energía se pierde con más facilidad de con la que se obtiene.* Smithsonian pasa de esta analogía entrópica en términos de energía a otra, también referida a la entropía, pero en este

-
2. La teoría general de la relatividad o relatividad general es una teoría del campo gravitatorio y de los sistemas de referencia generales, publicada por Albert Einstein en 1915 y 1916.

El nombre de la teoría se debe a que generaliza la llamada teoría especial de la relatividad. Los principios fundamentales introducidos en esta generalización son el principio de equivalencia, que describe la aceleración y la gravedad como aspectos distintos de la misma realidad, la noción de la curvatura del espacio-tiempo y el principio de covariancia generalizado.

La intuición básica de Einstein fue postular que en un punto concreto no se puede distinguir experimentalmente entre un cuerpo acelerado uniformemente y un campo gravitatorio uniforme. La teoría general de la relatividad permitió también reformular el campo de la cosmología.

3. La entropía es una función de estado de carácter extensivo y su valor, en un sistema aislado, crece en el transcurso de un proceso que se da de forma natural. La entropía describe lo irreversible de los sistemas termodinámicos. La palabra entropía procede del griego (ἐντροπία) y significa *evolución o transformación*. Fue Rudolf Clausius quien le dio nombre y la desarrolló durante la década de 1850. Ludwig Boltzmann fue quien encontró en 1877 la manera de expresar matemáticamente este concepto, desde el punto de vista de la probabilidad. Boltzman se suicidó en 1906 probablemente debido al rechazo a su planteamiento de la existencia del átomo.
4. La teoría de la información, también conocida como teoría matemática de la comunicación (inglés: mathematical theory of communication) o teoría matemática de la información, es una propuesta teórica presentada por Claude E. Shannon y Warren Weaver a finales de la década de los años 1940. Esta teoría está relacionada con las leyes matemáticas que rigen la transmisión y el procesamiento de la información y se ocupa de la medición de la información y de la representación de la misma, así como también de la capacidad de los sistemas de comunicación para transmitir y procesar información. La teoría de la información es una rama de la teoría de la probabilidad y de las ciencias de la computación que estudia la información y todo lo relacionado con ella: canales, compresión de datos y criptografía, entre otros.
5. Richard Buckminster “Bucky” Fuller (Milton, 12 de julio de 1895 - Los Ángeles, 1 de julio de 1983) fue un diseñador, arquitecto, visionario e inventor estadounidense. También fue profesor en la Universidad del Sur de Illinois *Carbondale* y un prolífico escritor.

Durante su vida, Fuller buscó respuesta a la pregunta: «¿Tiene la humanidad una posibilidad de sobrevivir final y exitosamente en el planeta Tierra y, si es así, ¿cómo?»

caso en términos de irreversibilidad espacio temporal, donde la energía, ya no es el factor determinante, sino que el lugar es ocupado por un presente con un vector direccional térmico⁶ fatal, la flecha en el tiempo, que el presente solo puede esforzarse en ralentizar. *Pasado y futuro*, escribe Smithson, *son reducidos a un presente objetivo. Esta temporalidad ocupa poco o nada de espacio: es estacionaria y no tiene movimiento, no va a ningún lado, es anti newtoniana a la vez que instantánea [...]. El tiempo deviene una especie de fórmula que expresa lugar menos tiempo. Si el tiempo es un lugar, entonces son posibles innumerables lugares.*

Este punto de vista, que en cierto modo se corresponde con la geometría de Minkowski⁷ para el espacio-tiempo relativista de Einstein —aunque el autor no lo indique explícitamente— deviene análisis y despliegue (Deleuze, 1993), de una serie de factores objetivos y materiales, y queda recogido y argumentado en base a las categorizaciones que hace. Por un lado la categoría de artistas de lo orgánico, que aprecian y *ven* cine de terror, afinidades electivas de la emoción, o aquellos otros, los artistas de lo inorgánico, más proclives al visionado del cine de ciencia ficción, centrados en lo perceptivo; y por el otro lado tenemos una nueva categoriza-

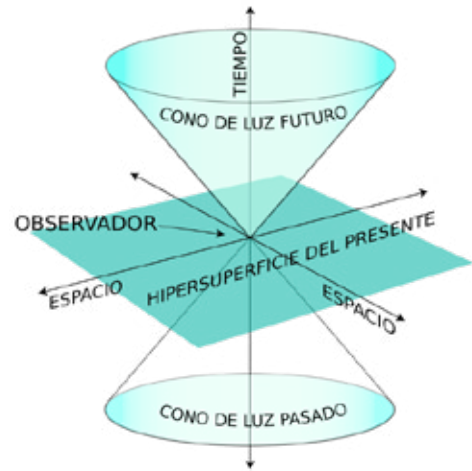


Figura 1. Minkowski, Hermann. *Cono de luz*.

ción, en tanto que materiales y superficies: metálicos, plásticos, geológicos, puras e impuras, etc. que están afectados por la tendencia de los artistas, generalizo, a eliminar la noción de tiempo en tanto que decadencia o evolución biológica. Es decir, se produce un desplazamiento de significado, cierta metaforización, que permite que el ojo *vea el tiempo como una infinidad de superficies o estructuras* [sic] o como una combinación de ambas. Smithson cita a Barthes en este punto y comenta que el proceso al que se asiste es

6. Las que hacen girar el mundo no son las fuentes de energía, son las fuentes de baja entropía. Sin baja entropía, la energía se diluiría en calor uniforme y el mundo llegaría a su estado de equilibrio térmico, donde ya no hay distinción entre pasado y futuro, y nada acontece.

Rovelli, Carlo. *El orden del tiempo (Argumentos)* (Spanish Edition) Editorial Anagrama. Edición de Kindle.

7. En 1907 se percató de que la teoría especial de la relatividad, presentada por Einstein en 1905 y basada en trabajos anteriores de Lorentz y Poincaré, podía entenderse mejor en una geometría no-euclidea sobre un espacio cuatridimensional, desde entonces conocido como espacio de Minkowski, en el que el tiempo y el espacio no son entidades separadas sino variables íntimamente ligadas en el espacio de cuatro dimensiones del espacio-tiempo. En este espacio de Minkowski la transformación de Lorentz adquiere el rango de una propiedad geométrica del espacio. Esta representación sin duda ayudó a Einstein en sus trabajos posteriores que culminaron con el desarrollo de la relatividad general.

al de la pérdida de peso de la *masa indiferenciada de la sensación orgánica*⁸.

Pero Smithson avanza en su ensayo dejando claro que lo que sucede, además de tal pérdida de peso, de gravitación, es cierto percibir emocionado y *la tendencia al vaciamiento, la congelación, el borde exterior, la superficie plana o banal de un espacio en blanco tras otro espacio en blanco* [sic]; es decir, la condición infinitesimal conocida como entropía, o lo que McLuhan (1962) denomina *el estado hipnótico del mecanismo*, y que podríamos interpretar como un estado de suspensión inconsciente (postmedia). En este punto se podría referir todo el proceso a un modo, mecanismo o producto, de cualidad y calidad salvífica semejante a *Ubik* (Philip K. Dick, 1969) que es el único *agente trans* capaz de ralentizar la tendencia a una alta y fatal entropía.

Asistimos al nacimiento de una disciplina de análisis afín a la semiótica, la estética y las ciencias físicas y matemáticas, la *Entropología*⁹ (Esta *neo disciplina* supone releer el barroco, posiblemente el pensamiento moderno y aún más allá, desde Descartes, Leibniz o Spinoza, en términos semióticos y como aviso a navegantes de la proximidad, siempre inminente y ahí, de la cegazón (Derrida, 1990), y de la tendencia a la fuga o invisibilización de las imágenes; también de la impotencia del imaginar (*imaginación muerta imagina*) y del esfuerzo que supone el mantenimiento de un flujo de sentido suficiente que equili-

bre los procesos de emisión y recepción, de acabamiento, desacelerándolos, inmovilizándolos y alejándolos, dirá Smithson, del concepto de evolución creadora de Bergson, para de esta manera posibilitar una compresión menos ligera y más consciente y consistente del presente. Ahí, aquí, es donde Smithson potencia y pone en valor el *instante* como posición y lugar, pero también es donde se produce el reconocimiento de un espacio tiempo como poco cuatrimensional (x, y, z, t) en el cual el tiempo está entretrejado con el espacio, euclídeo o no, en todas las superficies y dimensiones posibles (x^n) y sujeto a pliegues, despliegues y repliegues (Deleuze, 1988). No hay un tiempo absoluto, tampoco un espacio absoluto e independiente del tiempo, u otras futuribles variables, que podamos dar por conocidas y consistentes. Smithson nos está hablando de la metaforización del espacio- tiempo *desplazándose* de la mano de toda una pléyade de artistas *hiper prosaicos e hiper opulentos* [sic], y esto, es la paradoja en el núcleo mismo del *síndrome*.

Las aproximaciones a la entropía planteadas en el análisis por Smithson contemplan la evolución de la misma en el marco científico, pasan desde cierta conceptualización básica y no muy objetiva como es la incidencia del par <orden|desorden>, para después centrar su atención en maneras de comprender la entropía en términos de energía, y no de calor y temperatura (termodinámica de máquinas); es decir, como una

8. Barthes, Roland. *Mitologías. La burguesía como sociedad anónima*. Editions du Seuil. Paris 1957

9. http://davidmaisel.com/wp-content/uploads/2014/07/Messenheimer_MAISEL.pdf

magnitud adimensional, energía, fácilmente asociable con la Teoría de la Información¹⁰ (Shannon, 1940), la cual es citada para establecer un vínculo referido a la cantidad de información perdida en un sistema cerrado, y por tanto, a la unidad de medida de nuestra *ignorancia*, aquello que desconocemos a medida que la entropía crece y el cálculo de probabilidades nos aproxima hacia la línea de equilibrio estadístico y físico del sistema desde la cual resulta altamente improbable que algo pueda retroceder.

Existe lo «impreso», escribe Smithson, y *la imposibilidad de meter de forma satisfactoria lo real en las prendas ready-made de nuestros conceptos ready-made, la necesidad de lo hecho a medida* [sic], la proliferación de lo hecho a medida, su reproductibilidad técnica (Benjamin, 1936). Estos son ejemplos de la entropía en los textos y en los conceptos: lo escrito y leído, visto como texto, que Smithson denomina el material de «información» y en base al cual se elabora una idea y *devenir* del mundo. Son estas concepciones de la magnitud S^{11} las que determinan como enfocar a los artistas de este periodo, nues-

tro interés en ellos, para poder mostrarlos y verlos en tanto que *relatores* de un momento que supone el fin de muchas cosas, la historia, la filosofía y cierto humanismo, los media, la propia evolución de los modos de vida y los seres; y es por eso que Smithson (S) habla del aislamiento del cuarto-caja, de la caja-oficina o de los aparatos-caja por doquier (*waldos*¹², en cualquier caso) y también hace referencia a categorías éticas y morales, verdadero o falso,



Figura 2. Diseño de espacios de trabajo modulares para oficina.

-
10. El modelo propuesto por Shannon es un sistema general de la comunicación que parte de una fuente de información desde la cual, a través de un transmisor, se emite una señal, la cual viaja por un canal, pero a lo largo de su viaje puede ser interferida por algún ruido. La señal sale del canal, llega a un receptor que decodifica la información convirtiéndola posteriormente en mensaje que pasa a un destinatario. Con el modelo de la teoría de la información se trata de llegar a determinar la forma más económica, rápida y segura de codificar un mensaje, sin que la presencia de algún ruido complique su transmisión.
11. Entiéndase magnitud S como un juego entre el símbolo que representa entropía y la S inicial de Smithson (a partir de aquí sería adecuado entender la S como polisémica o desplazada de un significante a otro en todas las fórmulas) Hay algo de Smithson en la S que la entropía comparte con Smithson... que no podemos determinar: incertidumbre en S .
12. Se llama así a un aparato o instrumento que puede acoplarse a un operador para realizar acciones que no serían posibles por otros medios. Este es un ejemplo de uno de los poquísimos casos en que un término proveniente de una historia de ciencia ficción es adoptado y asimilado por la ciencia y la tecnología. Proviene de una novela corta de Robert A. Heinlein, llamada *Waldo & Magic, Inc.* donde un inventor, enfermo, desarrolla *waldos* para poder moverse (no hago más *spoiler*).

destacando que a veces lo falso tiene un plus de «realidad».

El texto viene a mostrar un realismo social, conceptual, estético y casi metafísico, que es el *objeto a representar*, sintetizar y mostrar con un elevado grado de manierismo por parte de los artistas: *Donald Judd tiene una colección laberíntica de «material impreso», parte de la cual él, más que leer, «mira».* De esta forma puede tomar una ecuación matemática y con un simple vistazo traducirla a una progresión mental de intervalos estructurados, nos dice Smithson, *Mr. S.* ;-))

Los artistas devienen transistores¹³, resistores de transferencia, de la no creatividad, amplificando, oscilando, conmutando o rectificando, *generando inmovilidad, energía insuficiente, lentitud general y pereza generalizada* [sic]. La educación del des-artista (Kaprow, 1971) es más que un postulado, es un método para observar la entropía y *con_vivir* en ella.

Una cuestión relevante es la consideración, sutil pero *constante, diseminada* por todo el artículo, y sólo revelada al final del mismo, sobre el interés de todos los autores citados por las investigaciones de Einstein, su teoría de la Relatividad, general y especial. Espacio-tiempo y gravitación universal, pero también, al implicar la entropía con es-

tas, la idea de un universo en expansión que posiblemente surgiera de una singularidad *indemostrada* y de algún tipo de colapso, una contracción previa y una explosión posterior que nos arrastra a través de un vacío cada vez más frío. Es aquí donde, a partir de Georges Lemaître (*Un Universo homogéneo de masa constante...*, 1927) y sus consideraciones de un Universo en expansión, que ponían en duda la necesidad einsteiniana de un universo inalterable en su conjunto regulado por una magnitud denominada *constante cosmológica*, la entropía y la teoría de la información, además de la física estadística mediante la teoría de la probabilidad, vienen a redefinir la entropía misma no como transformación, cambio o giro, que si bien son conceptos incluidos en una noción amplia de la misma, sólo lo están para fundamentar la entropía en tanto que información¹⁴.

Pensemos, en este punto, en un universo que se densifica hasta el límite de lo posible (incluso de lo imposible) para volver a estallar y dispersarse para volver a densificarse otra vez. *Un universo que se enfría hasta el límite mismo del calor más delirante*¹⁵. Un universo que rebota (*bounce*) y hace *crack-crunch* en lugar de *bang: un astillamiento-rebote*. La gran *poli-fractura*, pero también la gran cristalización, lo mineral (Brea, 2010)¹⁶, y lo *polimérico*. Un pellizco imposible a lo orgánico-inorgánico.

13. Maldonado, José. *La Máquina. Topología radiante*. Cendeac, Murcia. 2017. pág. 30.

14. Véase nota 10.

15. Trato de expresar una situación de paradoja cósmica que se desarrolla más adelante al fundamentar la teoría de la información, a través de las dimensiones de Planck y la astrofísica de agujeros negros.

16. El cristal ríe - decía Smithson[sic]. <http://esferapublica.org/nfblog/mineralidad-absoluta-el-cristal-se-venga/> (citado por José Luis Brea).

El origen no es algo distinto de lo originado, externo, y que queda atrás. Tiene que ser perfectamente posible observarle ya que el origen continúa, no cesa, y permanece con la evolución misma de lo que se origina, por eso esta hipótesis comienza afirmando: «El universo es, en su conjunto, una emergencia originada por las fluctuaciones del valor de inexistencia de la nada»¹⁷

A partir de este punto, que no está fijado en una posición determinada del texto, la cuestión se complica de manera exponencial, y el artículo de Smithsonian genera una tormenta perfecta de ideas y sugerencias, todas ellas vibrantes y estocásticas, entre la relatividad

general y especial, la entropía, la semiótica y otras áreas de conocimiento, propiciando una subordinación (Chomsky, 1957) difícilmente jerarquizable entre las disciplinas a implicar.

Aún se produce una derivada¹⁸ destacable más, entre otras posibles, incluidas las funciones generatrices. En el artículo Smithsonian vincula los «*saberes naturales*» con cierto humor científico (producto de cierta desconsideración de clase) al referir como cierto grupo de científicos le indican a R. Buckminster Fuller (Dymaxion. 1960-1973) que la cuarta dimensión (en realidad la quinta) era *já-já*, en otras palabras, que era risa

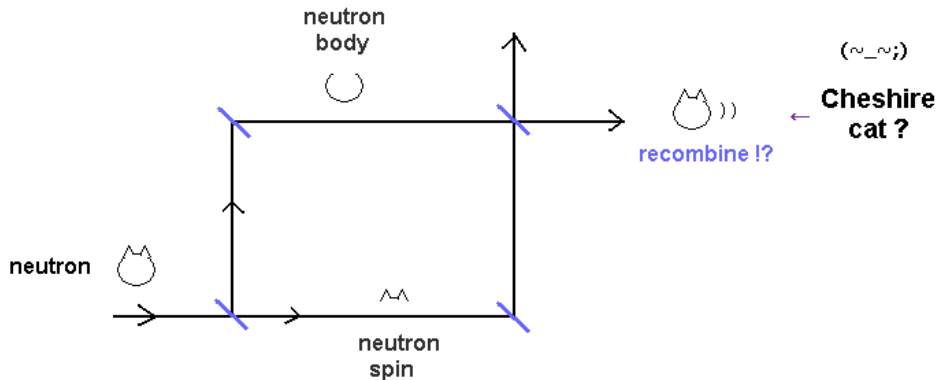


Figura 3. Gato de Cheshire como neutrón. Cuántica recreativa.

17. Herrero, Carlos. Teoría del Pellizco - *Una teoría de la nada y del Todo* (Spanish Edition) (p. 17). Edición de Kindle.

18. En matemáticas una ecuación en derivadas parciales (a veces abreviado como EDP) es aquella ecuación diferencial cuyas incógnitas son funciones de diversas variables independientes, con la peculiaridad de que en dicha ecuación figuran no solo las propias funciones sino también sus derivadas. Tienen que existir funciones de por lo menos dos variables independientes. O bien una ecuación que involucre una función matemática μ de varias variables independientes $x, y, z, t \dots$ y las derivadas parciales de μ respecto de esas variables.

Véase Olga Aleksándrovna Ladýzhenskaya. https://es.wikipedia.org/wiki/Olga_Ladýzhenskaya

[sic]. Esto sirve a Smithson para enlazar con la matemática, lógica, enloquecida de Lewis Carroll (gato de Cheshire por gato de Schrödinger) y la literatura de ciencia ficción, una vez más, e invocar al Jabberwocky (*mimosos se atristaban los borloros*) como un posible y potencial lenguaje oculto del futuro (Deleuze, 1964)¹⁹ (por conocer y pre-existente) que sí se comprendieran correctamente, llegado el momento, su sentido y esencia, explicaría una forma de entrar en la *cuarta dimensión* (quinta dimensión) (Padgett, 1943). La risa es considerada, entonces, por el autor, como una «verbalización» entrópica y se pregunta de qué manera podrían los artistas traducir esta entropía verbal, el *já-já*, a modelos sólidos. Está claro que la respuesta no es fácil y depende tanto de su esfuerzo como del interés de la comunidad por implicarse en una respuesta: una solución que Smithson deja sobre el papel, y que considera verificable en los trabajos de los artistas del grupo citado. Smithson vuelve a *ubikar* la solución, entre cómica, en una zona *trans*, en tanto que *singularidad*, entre la risa y la estructura-cristal como dispositivo para una especulación infinita, ergo ralentización: *el cristal ríe* [sic]²⁰.

A partir de este punto una nueva e inspirada categorización de la risa surge como guía para navegantes que sólo pretende, y consigue, arañar *una superficie impura-purista* [sic].

UN ATAQUE DE SIMPLEZA SE VUELVE
UN ROMBOIDE, UNA DESCARGA
ELEVADA DE JÚBILO SE VUELVE
PRISMÁTICA, UN ARREBATO
FELIZ SE VUELVE UN CUBO, ASÍ
SUCESIVAMENTE

Dos imágenes poderosas destacan al final del artículo, la sonrisa que aparece y desaparece, el cuerpo desmembrado y recordado —esto es dulcemente cruel— del gato de Cheshire (Charles Lutwidge Dodgson, 1865), y las piezas *acompañadas* de hilos caídos de las Tres obstrucciones estándar (Duchamp, 1913-1914). Imágenes que sirven para desplazarnos a una *concepción de matemática dislocada de manera personal por los artistas, de modo que se vuelve manierista o se separa de su sentido original. Esta dislocación de sentido otorga al artista lo que podríamos llamar «matemática sintética»* [sic]. El último autor citado es Charles Sanders Pierce (1839), a través del cual refuerza la idea de la posibilidad de «*gráficas*» que nos mostrarían *imágenes móviles del pensamiento* [sic]. Smithson nos deja sumergidos en una sopa semiótica de *series de sentido* donde el futuro ya no lo será jamás... y *Ubik* parece la solución a un *invierno que está llegando* (dentro de una caja, claro, que flota en la corriente del río más largo: Moisés, todo un éxodo)

19. Véase Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Editorial Anagrama, 1970. Barcelona.

20. Véase nota 16.

A MODO DE CONCLUSIÓN...

Una primera conclusión, muy sintética, es que el artículo de Smithson es una alegoría profunda, bien estructurada y muy detallada, de un periodo *sin cerrar* que afecta con intensidad el espacio que habitamos; alegoría que muestra la singularidad y el potencial de *ralentización* de las propuestas estéticas que en él se plantean. Cuando indico que es una alegoría lo hago en el sentido de *cadena de metáforas*. El término adecuado sería *trans-metáfora*, ya que la definición de alegoría nos haría pensar la imagen en términos de representación figurativa, además de simbólica, y no en un *complex* amalgamante que parte de los registros de lo simbólico, lo real y lo imaginario (Lacan, 1953) donde las imágenes y los signos son inevitables y siempre *son lo que son* en tanto que estados de indeterminación e intercambio que dan a conocer *algo más* (Peirce, 1904).

La segunda conclusión se presenta como incertidumbre, es decir, mirar o ver, por ejemplo; pero también como un aparente dilema, profundidad o superficie, que no es tal. La incertidumbre abre la puerta a la construcción de herramientas de medida de tipo probabilístico y poético, y Smithson, en su análisis, hace referencia a estas herramientas, pero no a la incertidumbre en tanto que generadora

de sentido, concepto fundamental para abrir el trabajo del grupo de artistas a las series de sentido (Deleuze, 1969) y a la expansión semiótica (Peirce, 1904): *no tenemos ningún poder de pensamiento sin signos*[sic].

Si observamos la relación indeterminación de Heisenberg (1)²¹ y pensamos a través de su sentido, que es el método empleado por Smithson para vincular la entropía con una determinada necesidad y sensibilidad, deberíamos entender como esta deviene imprescindible en gran medida *la producción específica de sentido* que aquí se investiga.

$$\Delta x \cdot \Delta p \geq \frac{\hbar}{2} \quad (1)$$

El principio de incertidumbre establece la imposibilidad de que ciertos pares de magnitudes físicas, observables y complementarias, sean conocidas con precisión simultáneamente. Con independencia de qué pares, y aquí empleamos las estrategias de *desplazamiento* de Smithson, Peirce y Lacan, y asociando el concepto de entropía de Boltzman (2)²² como primera palanca, conocemos que la entropía mide el número de microestados compatibles (todos los materiales físicos y conceptuales empleados por el artista: lo visto y lo pensado, lo propio y

21. En mecánica cuántica, la relación de indeterminación de Heisenberg o principio de incertidumbre afirma que no se puede determinar, en términos de la física cuántica, simultáneamente y con precisión arbitraria, ciertos pares de variables físicas, como son, la posición y el momento lineal (cantidad de movimiento) de un objeto dado. En otras palabras, cuanto mayor certeza se busca en determinar la posición de una partícula, menos se conoce su momento lineal y, por tanto, su masa y velocidad. Este principio fue enunciado por Werner Heisenberg en 1927.

22. Formulación estadística de Boltzman para la entropía, donde S es la entropía, k la constante de Boltzmann y Ω el número de microestados posibles para el sistema (\ln es la función logaritmo natural). La ecuación asume que todos los microestados tienen la misma probabilidad de aparecer.

La cantidad de entropía de un sistema es proporcional al logaritmo natural del número de microestados posibles.

lo ajeno, etc... para la ejecución del proyecto) con el macroestado de equilibrio (el estado resultante de la medida e interacción de los microestados dados (la obra, el producto o el objeto resultante) -esta medida abre una cadena significativa *pseudo* recurrente y delirante- ; pero claro, también decimos, y así lo hace Smithson, que lo medido es el grado de organización del sistema (cierto orden y cierto desorden, algo subjetivamente orientado), el cual, al aplicar la variable temporal, tiende a enfriarse (en términos termodinámicos) o a crecer (en tanto que información perdida: *aumenta lo perdido y la ignorancia: lo desconocido*).

$$S = k \cdot \ln \Omega \quad (2)$$

Nos dice Karen Barad sobre las cuestiones de medición (y esto hace referencia a la citada incertidumbre *extraña*):

Las cuestiones de la naturaleza de la medición, o, más ampliamente, de las *intra-acciones*, son el núcleo de la física cuántica. Las *intra-acciones* son acciones que construyen diferencia, de separación, de enredar (entrelazar diferenciado —los paréntesis son míos para aclarar la traducción), de diferenciar (un movimiento) en la creación de fenómenos. Los fenómenos, los enredos de la materia a través de los *espaciotiempos*, no están en el mundo, sino que son del mundo. Es importante destacar que las *intra-acciones* no se limitan a las prácticas de medición realizadas por humanos. De hecho,

los temas en juego al explorar el vacío no son simplemente cuestiones de las prácticas de la exploración humana en la búsqueda de conocimiento, sino que se cree que son cuestiones ontológicamente profundas que se relacionan con la naturaleza misma de la materia.²³

De ahí la suspensión, y lo humano de la misma, las *intra-acciones* suponen la ralentización enunciada por el autor, y la necesidad de preponderancia de lo espacial, de lo uno, (Cassirer, 1923)... pero está claro que sí somos muy conscientes de la acción sobre lo temporal (Δp), su ralentización objetivada, la medida (uno de los elementos del par o un microestado observable), nuestra capacidad de medir o *situar* lo espacial (Δx) (otro de los elementos del par y también otro microestado) tenderá a ser escasa e imprecisa, poética casi, sí no es tomando prestado el concepto de probabilidad, que permite un ajuste más fino y abre la posibilidad de manejar la variable espacial, y por tanto, ambas casi juntas, en este caso, con ciertas garantías: indeterminación ontológica e incertidumbre epistemológica (intra-actuando).

La simple coordinación de la forma del espacio y del tiempo, que tanto se buscó llevar a cabo en la investigación epistemológica, no encuentra confirmación alguna en el lenguaje. Aquí más bien se evidencia que es una determinación de otro tipo y, por así decirlo, de una dimensión superior la que tienen que llevar a cabo el pensamiento en general y el pensamiento lingüístico en particular en la estructuración de la representación del tiempo y en la di-

23. Barad, Karen. (Documenta (13): 100 Notizen - 100 Gedanken) (Edición alemana / inglés). Hatje Cantz Verlag. Edición de Kindle

ferenciación de la dirección a intervalos de tiempo.²⁴

El caso que se expone produce objetos de pensamiento muy eficientes que pueden ser entendidos bajo la *relación de Flavin: lugar menos movimiento*, es decir, en cierto modo, el producto del incremento de posición por el incremento del *momento* es mayor o igual a cierta unidad de energía, la del sistema, partida por la mitad, que viene a ser siempre algo menos de lo *esperable* (1). Pero si lo que queremos es comprender qué sucede si se suspende la variable temporal nos encontraremos ante la ecuación de Schrödinger (3)²⁵ independiente del tiempo, en la cual se predice que la función de onda puede tener la forma de una onda estacionaria, denominada estado estacionario, y por tanto ser *orbital de no se sabe qué* —cierto vacío. *Aquí o ahora* se produce un nuevo e inquietante *desplazamiento*.

Los estados estacionarios se pueden clasificar y, por tanto, posiblemente comprender —ya sean elementos atómicos o risas «já-já», geometría o cosas-caja. La dependencia del tiempo permanece, no se pierde, pero entra en un bucle que va de pasado a futuro pasando por el presente, y vuelta a empezar: el tiempo tiende a anularse; Incluso puede

evolucionar en reversa (gato de Cheshire y/o gato de Schrödinger). Si la energía de un determinado objeto tiende a ser proporcional a su estado, este deviene estacionario (Schrödinger, 1925). También podría ser una partícula virtual con una duración tan breve que no podamos medirla y este constantemente saltando de lo real a lo irreal, de lo visible a lo invisible.

$$E\Psi = \hat{H}\Psi(3)$$

Consideremos ahora, como conclusión tercera, que la entropía global de un sistema es la entropía del sistema considerado más la entropía de los alrededores (procuro no apartarme demasiado de la manera de manejar los conceptos de Smithson), qué en cierto modo es lo que muestra la reflexión de Smithson cuando habla de lo impreso, del documento, o de ciertos *hechos* plásticos y arquitectónicos, en definitiva, los modelos-evento de realidad que inspiran a parte de los artistas del periodo expansor y expandido.

Esto quedaría recogido por la ecuación que relaciona entropía y reversibilidad (4)²⁶: entendamos por universo, el específico citado por Smithson, un determinado lugar en el espacio tiempo, la época, que se proyecta

24. Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas, I. El lenguaje* (Spanish Edition) (p. 202). Fondo de Cultura Económica. Edición de Kindle.

25. La ecuación de Schrödinger, desarrollada por el físico austriaco Erwin Schrödinger en 1925, describe la evolución temporal de una partícula subatómica masiva de naturaleza ondulatoria y no relativista. Es de importancia central en la teoría de la mecánica cuántica, donde representa para las partículas microscópicas un papel análogo a la segunda ley de Newton en la mecánica clásica. Las partículas microscópicas incluyen a las partículas elementales, tales como electrones, así como sistemas de partículas, tales como núcleos atómicos.

26. La entropía global del sistema es la entropía del sistema considerado más la entropía de los alrededores. También se puede decir que la variación de entropía del universo, para un proceso dado, es igual a su variación en el sistema más la de los alrededores

en *infinitos lugares que no ocupan casi nada* [sic]; por sistema, el del arte, y por entorno, que es muy variable, aquellas zonas del universo que limitan con el sistema del arte dependiendo de la mirada y los movimientos del artista, aquello que mira... o lee, hasta donde se adentra —*superficie arañada* [sic]. También podemos decir, tras las equivalencias planteadas, que la variación, el incremento de entropía del universo, el que sea o esté, para un proceso dado, la imagen, en un sentido amplio lo visible, es igual a su variación incremental de entropía en el sistema más la del entorno. Smithson realiza una fascinante *aproximación por desenfoque*, que describe un sistema y un entorno, su entropía, y el universo en el que se produce, de una sensibilidad visionaria y muy acorde con el concepto de estructura disipativa²⁷ de Ilya Prigogine o el de autopoiesis²⁸ de Maturana y Varela.

$$\Delta S_{\text{universo}} = \Delta S_{\text{sistema}} + \Delta S_{\text{entorno}(4)}$$

Este desenfoque constituye el núcleo de la teoría de Boltzmann. De él nacen los conceptos de calor y entropía, a los que están ligados los fenómenos que caracterizan el fluir del tiempo. La entropía de un sistema, en particular, depende explícitamente del desenfoque; de aquello que no veo, puesto que depende del número de configuraciones

indistinguibles. Una misma configuración microscópica puede tener una elevada entropía con respecto a un desenfoque y baja con respecto a otro. El desenfoque, a su vez, no es un constructo mental: depende de la interacción física real; en consecuencia, la entropía de un sistema depende de la interacción física con dicho sistema.

Eso no significa que la entropía sea una magnitud arbitraria y subjetiva; significa que es una magnitud relativa, como la velocidad. La velocidad de un objeto no es una propiedad del objeto en sí: es una propiedad del objeto con respecto a otro²⁹.

Inter-acciones, intro-acciones y trans-acciones (sin guión todas ellas quedarían más entrelazadas y más en su ser no ser, y viceversa)

Una vez que disponemos de una serie de fórmulas esenciales, que son susceptibles de ser entendidas como contenedores o *matemas* de lo desarrollado por Smithson, y viceversa, es decir, lo descifrado en ellas por la ciencia, es posible analizar someramente la relación fundamental entre entropía física y teoría de la información, que es posible gracias a la revisión realizada por la física de los agujeros negros (mirado a través de una buena lente —Spinoza— tendríamos algo parecido a la *Espiral Jetty* (Smithson, 1970):

27. El término estructura disipativa busca representar la asociación de las ideas de orden y disipación. El nuevo hecho fundamental es que la disipación de energía y de materia, que suele asociarse a la noción de pérdida y evolución hacia el desorden, se convierte, lejos del equilibrio, en fuente de orden.

28. La autopoiesis o autopoiesis (en griego: *αὐτο, ποίησις* [auto, poiesis], ‘a sí mismo; creación, producción’) es un neologismo que designa la cualidad de un sistema capaz de reproducirse y mantenerse por sí mismo. Fue propuesto por los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela en 1973 para definir la química de auto-mantenimiento de las células vivas. Una descripción breve sería decir que la autopoiesis es la condición de existencia de los seres vivos en la continua producción de sí mismos.

29. Rovelli, Carlo. *El orden del tiempo* (ARGUMENTOS) (Spanish Edition). Editorial Anagrama. Edición de Kindle.

materiales diversos (microestados) para una obra de *Land Art* (macroestado).

En la revisión de la física de los agujeros negros según la nueva teoría de Jacob D. Bekenstein³⁰ el bit de información sería equivalente a una superficie de valor $\frac{1}{4}$ del área de Planck³¹. Esto supone que en presencia de agujeros negros la segunda ley de la termodinámica sólo puede cumplirse si se introduce la entropía generalizada o suma de la entropía convencional (S_{conv}) más un factor del área total (A) de los agujeros negros existentes en el universo (volumen esférico), según sigue (5)³²:

$$S_{tot} = S_{conv} + \frac{kc^3}{4G\hbar} A \quad (5)$$

Donde, K , es la constante de Boltzman (1), c es la velocidad de la luz, G es la constante de gravitación (Newton y Einstein) y \hbar es la constante de Planck reducida. Esto quiere decir, ni más ni menos, a continuación, se

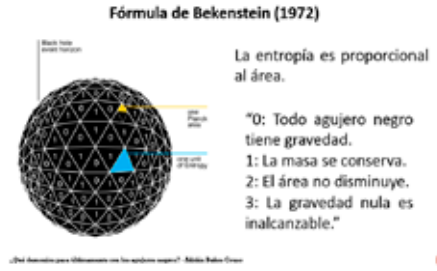


Figura 4. Frontera o límite de Bekenstein.

verá el vínculo con los planteamientos de Smithson, qué un agujero negro almacenaría la entropía de los objetos que atrae y engulle, *imágenes-información* en nuestro caso, en la superficie del horizonte de sucesos.

La energía, información, ni se crea ni se destruye, primera ley de la termodinámica, se transforma, y puede ser almacenada (dependiendo de cómo o qué lo haga, con mayor o menor diseminación entrópica > segunda ley de la termodinámica). Algo parecido sucede con la información en su grado más

30. En física, la frontera Bekenstein o límite de Bekenstein es un límite superior a la entropía S , o información I , que pueden estar contenidos en una región finita del espacio que tiene también una cantidad finita de energía, o también, la cantidad máxima de información necesaria para describir perfectamente a un sistema físico hasta el nivel cuántico. Esto implica que la información de un sistema físico, o la información necesaria para describirlo perfectamente (volumen esférico), debe ser finita si esa región del espacio y la energía son finitos. En ciencias de la computación implica que existe una tasa de procesamiento de la información máxima (límite de Bremermann) para un sistema físico que tiene un tamaño y energía finitos, y que una máquina de Turing con dimensiones físicas finitas y memoria ilimitada no es físicamente posible.

La frontera Bekenstein limita la cantidad de información que se puede almacenar dentro de un volumen esférico a la entropía de un agujero negro con la misma superficie.

31. Las unidades de Planck o unidades naturales son un sistema de unidades propuesto por primera vez en 1899 por Max Planck. El sistema mide varias de las magnitudes fundamentales del universo: tiempo, longitud, masa, carga eléctrica y temperatura. El sistema se define haciendo que las cinco constantes físicas universales de la tabla tomen el valor 1 cuando se expresen ecuaciones y cálculos en dicho sistema.

32. Véase nota 27.

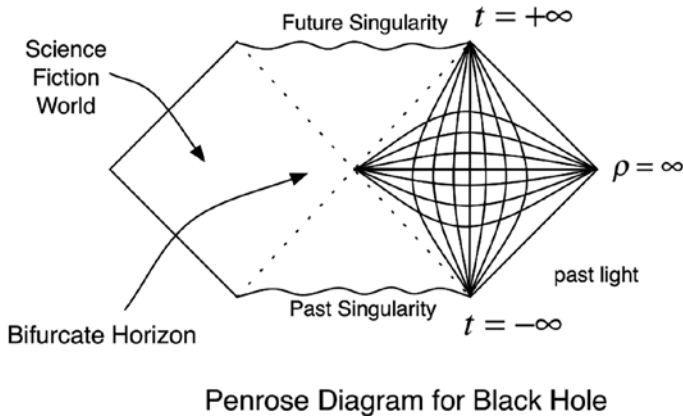


Figura 5. Diagrama de Penrose de un agujero negro.

esencial (dimensiones de Planck)³³, y eso es lo que resulta insoslayable en las *predicciones o visiones de Smithsonian* (precognición): la información, todos los datos (microestados, su logaritmo) que configuran cualquiera de las conformaciones de la producción de sentido estético de los artistas que refiere (y por extensión espacio-temporal a otros posteriores que desconocía) se encuentran en un estado de almacenaje, la información, insisto, en tanto que esta deviene horizonte de suceso de un agujero negro (volumen esférico), *Land Art*, u otras conformaciones transepocales (macroestados), las mostradas en el ensayo de Smithsonian como ejemplós.

Por tanto podremos ser conscientes de una parte de la ecuación (los microestados),

y tomar una medida —cierta medida— que confirme las hipótesis, pero no podremos serlo tanto, conscientes, del otro elemento del par congruente de la ecuación (macroestado) (1) (2), que, por consiguiente, se nos abre al descubrimiento a través de cierta mecánica estadística (2): lectura, escritura, imágenes de todo tipo, las del arte, que implican lo espiritual, lo humano... sig-

nos, sentidos y esencias (Deleuze, 1964)³⁴... lo orgánico y lo inorgánico y sus intra-acciones, inter-acciones y trans-acciones (Barad, 2007 y 2012)³⁵.

Pero lo que aquí se ha pretendido ir mostrando, de la mano del texto de Smithsonian, es como toda imagen tiene un *sentido de fuga* (en un universo, sistema y contexto cerrados). *Sentido de fuga* que con alta probabilidad es su estado entrópico de *semiosis* (la inclusión de un significado aniquilador) o decadencia: la muerte de la imagen o su estado estacionario, sí no final, carente de sentido y monumentalizada en *lo invisible mismo* en tanto que trans(a) parente.

33. Véase nota 28.

34. Véase nota 19.

35. Véase nota 23.

Véase también el espléndido ensayo de Karen Barad, *Metting the Universe halfway*. Duke University press. London. 2012.

La curvatura espacio-temporal, y las masas interactuantes en ese espaciotiempo, la indescriptible densidad extrema de algunas de ellas, abocan a todos los objetos, las imágenes y signos emanados, su información, a diseminarse³⁶ hasta lo fatal mismo siguiendo trayectorias en fuga en pentagramas orbitales agónicos desde un punto de singularidad o histéresis (inflexión y *big crunch*), del que surgen para alejarse unas de otras, aun orbitando, enfriándose poco a poco y siendo subsumidas por poderosos agujeros negros que las vuelven a aplanar esféricamente (o no) y comprimir; a densificar y a calentar para un nuevo estallido de sentido; para un nuevo crujido, lo sónico (posiblemente el verbo-lenguaje, la música y el canto), y para un *astillamiento-rebote* que mantenga la generación de sentido, y una ralentización cada vez mayor de todo el proceso, *cada vez más consciente y consistente* en el siguiente rebote tal vez sin fin, sí rebotar tiene alguna lógica o sentido, o la fractura no es definitiva... final.

Las imágenes en fuga surgen de la *superposición* (yuxtaposición, subordinación, pero también del colapso), del intento de entrada en fase de las ideas-objeto, palabras-cosa, puestas en circulación por los artistas —des_artistas— (algo que repugnaba a Freud), pero que sin embargo es inevitable por los conceptos de universo, sistema y contexto que empleamos, las humanidades. Estas ideas-objeto conforman una polifonía hiper entrelazada en series de líneas, notas o voces delirantes que van apagándose, enfriándose, *dislocadas* por el contrapunto estadístico, cierta inercia desacompañada y finalmente afásica.

Las imágenes en fuga, como indicaba antes, quedan o están en un grado casi 0 de energía³⁷, vacías y casi virtualizadas, aún más —no ahora aquí, ahora no aquí. Temperatura o información *quedan como son que fueron*³⁸ al ser incorporadas al horizonte de sucesos de los agujeros negros: ¡invisibles! y a la espera de ser descifradas: *Spiral Jetty* en estado de espera.

36. La *Dissémination* por Jacques Derridá es una serie de ensayos escritos en 1972. El ensayo trata sobre las clasificaciones del sistema y el lenguaje, hacia la irrupción del horizonte temático. La palabra diseminación se entiende por extender sin orden en diferentes direcciones de los elementos de conjunto

“Este no será un libro”,1 esa es la advertencia con la que Jacques Derridá empieza el prefacio y aclara que más allá de ser un libro puede decirse que son 3 ensayos que eventualmente su temática puede construir un sentido.

37. El Universo de Energía Cero es una hipótesis que se basa en que la energía total del universo es cero. Cuando la energía del universo es considerada como un pseudotensor, el resultado del cálculo completo es cero. De esta manera la energía positiva en forma de materia se anularía completamente con la energía gravitatoria generada por ésta.

Al ser la energía total del universo cero, éste puede duplicar la cantidad de energía de materia positiva y de energía gravitatoria negativa sin que se viole la conservación de la energía.

38. **Yo Soy el que Soy** (אֲנִי הַאֲשֶׁר אֲנִי, ehyeh asher ehyeh, [eh'je a'jer eh'je]) es la más común traducción en español de la respuesta que Dios usó en la Biblia hebrea, cuando Moisés le preguntó por su nombre.1 Es uno de los versos más famosos de la Torá. Hayah significa «existió» o «estaba» en hebreo; «ehyeh» es la forma imperfecta singular de la primera persona, y por lo general se traduce como «seré» (o «estaré»), por ejemplo, en Éxodo 3:14. Ehyeh asher ehyeh literalmente se traduce como «Yo seré lo que seré», con las consiguientes implicaciones teológicas y místicas de la tradición judía. Sin embargo, en la mayoría de las Biblias en español, en particular, la versión Reina-Valera, la frase se traduce como «Yo Soy el que Soy».

Sólo una sutil radiación³⁹ nos avisa de que su virtualidad deviene realidad, en pares efímeros, por la intensa gravedad del agujero negro. Agujero negro que pierde masa de manera inversamente proporcional a la energía, la información que disipa y disemina, aun otra vez, hasta que desaparece más allá de lo invisible, en la eternidad de un vacío repleto de fluctuaciones de vacío inspiradoras que devendrán en signos de esencia espiritual.....
humanidad....

BIBLIOGRAFÍA

- Barad, Karen. (2012). *Meeting the Universe halfway*. Duke University Press. London.
- Barthes, R. (1957). *Mitologías. La burguesía como sociedad anónima*. Editions du Seuil. Paris.
- Bekenstein, J. D. (1981). *Universal upper bound on the entropy to energy ratio for bounded systems*. Physical Review D, Vol. 23, No. 2.
- Boltzmann, L. (1995). *Conclusions*. En Blackmore, John T. *Ludwig Boltzmann: His Later Life and Philosophy, 1900-1906*. Springer.
- Carroll, L. (1865). *Alicia en el país de las maravillas*. Editorial Siruela.
- Cassirer, E. (2013). *Filosofía de las formas simbólicas, I. El lenguaje*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Deleuze, G. (1989). *El Pliegue. Leibniz y el barroco*. Editorial Paidós. Barcelona.
- Derrida, J. (1990). *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Editions de la Réunion des Musées Nationaux. Paris.
- Einstein, A. (1941). *Demostración de la no existencia de campos gravitacionales sin singularidades de masa total no nula*. *Revista de Matemáticas* (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)
- Maldonado, J. (2017). *La Máquina. Topología radiante*. Cendeac, Murcia.
- Planck, M. (1914). *The Theory of Heat Radiation*. P. Blakiston Son & Co. Dover (1991).
- Rovelli, Carlo. (2017). *El orden del tiempo*. (Colección Argumentos). Editorial Anagrama. Barcelona
- Shannon, Claude Elwood (1948). *A mathematical theory of communication*. Bell System Technical Journal 27. USA.
- Shannon, Claude Elwood (1949). *Communication theory of secrecy systems*. Bell System Technical Journal 28. USA.
- Smithson, Robert. (2011). *Los escritos de Robert Smithson. Entropía y los nuevos monumentos*. Editorial Alias. México.

39. La radiación de Hawking es un tipo de radiación producida en el horizonte de sucesos de un agujero negro y debida plenamente a efectos de tipo cuántico. La radiación de Hawking recibe su nombre del físico británico Stephen Hawking, quien postuló su existencia por primera vez en 1974 describiendo las propiedades de tal radiación y obteniendo algunos de los primeros resultados en gravedad cuántica. El trabajo de Hawking fue posterior a su visita a Moscú en 1973, donde los científicos rusos Yákov Zeldóvich y Alekséi Starobinski le demostraron que, de acuerdo con el principio de incertidumbre de la mecánica cuántica, los agujeros negros en rotación deberían crear y emitir partículas.

Véanse también las notas 27 y 28.

> LA HIBRIDACIÓN EN EL ÁMBITO AUDIOVISUAL

EDUARDO MARÍN SÁNCHEZ

1. CUANDO LAS «ARTES» VOLVIERON AL «ARTE»

Al principio sólo hubo un arte.

La hibridación fue el estado natural del arte antes de que éste se parcelará en las distintas disciplinas que han llegado hasta nosotros transfiguradas en «artes tradicionales»: pintura, escultura, arquitectura, teatro, música y danza.

Esa división del arte fue motivada principalmente por el constante empeño social y cultural de separarlo del resto de actividades humanas. Esto hizo que el concepto de «arte» y la cantidad de disciplinas que a él pertenecían, dependiera en cada época de las ideologías y gustos dominantes, estableciéndose al mismo tiempo una diferenciación entre «Arte» de élite y «arte» popular. Cuando alguna producción o género no encajaba en ninguna de las categorías establecidas se le relegaba a una especie de limbo donde aguardaba la llegada de tiempos mejores. Sin ir más lejos eso es lo que sucedió con el cinematógrafo que, desde su invención, tuvo

que vagar muchos años por casetas de ferias hasta ser admitido en el selecto club del arte.

Ya durante el renacimiento los corsés que durante cientos de años habían constreñido al arte con fronteras casi insalvables, habían comenzado a resquebrajarse. La evidencia de que un artista podía cambiar de una disciplina a otra, sin que por ello se viera mermada la calidad artística de su trabajo, sembró un cambio en la percepción generalizada del concepto «artista»¹. Aun así, durante muchos siglos se mantuvo la convicción de que se trataba de casos excepcionales, de que aquellos «hombres del renacimiento» capaces de pintar, esculpir, escribir o inventar, eran seres superdotados como no podían existir otros. Observados con perspectiva, nos parece obvio que uno de sus más notables dones era la falta de prejuicios que les impulsaba a usar distintos medios adaptándolos en cada momento a lo que pretendían expresar.

Al final sólo habrá un arte.

Hubo que esperar a la explosión artística de las vanguardias del XX para entrever con

1. Nos referimos al concepto de «artista del renacimiento», ejemplificado por Leonardo Davinci y Miguel Ángel: dos artistas que no limitaban su hacer a una sola disciplina, sino que practicaban varias simultáneamente.

más claridad el retorno de la hibridación al arte. En ese periodo la libertad creativa se convirtió en la tónica dominante de los artistas más inquietos, que buscaron nuevas formas y conceptos que revitalizaran la expresión artística. El resultado fue una implacable destrucción de los límites que hasta ese momento habían separado a las artes. Emergieron artistas que transitaban por terrenos intermediales que dificultaban su catalogación en un campo artístico determinado: Marinetti con sus «palabras en libertad» que se podían interpretar como periodismo, poesía escrita, visual, fonética o performance; Rus-solo, que extendió el vocabulario musical incluyendo en él todo tipo de ruidos hasta entonces considerados malsonantes; Hugo Ball, que junto a sus compañeros dadaístas del «Cabaret Voltaire» jugaron e investigaron constantemente con la poesía sonora, poesía visual, el collage o la performance; Man Ray, que amplió el modo de realizar, ver y presentar las imágenes fotográficas o cinematográficas, etc.

A lo largo del siglo XX continuaron surgiendo nuevas y múltiples hibridaciones artísticas que se influían mutuamente conformando el panorama que tenemos en la actualidad: un producto de la contaminación entre las artes, de su mixturación con las ciencias, las filosofías, la tecnología y la cotidianidad de la vida.

2. HIBRIDACIÓN Y CONTAMINACIÓN

Hablar de hibridación en el arte es hablar de la ruptura parcial o total de las fronteras entre las artes tradicionales, o de su cruce con otras disciplinas como la ciencia, la industria y la tecnología, o también de su integración con la vida cotidiana al margen de los circuitos expositivos y comerciales.

El resultado de la experimentación híbrida son formas artísticas inéditas e inclasificables, susceptibles a su vez de ser hibridadas entre sí alejándose cada vez más del material o concepto que las originó. Como describe Silvio de Gracia, «*los procesos creativos se nutren de una multiplicidad de recursos y lenguajes en una dinámica de contaminación permanente*»². El arte contemporáneo, reflejo de una sociedad con todos sus valores en crisis, asume que todo es cuestionable y se atreve a experimentar dejándose contaminar por todo lo que le rodea. Al mismo tiempo, esta producción artística es también «*un germen de contaminación transmisible*»³.

La evolución de la tecnología crea nuevos medios que tarde o temprano son investigados y experimentados desde el ámbito de la creación artística. Cuando aquí hablamos de medios audiovisuales, nos referimos no sólo a aquellos sistemas que burlan el aspecto efímero de la existencia reteniendo imágenes y sonidos que estaban destinados a desaparecer para siempre, sino también a aquellos medios que permiten generar imágenes y

2. De Gracia, Silvio. *Desborde de los límites: Arte correo y Poesía Visual. Especies híbridas*. Ponencia presentada en el marco del Encuentro Internacional de Arte Correo y Poesía Visual. FLUX 2008, en Río Claro, San Pablo, Brasil. Curador: José Roberto Sechi. [en línea] Disponibilidad Web: <http://revista.escaner.cl/node/1123> [consulta: 21/09/2020].

3. *Ibidem*.

sonidos que no habían existido hasta ese momento. Cuando esos sistemas tecnológicos entran en contacto con el arte, comienza esa hibridación que nos interesa: un crisol donde el sonido y la imagen se mestizan con cualquier cosa imaginable, se fusionan, se mixturizan, se amalgaman, se confunden, se contaminan, se intercambian cualidades creando otras nuevas, se sorprenden... se hibridan.

3. ANTECEDENTES DE LA HIBRIDACIÓN AUDIOVISUAL

Aunque la hibridación artística en el ámbito audiovisual nace estrictamente entre los años 60 y 70, coincidiendo con la emergencia del videoarte, es posible encontrar antecedentes mucho antes, particularmente en la historia de la invención del cine, el primer medio tecnológico que aunó imagen y sonido en un único soporte.

El séptimo arte nació tras un largo proceso experimental de hibridaciones con distintos campos. Tal vez las sombras chinescas (cuya existencia podría remontarse a la prehistoria, al preciso momento en que el hombre descubriera el fuego) sean su precedente más lejano. La cultura oriental desarrolló todo un sofisticado sistema de representación con este medio, y occidente lo adoptó con gran éxito como entretenimiento de salón.

«Se tiende una sábana sobre la puerta que hay entre el salón y el comedor, se apaga la luz y tía Loren hace su función de teatro

(tuvo que haber sido muy hábil: manipulaba varias figuras al mismo tiempo y hacía todos los papeles; de repente la pantalla se teñía de rojo o de azul, surgía un demonio del rojo o se perfilaba una tenue luna en el azul, de pronto todo era verde y en las profundidades del mar se movían peces extraños).»⁴

La experimentación con las sombras chinescas dio paso a las «fantasmagorías», unos espectáculos muy populares en Europa entre finales del XVII y principios del XIX. En ellos un sofisticado proyector de transparencias llamado «linterna mágica», proyectaba figuras tenebrosas que aparecían en la oscuridad, sobre humo o incluso sobre cortinas de agua consiguiendo inquietantes efectos de apariciones, movimientos y cambios de color.

A modo de inciso contemporáneo, queremos llamar la atención al hecho de que las particularidades de estos antecedentes siguen siendo investigadas y desarrolladas por los artistas de nuestra era. Las sombras chinescas aún son material creativo de autores consagrados como Christian Boltanski o Hans Feldmann, y artistas más jóvenes como Rashad Alakbarov o Tim Noble y Sue Webster.

Progresivamente, durante los siglos XIX y XX, se desarrolló la tecnología capaz de fijar físicamente las imágenes y sonidos, de descomponer el movimiento y (lo más importante) de reproducirlo en el momento y las veces que fuera necesario⁵. Al blanco y negro del celuloide, proveniente del arte fotográfico, se le incorporó pronto el coloreado

4. Bergman, Ingmar. *Linterna mágica*, Tusquets Editores, Barcelona 1988. Pág. 33.

5. El «zootrope» y otros artilugios semejantes comenzaron a simular la sensación de imagen en movimiento a partir de la descomposición de éste en imágenes fijas.

fotograma a fotograma (hibridación con la pintura), los efectos especiales (sobre todo de la mano de Meliès, un mago profesional que aplicó su imaginación al invento de los hermanos Lumière), el sentido dramático del teatro, la comicidad de los payasos y la espectacularidad del circo, la música (al principio interpretada en directo y más tarde integrada en la propia película junto a diálogos y sonidos ambiente), etc. Podríamos decir que el cine nació como producto de varias hibridaciones consecutivas.

El cine había comenzado su andadura pública en barracones de feria como una impactante curiosidad. No tardó en disponer de locales exclusivos para su proyección y, poco a poco, fue creando un lenguaje narrativo propio.

Paralelamente los artistas comenzaron a experimentar con el medio cinematográfico y surgieron diversas opciones de narración visual y sonora. El cine, aunque asumió algunos conceptos y técnicas provenientes de los diversos movimientos artísticos que se iban sucediendo, se transformó en una industria y enfiló un camino cimentado en su rentabilidad económica, algo que las más de las veces es incompatible con la creación artística pura.

De este modo, la experimentación artística en el ámbito audiovisual quedó relegada a

las zonas más marginales del arte. Allí, fuera del foco del gran público y sin excesivas presiones, los artistas⁶ podían moverse con relativa facilidad. El precio a pagar fue el generalizado desconocimiento de su existencia por parte del gran público que, sin embargo, devoraba incansablemente películas que fagocitaban muchos de sus hallazgos.

En la segunda mitad del siglo XX fueron dos innovaciones tecnológicas esenciales las que ampliaron hasta límites insospechados la extensa paleta de recursos audiovisuales de la que disponemos hoy en día:

3.1 *El medio electrónico*

El primer hito fue la popularización de la tecnología del video electrónico a partir de los años 70. Había aparecido un nuevo medio que participaba de las cualidades básicas del cine (imagen en movimiento y sonido), al tiempo que le sumaba ciertas características exclusivas que lo hacían idóneo para la experimentación artística alejándolo de su finalidad original en el medio televisivo (información y entretenimiento⁷).

6. Man Ray, Hans Richter, Oskar Fischinger, Luis Buñuel, Jean Cocteau, Mc Laren, etc.

7. Es importante señalar que para artistas críticos como Richard Serra y Carlota Fay Schoolman, la información y el entretenimiento ofrecido por la televisión es en realidad un ejercicio de poder que busca el adoctrinamiento de los espectadores: «*Popular entertainment is basically propaganda for the status quo. Control over broadcasting is an exercise in controlling society*». Su conclusión a partir de esa premisa, es que el espectador es el producto final de la televisión: «*You are consumed. You are the product of television.*» Serra, Richard y Fay Schoolman, Carlota, *Television delivers people*, Video monocanal, 7' 42". 1973. [online] <https://www.guggenheim.org/blogs/the-take/youtube-delivers-people> [consulta: 21/09/2020]

Esas nuevas cualidades eran:

1. La portabilidad. Una sola persona podía encargarse de transportar y manejar el equipo de grabación. Este equipo consistía inicialmente en dos elementos: una cámara y un magnetoscopio que almacenaba las imágenes en una cinta magnética y permitía su reproducción. Posteriormente ambos artefactos se unificarían en un único aparato.
2. La inmediatez entre grabación y reproducción. A diferencia del cine, el video no necesitaba procesos de revelado, con lo que las imágenes y sonidos grabados se podían reproducir instantáneamente en cualquier televisor.
3. El medio electrónico permitía la manipulación de las imágenes de maneras impensables con el medio cinematográfico: deformaciones, cambios de color, la creación de circuitos cerrados o realimentados, etc.
4. El televisor. El soporte para la visualización del video se convirtió en un icono que podía ser usado como material conceptual y físico en la experimentación artística.

Entre los pioneros de este medio es obligado citar la obra de Wolf Vostell y de Nam June Paik, adscritos al movimiento *Fluxus* y tal vez los primeros artistas que usaron el

video electrónico y el televisor como instrumentos de creación artística⁸.

A partir de ellos el videoarte comenzó una intensa singladura adoptando variadísimas facetas conceptuales y experimentales basadas en la hibridación con otros campos. Así, por ejemplo, el videoarte fue un importante soporte de las propuestas feministas norteamericanas de los años 60 (Carolee Schneemann, Martha Rosler, etc), se convirtió en un inestimable medio documental para el registro de actividades performáticas y de acción llegando a actuar como elemento protagonista o secundario de las mismas y llegó a metamorfosearse en objeto escultórico o/y pictórico.

3.2 El medio digital

La incorporación comercial del vídeo digital en la década de los 80 constituyó esa otra revolución tecnológica que amplió los recursos audiovisuales y que continuaba abriendo caminos que explorar debido ciertas características específicas que han favorecido su popularización:

1. Por un lado, los equipos de grabación se hicieron económicamente asequibles al tiempo que reducían su tamaño y se integraban en elementos hoy tan comunes como los teléfonos móviles, las tabletas y las minicámaras digitales.

8. Pese al indudable mérito investigador Paik y Vostell, no podemos olvidar que dentro de la televisión comercial de la época transitaban otros interesantes creadores como Jean-Christophe Averty que, en los años 60, experimentó con gran creatividad las posibilidades del medio. En su versión del clásico de Alfred Jarry *Ubu rey* podemos apreciar además la deuda que los audiovisuales aún tienen con el mago del cine George Méliès. [en línea]

https://www.youtube.com/watch?v=_vuzhkEKNsQ [consulta: 21/09/2020]

2. Al mismo tiempo, la aparición de diversos paquetes de software de edición audiovisual ha facilitado la postproducción y experimentación tanto en los ordenadores domésticos como en los dispositivos móviles.
3. La difusión de las piezas así creadas está asegurada a través de determinadas páginas de internet y en las numerosas redes sociales desarrolladas en la web.
4. Más allá de ese entorno virtual, los nuevos soportes para la reproducción y proyección digital (pantallas planas de variados tamaños y proyectores de video cada vez más manejables y de mayor resolución) permiten la invasión-transformación de cualquier espacio físico mediante imágenes y sonidos de origen virtual.

Es en este medio digital donde la hibridación audiovisual se suele mover en la actualidad, aunque tampoco se rechaza el uso de las tecnologías anteriores, tanto por las calidades estéticas que proporcionan como por su valor iconológico y sensorial⁹.

3.3 Hoy en día

Empecemos hablando del hoy recordando la deuda artística y conceptual que la hibridación audiovisual mantiene con el fu-

turismo y el dadaísmo. La eclosión artística de principios del XX tuvo continuidad con los trabajos experimentales de Fluxus en la segunda mitad de ese mismo siglo, y a través de este movimiento se ha extendido su influencia hasta los territorios artísticos de estas primeras décadas del XXI.

El terreno de la plástica se abre en Fluxus acogiendo en su interior cualquier tipo de objeto o composición: un instrumento musical podía combinarse con útiles de deshecho; cajas impresas, equivalentes a las utilizadas por el consumo de alimentos se ofrecían al mercado conteniendo sal; [...] una serie de fotografías realizadas en el mismo lugar o emplazamiento mostraban, como únicas variantes, los vehículos y las personas que a diferentes horas del día recorrían el espacio en cuestión; algunos utensilios domésticos se exhibían suspendidos mediante alambre en el exterior de un lienzo pintado de un sólo color; [...] collages; estructuras objetuales confeccionadas en base a la utilización de desperdicios; cajas-libro y libros de artista que, entre la escritura y la plástica, exponían múltiples variantes poético-heterogéneas de elementos mínimos e insignificantes; [...] diversos productos híbridos en dos y tres dimensiones, que cabalgaban entre la poesía, la pintura, la escultura y la música.¹⁰

9. Christian Boltanski o Christian Marclay por ejemplo, son dos de los grandes artistas que renuevan continuamente el lenguaje audiovisual mezclando todo tipo de tecnologías.

10. Ferrando, Bartolomé. *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. Edit. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2003. Pág. 33.

Esos territorios artísticos se han multiplicado con la brutal irrupción de unas nuevas tecnologías audiovisuales capaces de transformar visualmente cualquier espacio o elemento físico. Nos referimos principalmente a las amplias posibilidades abiertas por técnicas como el videomapping o la realidad aumentada.

Antes del videomapping existió el «cinemapping»: a los tempranos experimentos de Walt Disney con su cabeza parlante de *Madame Leota* para *The haunted mansion* en 1969, podemos añadir las proyecciones cinematográficas sobre estatuas y distintos espacios de José Val del Omar (1904-1982), o la instalación *Displacements* de Michael Naimark que probablemente introdujo definitivamente la técnica del videomapping en el mundo del arte en 1980.

La aparición del vídeo electrónico y su reencarnación en el mundo digital ha facilitado la experimentación con este tipo de técnicas. Actualmente, más allá de los espectaculares, barrocos y a menudo repetitivos «videomappings» que se pueden contemplar en la mayoría de los eventos populares, muchos artistas contemporáneos están usando esos recursos con un espíritu auténticamente creativo y experimental convirtiéndolos en elementos fundamentales de su obra. Encontramos exquisitas aplicaciones del videomapping en artistas como Toni Ousler o Begoña de Santiago, y también integradas creativamente en las artes escénicas.

Y si hablamos de hibridación audiovisual no podemos omitir el factor sonoro, un aspecto sensorial que no sólo es capaz de completar o modificar la percepción estética y conceptual de cualquier imagen, sino que

posee una entidad propia que le hace merecedor de un papel protagonista en el arte actual.

La poesía fonética y visual desarrollada por futuristas y dadaístas introdujo el uso de la voz en el arte más experimental (Marinetti y sus *palabras en libertad*, Hugo Ball y los artistas asiduos a su *Cabaret Voltaire*) y tendría continuidad a lo largo del siglo XX con diferentes actores (letrismo, poesía concreta, fluxus...). Con sus *intonarumori*, Luigi Russolo integró el ruido en la paleta de colores de las nuevas músicas. El 4:33 John Cage nos despertó a la inexistencia del silencio. Murray Shafer, con experiencias como su *World Soundscape Project*, nos invita a apreciar los sonidos que la naturaleza, la vida y las actividades humanas insertan en ese silencio...

Por otro lado, ya en el XVIII el músico Louis Bertrand Castel había desarrollado su *Clavecin pour les yeux*, un órgano que asociaba notas musicales con colores y que sentó el precedente de posteriores invenciones basadas en el mismo concepto. Al mismo tiempo, el físico Ernst Chladni investigaba la relación entre las vibraciones sonoras y su visualización y más tarde, en la primera mitad del XX, encontramos numerosos artistas plásticos que se adentran en las relaciones entre las artes visuales y las artes sonoras (Carrà, Kandinsky, Mondrian, Klee...)

Siguiendo esa progresión, pero dando un gran salto hasta nuestra contemporaneidad, observamos que buena parte del Arte Sonoro actual tiende a enfatizar más en el carácter de los procesos que generan los sonidos que en el sonido mismo.

Basta observar (y por supuesto escuchar) las piezas finalistas de «The Powsolo Awards 2020»¹¹ organizado por @Powland. TV para hacernos una idea de la tremenda vitalidad que está adquiriendo la hibridación entre los artistas emergentes: *Empty Vessels* usa mecanismos robóticos controlados con Inteligencia Artificial para hacer una interpretación con tres violonchelos; en *Auspicio* un proceso de fermentación se transforma en silbidos orgánicos; a partir de cristal, agua y sal *Fluid Memory* crea bits de información que se convierten en vibraciones sonoras; *Phonoptic Readers* emplea film de 35 mm manipulado para realizar una interpretación sonora mediante su lectura óptico-analógica; *Floating Point Number* es un artilugio que crea composiciones instrumentales a partir de un algoritmo generativo controlado aleatoriamente por agua; *Enfardo* es un paisaje sonoro mexicano personificado en un cubo metálico y vibrante que actúa como metáfora de la privación de derechos humanos en la trata de personas, la explotación de menores y la desaparición forzada; *Menagerie* es una pieza sonoro-cinética realizada con un decenas de gatillos de pistola controlados mecánicamente; *ElectroLire* es una escultura sonora en la que 26 cuerdas oscilan de manera continua; *Ad Lib* es una escultura sonora que combina 6 tubos de órgano con un respirador pulmonar automático; *The egg* es una escultura sonoro-cinética que, en tiempo real, transforma los datos de nacimientos y muertes en la tierra en vibraciones subsónicas cuya energía genera el movimiento de la pieza...

La hibridación expande los límites del arte. Y de la vida.

Fomentemos la mezcla creativa del arte con la ciencia, la tecnología, los oficios, la naturaleza, la cotidianeidad, las relaciones... insistamos en la mezcla creativa de cualquier aspecto vital del ser humano.

Con ciertos matices, vinculados principalmente con nuestra forma de relacionarnos con nuestro entorno, podríamos decir que...

Si funciona... nos vale.

11. *POW! Meet the 10 Finalists*. Powsolo awards 2020. [online] <https://www.youtube.com/watch?v=Z84cHJ3R1yw> [consulta: 22/09/2020]

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

- Averty, J.C. (1965) *Ubu roi*. Producción de Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF). [En línea] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_vuzhkEkNSQ [consulta: 16/02/2021]
- Baigorri, L. (1997) *El Vídeo y las vanguardias históricas*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona. (ISBN: 84-89829-55-1)
- Ball, H. (2005) *La huida del tiempo*, Barcelona: Acanalado.
- Bermang, I. (1988) *Linterna mágica*, Barcelona: Tusquets Editores.
- Briggs, A. y Burke, P. (2002) *De Gutenberg a internet una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus.
- De Gracia, S. (2008), *Desborde de los límites: Arte correo y Poesía Visual. Especies híbridas*. Ponencia en el Encuentro Internacional de Arte Correo y Poesía Visual. FLUX 2008, Celebrada en Río Claro, San Pablo, Brasil. Curador: José Roberto Sechi. [en línea] Disponible en <http://revista.escaner.cl/node/1123> [consulta: 21/09/2020]
- Ferrando, B. (2000) *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones e Intercambio Científico Campus Universitario Sur.
- Ferrando, B. (2003) *Arte y Cotidianidad I, Apuntes para un ejercicio de transformación de la práctica común en hecho artístico*. Madrid: Árdora Exprés.
- Ferrando, B. (2003) *El Arte Intermedia, convergencias y puntos de cruce*. Valencia: Edit. Universidad Politécnica de Valencia.
- Higgins, D. (1990) Los orígenes de la poesía sonora. De la armonía imitativa a la glosolalia. Alatri, Italia: *La Taverne di Auerbach*, 5/8,
- 74-82. Traducción al portugués: Menezes, F. (1992) para la antología *Poesía Sonora. Poéticas experimentais da voz no século XX*. Educ, Editora de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, Brasil.
- Historia del arte I, EL PAIS (2006) *Los orígenes del arte. Del Neolítico a las grandes civilizaciones. África y Oceanía*. Madrid: Ediciones El País S.L.
- Hugnet, G. (1973) *La aventura Dadá*. Madrid: Ed. Júcar.
- LaBelle, B. (2006) *Background noise perspectives on sound art*. New York: Continuum International.
- Manovich, L. (2005) *El lenguaje en los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- Marinetti, F. T. (1978) *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal S.A.
- Martínez, M. y Herrero, M. (2018) *Arte y cine. Movimientos artísticos y cinematográficos tras 1945*. Elche: Cinestesia.
- Mc Luhan, M. (1969) *Contra-explosión*, versión castellana de Gelstein, I. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Molina, M. y otros (2004) *Ruidos y Susurros de las Vanguardias*. Valencia: Laboratorio de creaciones intermedias, Editorial de la UPV (Universidad Politécnica de Valencia).
- Moritz, W. (1997) El sueño de la música de color y las máquinas que lo hicieron posible. En *Animation World Magazine*, edición 2.1. [en línea] Disponible en <http://www.awn.com/mag/issue2.1/articles/moritz2.1.html> [consulta: 16/02/2021]
- Padín, C. *Robert Filliou: «El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte»*, en la Revista *Virtual Escáner Cultural*, nº 62, Junio 2004. [en línea] Disponible en <http://www>.

escaner.cl/escaner62/acorreo.html [consulta: 16/02/2021]

POW! Meet the 10 Finalists. Powsolo awards 2020. [En línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Z84cHJ3R1yw> [consulta: 22/09/2020]

Rodríguez L. (2011) *Videografía y arte indagaciones sobre la imagen en movimiento: análisis de prácticas videográficas que investigan sobre la imagen*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Russolo, L. (1916) *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni Futuriste di «poesia».

Sanabria, C. (2011) *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Saussure, F. (2009) *Curso de Lingüística General*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

Serra, R. y Fay, C. (1973) *Television delivers people*, Video monocanal, 7' 42" [en línea] Disponible en <https://www.guggenheim.org/blogs/the-take/youtube-delivers-people> [consulta: 21/09/2020]

Sou, J. (2008) *Bartolomé Ferrando. La fractura dels marges poètics*. Valencia: Col.lecció Itineraris, Institució Alfons el Magnànim.

Sousa, P. *Poesía Fonética (las vanguardias históricas)*. [En línea] Disponible en <http://www.merzmail.net/fonetica.htm> [consulta: 21/09/2020]

Suárez, J. (2010) *Escenografía aumentada teatro y realidad virtual*. Madrid: Fundamentos.

Tribe, M. (2006) *Arte y nuevas tecnologías*. Köln: Taschen.

> EL MATTE PAINTING COMO TÉCNICA HÍBRIDA EN LAS PRODUCCIONES AUDIOVISUALES. EL CORTOMETRAJE *ARESTIA*: UN CASO PRÁCTICO

MARIO-PAUL MARTÍNEZ FABRE Y VICENTE JAVIER PÉREZ VALERO

INTRODUCCIÓN

La evolución de la técnica de la cinematografía, ha experimentado un notable crecimiento a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI, gracias al grueso de las aportaciones de los profesionales y artistas partícipes en el campo audiovisual. Los avances tecnológicos proporcionados por la revolución digital, han dado un vuelco al modo de plantear las producciones cinematográficas, ya que estos han influido en la forma en la que cada departamento audiovisual ejerce sus roles y se coordina con el resto de áreas. Este último hecho, ha permitido que, a nivel técnico y artístico, haya aumentado también el abanico de herramientas y recursos que se pueden emplear en el transcurso de la preproducción audiovisual y, en especial, en las fases consiguientes de rodaje y postproducción.

Una de las tareas que más ha evolucionado en esta trayectoria técnica y creativa, es la de los VFX o efectos visuales digitales. Una disciplina heredera de los trampantojos y los trucajes ópticos de los aparatos precinematográficos y de los films del *primer cine* (principios del siglo XX), en la que se enmarca la técnica del *matte painting*. En ge-

neral, esta técnica se basa en la integración y la superposición de diferentes capas de imágenes, vídeos, elementos 3D y maquetas de cualquier tipo o estilo, con el fin de abaratar los costes de producción y potenciar el espectáculo escenográfico. En el medio infográfico, los creadores de *matte paintings* se sirven de herramientas digitales como el *chroma key* o *green-screen*, el trabajo por *multi-capas*, o el empleo de imágenes generadas por computador (las llamadas CGI o *Computer Generated Imagery*), para componer escenarios con el material que, previamente, han registrado por los departamentos de dirección y dirección de fotografía (Landau, 2014, pp. 207-210).

La consecución exitosa de un *matte painting* requiere, por tanto, de la colaboración de dos roles clave en las producciones cinematográficas actuales: el director de fotografía y el *matte painter* (con el apoyo del supervisor de VFX). Ambos deben contribuir con la suficiente destreza artística y técnica como para dotar al metraje de la necesaria sensibilidad y verosimilitud, para que el *matte* funcione en su propio contexto. Desde este aspecto, podríamos considerar al *matte painting* como una obra híbrida donde tam-

bién confluyen los intereses de la pintura, la escenografía y la fotografía cinematográfica (Lanza, 2018). Una obra que no pretende alcanzar una representación fehaciente de la realidad, sino conseguir una interpretación creíble de la toma fotográfica y de la potencia creativa de su faceta pictórica¹.

se verían comprometidas. De igual forma, los supervisores especializados en postproducción deben participar en la fase de rodaje, para guiar al departamento de fotografía en los aspectos conjuntos de la filmación que, posteriormente, se van a manipular y completar en la computadora².

EFFECTOS VISUALES Y DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA EN EL CINE DIGITAL

Una deriva común, por tanto, al trabajo de este tándem director de fotografía-*matte painter*, es el propio desplazamiento de sus herramientas digitales hacia la parcela de la postproducción. De hecho, en la actual configuración del trabajo cinematográfico, los directores de fotografía deben conocer también los recursos técnicos, materiales y de software propios de la postproducción (Bianchi, 2017, pp. 33-40), para trabajar en equipo con miembros de su departamento tales como el supervisor de efectos, el *matte painter*, o el colorista, entre otros. De no existir esta colaboración, funciones principales del director de fotografía, como es la de proporcionar la mejor calidad de material rodado —el registro fotográfico—, o definir el tono general de la imagen de la película, en el que se incluye el color, la elección del tipo de luz dominante, las texturas y la atmósfera,

EL CORTOMETRAJE *ARESTIA*: UN CASO PRÁCTICO

Como experimentación y toma de contacto con lo anteriormente expuesto, y con el objetivo de encontrar una metodología de trabajo adecuada en la ideación y realización de un *matte painting*, detallaremos a continuación el caso práctico de la secuencia final del cortometraje *Arestia*. Una producción de corte futurista, en la que se requirieron dos planos (el 35 y 37) para mostrar la ciudad de Alicante en el año 2071 tras ser descubierta por su protagonista: una joven que, tras salir de su encierro y toparse con la zona de exclusión de la periferia urbana, se enfrenta a una realidad inesperada.

PREPRODUCCIÓN

La fase de preproducción comenzó con un estudio a escala de los planos y diseños que se necesitarían para la sesión de rodaje³. En

1. En base a una expresión de Lévi-Strauss, «representación realista de un modelo inexistente» (recogido en Zunzunegui, 2010, p. 117), que Lanza cita en la página 164 de su texto *Relación simbiótica entre pintura y cine en el matte painting* de la Revista Fotocinema nº16.

2. Quizás en el futuro se pueda integrar la figura del *Director de Imagen* en las producciones audiovisuales. Esta persona sintetizaría al artista visual, al artesano y al experto en tecnologías, capaz de acometer o, al menos, comprender cualquier tarea entre la preproducción y la postproducción de la imagen (Bianchi, 2017, pp. 195-201).

3. El director del cortometraje *Arestia* y director de fotografía es Vicente Javier Pérez Valero. Mario-Paul Martínez Fabre desempeña el cargo de supervisor de efectos visuales y *matte painter*.

concreto, se planteó una toma vertical panorámica para el plano 35, y un plano medio de la protagonista con la ciudad de fondo para el plano 37, en el que también se utilizaría un fondo *chroma* para integrar mejor su figura frente al paisaje diseñado por el *matte painter* (planos 37 A y 37 B)⁴. Ambos planos, por tanto, se prepararon para contener en su fondo el *matte painting* de la urbe concebida en el guión.

A partir de esta planificación escénica, se realizaron también diversos bocetos de los esquemas de luz (Figura 2), así como del estilo creativo apropiado para la urbe futurista (Figura 1). Se optó por la iluminación y el diseño frontal de una ciudad flotante, cuya arquitectura envolvente había hecho presa de uno de los emblemas de Alicante: el Castillo de Santa Bárbara. También por orientar este diseño arquitectónico, hacia un eclecticismo orgánico que pudiese subrayar la faceta distópica de los últimos pasajes del guion.

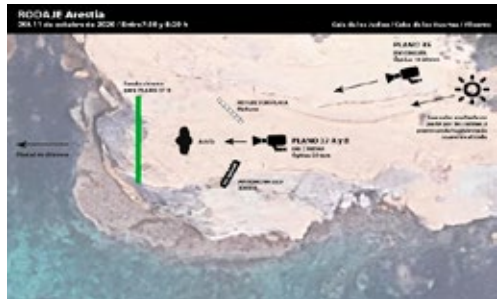
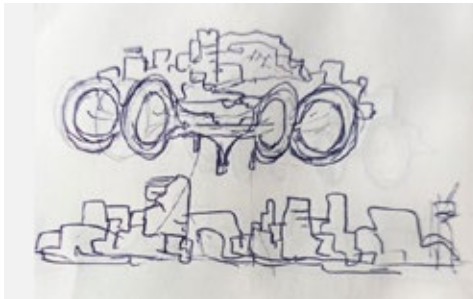


Figura 1 y 2. Boceto de la urbe flotante/Alicante 2071 y esquema de iluminación planos 35 y 37.

Fuente: elaboración propia.

4. 37A para el fondo de la ciudad, y 37 B para la imagen con la protagonista y el fondo *chroma*.

5. La expresión *hora mágica* se otorga a la breve franja horaria comprendida entre la puesta de sol y la oscuridad total nocturna, y entre las primeras luces del día y la salida del sol. Es una luz suave, reflejada en el cielo, y que, por tanto, posee una alta temperatura de color.

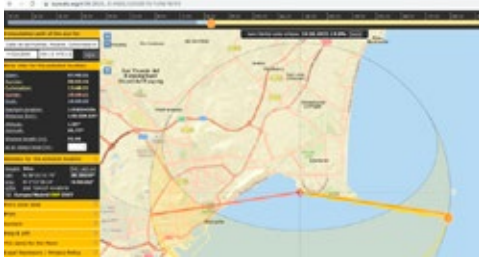


Figura 3 y 4. Localización y horario de salida del sol y fotografía del plano general en la visita técnica.
Fuente: SunCalc, elaboración propia.

RODAJE-PRODUCCIÓN

El equipo humano que participó en el rodaje estuvo compuesto por dos personas en producción —encargadas del montaje del material, del maquillaje y peluquería— la actriz, el supervisor de efectos visuales/*matte painter* y el director / director de fotografía. Como equipo de filmación, se contó con una cámara Black Magic Cinema 2,5 k, una lente 50 mm para el plano 37, una lente 10-20 mm para el plano 35, un trípode de vídeo, un reflector Lastolite 1x1 m, una antorcha led y un fondo *chroma*. La configuración de cámara empleada fue: 172, 8° grados de obturación para 24 fps (fotogramas por segundo); Códec ProRes HQ; y resolución HDTV 1920 x1080 pixels (Figura 5).

En el momento en que la luz fue la adecuada, se comenzó a rodar el plano 35 (panorámica vertical), cuya dificultad específica radicó en el movimiento de cámara suave y constante, necesario para facilitar la superposición del *matte painting* en postproducción (Figura 6). Se empleó, para ello, una lente 10-20 mm capaz de aprovechar al máximo la profundidad de campo y, por ende, conseguir una mejor definición del paisaje más alejado. Después, y también con el fin de facilitar la



Figuras 5 y 6. Fotografías del rodaje.
Fuente: Michelle Copmans y Víctor Adsuar.

posterior integración del *matte painting*, se rodó por partida doble el plano 37. Primero bajo un enfoque fijo de la ciudad (37A), con una óptica de 50 mm (crucial para proporcionar el efecto deseado). Segundo, con el mis-

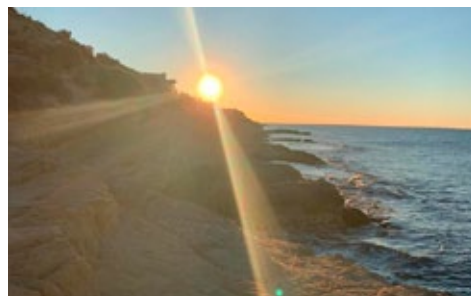
mo encuadre, pero con el añadido del fondo *chroma* tras la actriz (37B). En este último, se utilizó la antorcha led y el reflector para rellenar con luz el desfase de rango dinámico que mostraba el fotómetro entre el fondo de la ciudad iluminado y la protagonista en plano medio (Figuras 7 y 8). Durante todo el proceso, el supervisor de efectos visuales trabajó mano a mano con el director / director de fotografía, para asegurar que el material resultante fuera óptimo para la inclusión del *matte painting*.

Con posterioridad al rodaje, se listaron las estructuras arquitectónicas y geográficas de la ciudad de Alicante que debían ser fotografiadas, por separado, para configurar el *matte painting*. Respetando siempre el punto de vista establecido en el diseño previo del *matte* (perspectiva afin entre las tomas) y, en particular, la incidencia de la luz sobre las mismas, también en cuanto a ángulo, dirección, temperatura e intensidad establecidas en los bocetos. Una vez realizada esta parte del trabajo, las filmaciones y las fotografías de los elementos listados, pasaron a la

fase de postproducción y al diseño del *matte painting*.

POSTPRODUCCIÓN

Cabe señalar que, tanto en el caso del cortometraje *Arestia*, como en otro tipo de producciones audiovisuales, los procesos de trabajo del *matte painter* constan, habitualmente, de dos fases: el diseño y construcción del entorno; y la posterior animación de sus elementos. Esto se traduce, de igual modo, en el empleo de —como mínimo— dos programas de edición digital. Uno dedicado al retoque de la imagen (en *Arestia* se utilizó Adobe Photoshop), y otro dedicado a la posproducción audiovisual (Adobe After Effects⁶). La secuencia de trabajo acostumbrada implica, por tanto, pasar de un diseño estático compuesto por elementos separados en capas, a un mismo diseño en modo dinámico, cuyas capas se animan y se combinan con fragmentos de vídeo (nubes pasajeras, personajes fil-



Figuras 7 y 8. Fotografías del rodaje. Fuente: Michelle Copmans y Víctor Adsuar.

6. Dependiendo de las especificidades del proyecto, y del grado de inclusión de imágenes tridimensionales generadas por ordenador (CGI), es preferible escoger entre otros softwares de posproducción audiovisual como Nuke o Cinema 4D.

mados en otros espacios, neblinas, etc.) y otros efectos propios de este tipo de programas (destellos de luz, uso de partículas, etc.).

La medida recomendable para plantear el documento base de un *matte painting* se atiende, habitualmente, a un archivo mayor al del plano final que se utilizará en el cortometraje. Nos referimos a una ampliación de un 150% o un 200% frente al fotograma definitivo, cuya mayor área permita trabajar mejor los detalles del *matte*, y cuya posterior reducción al incluirlo en el cortometraje (y en el programa de posproducción digital), otorgue también una mayor consistencia a estos mismos fragmentos⁷.

Sobre este «lienzo en blanco», y siguiendo las ideas preconcebidas en los bocetos y diseños de preproducción, se articularán —cual collage digital— las diversas piezas del *matte painting*. Tanto aquellas registradas por el director de fotografía, como aquellas referidas al material propio que el *matte painter* aportará para consolidar la composición (nuevas imágenes, elementos tridimensionales —CGI—, capas de pintura digital, etc.). El objetivo primario, como se explicaba, es estructurar la imagen base de una ciudad flotante cuyas capas se animarán, posteriormente, con otro software digital.

Uno de los primeros pasos para construir este entorno consiste, por tanto, en extraer los elementos específicos que se desea emplear del material registrado por el director de fotografía: una pieza arquitectónica determinada, un elemento climático específico, o cualquier otra porción de imagen que se necesite acoplar al proceso constructivo del *matte*. Se trata de una labor minuciosa, donde se emplean las *máscaras* y *áreas de selección*⁸ y sus distintas opciones de calado, contracción, etc., con el fin de evitar una extracción demasiado «dura» o cuyo recorte quede demasiado impositado sobre el paisaje final⁹ (Figuras 9 y 10).

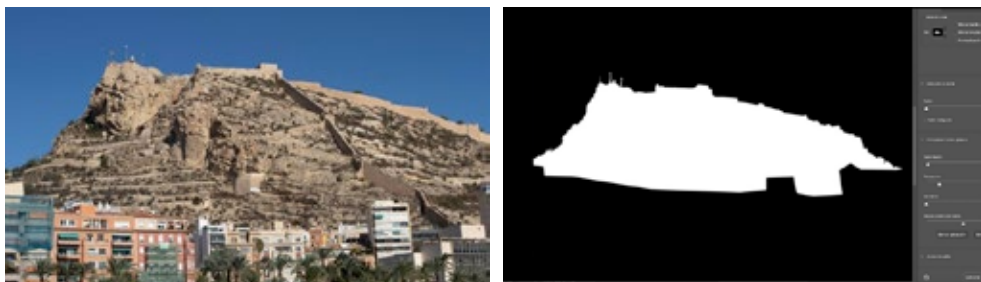
Para acoplar debidamente los elementos extraídos resulta aconsejable también, establecer el punto y las líneas de fuga que definirán la perspectiva del plano (isométrica, cónica, etc.). Estas líneas guía regirán la posición y la inclinación de los objetos y sus artistas, permitiéndonos detectar también aquellas imágenes que difieran de esta fuga y que sea necesario modificar. Principalmente, a través de las herramientas acotadas en la categoría *Transformar* (*Escalar*, *Sesgar*, *Distorsionar*, etc.) y, en caso de figuras curvas, con otros útiles como *Deformación de posición libre*, *Esferizar*, *Onda*, etc (Figuras 11 y 12).

Una vez articuladas las formas, cabe atender a su cohesión lumínica y volumétrica.

7. Una técnica sobre la modulación de los detalles que también se aplica a otras técnicas artísticas como, por ejemplo, el trabajo con planchas de cómic, las ampliaciones en el revelado fotográfico, etc.

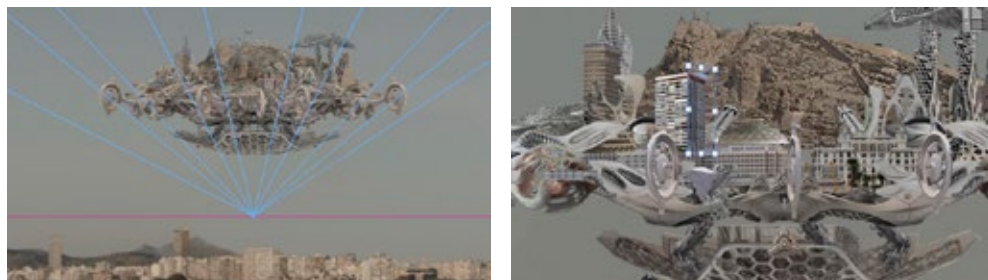
8. A través de herramientas como *Selección rápida*, *Lazo*, *Varita mágica*, etc.

9. Se recomienda, en este aspecto, el trabajo con *máscaras de capa*, un sistema de selección que nos permite «pintar y borrar» con pinceles de diversa presión las selecciones realizadas, atendiendo a las sutilezas de las propias imágenes a extraer.



Figuras 9 y 10. Fotografía del Castillo de Santa Bárbara aportada por el director de fotografía y su proceso de extracción de la imagen a través de herramientas como *máscaras de área* y *selección*.

Fuente: elaboración propia.



Figuras 11 y 12. Punto de fuga y procesos de transformación de los elementos del *matte*.

Fuente: elaboración propia.

Esto es, a la adecuada conexión ambiental entre los objetos y capas del *matte*, que nos permita construir un paisaje *creíble* en su propio contexto¹⁰. En principio y tal y como se ha expuesto anteriormente, si se han mantenido los objetivos establecidos en la fase de preproducción, las fotografías (y filmaciones) registradas por el director de fotografía mantendrán una coherencia afin a las ideas del *matte painter*. Con todo, siempre

se detectan divergencias ambientales entre las distintas franjas horarias de registro de este material y la incidencia de las sombras (clima del día, variaciones lumínicas según la posición del sol, etc.), que necesitan unas últimas labores de ajuste. Más aún, si contamos con el hecho de que las imágenes propias aportadas por el *matte painter*, raramente, coinciden al completo con las condiciones del material externo a sus fuentes. Con he-

10. La veracidad de un *matte painting* no depende de una técnica realista o naturalista, ya que podríamos trabajar sobre un paisaje fantástico u onírico, o sobre un escenario de una serie de animación, cuyas claves estéticas no mantienen una conexión con la representación de la realidad. Lo relevante, por tanto, es que los diseños del *matte*, atiendan a las características del contexto planteado, y que se hagan veraces en las particularidades de este mismo universo.



Figuras 13 y 14. Detalles de retoque pictórico y composición del *matte painting*.

Fuente: elaboración propia.

herramientas básicas de corrección de color como *Niveles*, *Tono/saturación* y *Mezclador de canales*¹¹, podremos corregir estas discrepancias e ir ajustando todos los elementos a la idea de luz general que se requiere en el plano. Si trabajamos, también, con objetos tridimensionales digitales, podemos adaptar su sombreado dentro del mismo programa de modelado en los que fueron creados¹² (o en el mismo Photoshop¹³), modificando las fuentes de luz (digitales) que inciden sobre él. Un caso análogo al tratamiento específico del color, donde la integración de los elementos debe someterse también a un proceso de reevaluación digital, en base al *etalonaje* planteado para el plano. En ambos casos, estamos tratando con una cuestión básica de índole fotográfico —ajuste de luz y color—, que, una vez conseguida, debe ampliarse, también, hacia un perfeccionamiento de ín-

dole pictórico. Hablamos de potenciar estos retoques iniciales con veladuras y nuevas capas de integración de color y transparencia¹⁴, que refuercen la noción estética del *matte*, así como las posibilidades del «espectáculo» visual que requiere el proyecto. También de un proceso pictórico de unificación de los diversos elementos, mediante la aplicación de formas y trazos del pincel (no distinguibles al espectador), con el fin de modelarlos visualmente y obtener una mayor veracidad de la escena¹⁵ (Figuras 13 y 14).

Diseñada la estructura base del *matte painting*, cabe exportarla a un programa de posproducción digital y VFX, para adecuarla a las características del plano final (resolución, enfoque, grano) y, para dotarla, en consecuencia, de una cierta «vida» a través de la animación de sus elementos. En el primer

11 .También otras afines como *Curvas de color*, *Exposición*, etc.

12. Programas de creación de objetos tridimensionales digitales como Autodesk Maya, 3D Max, Zbrush, etc.

13. Este software cuenta con herramientas de trabajo 3D, y permite importar documentos de este tipo como, por ejemplo, archivos obj. o fbx.

14. Lo que se conoce comúnmente como *Modos de capa: Multiplicar, Oscurecer, Pantalla, Luz suave*, etc.

15. Para que los colores empleados en este proceso coincidan con las piezas a unificar, se escogerán directamente de la imagen con la herramienta *cuentagotas*. De esta manera, mantendrán unos porcentajes de color RGB semejantes.

caso, un problema obvio al trabajar con los *matte paintings* es el grado de definición y de enfoque de las partes que lo componen. De partida, se trabaja con un grado de definición alto para el mejor control y versatilidad del diseño: el objetivo es trazar una copia «master», desde la que luego exportar diferentes copias según las futuras necesidades del proyecto. De este modo, se pueden atender a los posibles cambios de grano/píxel de la filmación, así como a las variaciones de enfoque según la colocación del *matte* en el plano. No se obtendrán los mismos resultados, por ejemplo, al situar el *matte* frente a la cámara, que colocándolo en el fondo del plano. Tampoco se mantendrán las mismas cualidades del *matte* si este se aplica sobre movimientos de cámara como un *trasfoco* (cambio de enfoque de un plano a otro), un *travelling* o una panorámica; cada uno implica desenfoques de desplazamiento distintos. En el segundo caso, y para «dotar de vida» a la ciudad de *Arestia*, se animaron las diversas capas del modelo del Photoshop importado (como, por ejemplo, el ascensor que se eleva hacia la cúpula, o los drones que sobrevuelan el castillo), y se incluyeron una serie de capas de vídeo de fondo transparente (el vapor surgido de las estructuras tubulares, las luces parpadeantes de las antenas), con el fin de reforzar esa impresión, antes comentada, de «eclecticismo orgánico» de tintes distópicos.

Sobre este *matte painting* ya concluido, se incorporó la toma de la protagonista del cortometraje filmada en *chroma*, y se procedió a la sustracción del fondo verde aplicando las herramientas *Keylight* y *Máscaras*¹⁶. Por

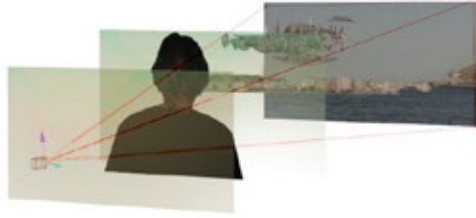
último y para unificar todo el conjunto bajo un ambiente homogéneo y una misma temperatura lumínica, se aplicaron dos operaciones: por un lado, se superpusieron tres capas generales de integración de color y tintado a modo de filtro tonal; y, por otro, se registró de nuevo toda la escena a través de un tiro de cámara virtual, para corregir las posibles disonancias de lente y enfoque, y para ajustar, de este modo, todas las capas bajo un mismo encuadre (Figuras 15 y 16).

CONCLUSIONES

El *matte painting* de la ciudad de *Arestia*, representa tan solo uno de los muchos casos de estudio que podrían haberse extraído del cortometraje, para exponer las cuestiones de operatividad del tándem director de fotografía-*matte painter*. La obra cuenta con un volumen considerable de secuencias con VFX, en los que ambos se ven abocados a aunar esfuerzos técnicos y creativos, para llevar a cabo con éxito las distintas fases de la producción. Sea para trabajar sobre planos de compleja realización en los que la composición escenográfica, por ejemplo, debe acoplarse a pronunciados movimientos de cámara (panorámicas, *travellings*, *zooms*, etc.); o sea para compartir una labor relativamente sencilla, como la sustitución de un elemento por otro en el plano (por ejemplo, el reemplazo de un cielo por otro).

Estos trabajos híbridos, dan buena cuenta de cómo las producciones actuales, y en lo

16. También otros útiles de perfeccionamiento de la supresión del chroma como *Perfeccionar matte fuerte y Advanced Spill Supressor*.



Figuras 15 y 16. Fotograma de la protagonista sobre fondo *chroma* y detalle de trabajo con cámaras virtuales.
Fuente: elaboración propia.

que nos ocupa las de *ciencia-ficción*, esconden una labor compartimentada fundamental para resolver los mínimos requeridos en la producción, e igualmente esencial para alcanzar la *credibilidad* de la propia imagen cinematográfica. Asimismo, subrayan la necesidad de establecer una visión estética conjunta, que guíe las decisiones de ambas labores desde el inicio mismo de la preproducción, hasta los últimos pasos de la fase de postproducción¹⁷. En este sentido, resulta clave entender la serie de pasos aquí argumentados, como las necesidades de localización y la temporalización del rodaje, las consideraciones técnicas para el diseño escenográfico, o la cohesión de las imperfecciones propias de la fotografía cinematográfica con el *matte painting*, entre otros, para no perder de vista un imperativo de la cinematografía digital actual: la implicación, en todas las fases de producción, de los departamentos y oficios de la imagen.

BIBLIOGRAFÍA

Alshboul, O. A. M. (2016). El montaje digital de imágenes o *matte painting* digital. Estado de la cuestión y conexión en el contexto internacional. *I+Diseño, Revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en Diseño, Vol. 11, Abril, Año VIII*.

Altinier, A., Cole, D. y Stoski, C. (2005). *d'artiste Digital Artists Master Class: Matte painting*. Mylor, Australia: Ballistic Publishing.

Bianchi, C. F. (2017). *Dirección de fotografía y efectos visuales: Articulación de los roles en el cine contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Elaleph.com.

Landau, M. (2014). *Lighting for cinematography*. New York, EEUU: Bloomsbury.

Lanza, D. (2016). El *matte painting* en los diferentes regímenes de escritura cinematográfica. *Doxa.comunicación n° 22*, pp. 105-127.

Lanza, D. (2018). Relación simbiótica entre pintura y cine en el *matte painting*. *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía n°16*, pp. 153-172.

Lanza, D. (2018). Sobre la significación

17. Junto a otros departamentos afines tales como la dirección de arte, la dirección escenográfica, etc.

en la representación paisajística del matte painting cinematográfico. Propuesta para una clasificación. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(2), pp. 243-259, doi: <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.58668>

McGowan, N. (2016). Directores de fotografía en el mundo digital. En Ramos, M. (Ed.) *Competencias y perfiles profesionales en el ámbito de la comunicación*, (pp. 205-215), Madrid, España: Dykinson.

Mattingly, D. B. (2011). *The Digital Matte Painting Handbook*. Indianapolis, Indiana, EEUU: Wiley Publishing.

Martínez, J. y Serra, J. (2000). *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*. Barcelona, España: Paidós, Espasa Libros.

Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. Madrid, España: Cátedra. Signo e Imagen. Universidad del País Vasco.

> LENGUAJES ARTÍSTICOS A PARTIR DE LA REPRODUCCIÓN TRIDIMENSIONAL EN LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA

JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ GÓMEZ DE ALBACETE
Y DAVID VILA MOSCARDÓ

INTRODUCCIÓN

En nuestro campo profesional hay veces en las que la necesidad de reencontrarnos con lo docente nos marca las pausas necesarias para poder hacer recuento de lo investigado y con ello recuperar las experiencias para empezar de nuevo nuestro camino artístico. Y es en esas paradas, en este caso coincidentes en el espacio-tiempo, donde se recrea nuestra labor creativa como artistas y profesores. Mostrándonos ese momento concreto con esta visibilización de experiencias individuales vividas, que se tornan colectivas en la función introspectiva de parada o de pausa para con nuestros propios relatos vitales.

Y es que en el presente escrito titulado «Lenguajes artísticos a partir de la reproducción tridimensional en la escultura contemporánea» se pretende exponer una pequeña parte de los instrumentos que empleamos en nuestro campo profesional a través de la asignatura LENGUAJES EXPERIMENTALES DEL OBJETO Y DEL ESPACIO, en donde nuestra práctica docente se nutre de nuestra investigación, y viceversa, en una retroalimentación constante de necesidades que se amoldan y fusionan a la perfección. Y de igual forma damos estructura a nuestro texto dedicado a los lenguajes artísticos

como retroalimentación desde dos metodologías diferentes pero con un mismo punto de contacto, el procedimiento de la reproducción tridimensional, pues centraremos el estudio en la renovación de sus procesos milenarios a partir de los recursos e instrumentos actuales que aplicamos al desarrollo de la práctica artística y la investigación en las Bellas Artes, tanto desde el apunte de multitud de novedosos materiales contemporáneos que participan en los procesos de moldeado y vaciado artístico, como de las principales innovaciones en el campo de la fundición artística.

1. PRIMERA PARTE: RECURSOS MATERIALES PARA EL MOLDEADO Y VACIADO ARTÍSTICO

Partiremos en esta primera parte de una clasificación de aquellas tipologías de materiales existentes en nuestra actualidad que suelen emplearse en la reproducción tridimensional, así como sus principales variables, con tal de ofrecer diversos recursos materiales sensibles de ser explorados en un mayor grado de estudio, análisis y experimentación como constituyentes sintácticos de los lenguajes artísticos con los que materializar nuestras intencionalidades discursivas.

sivas y que los mismos puedan darnos soluciones concretas para un proceso específico en nuestra producción artística, tanto de carácter docente como investigadora, dejando libremente a cada usuario la determinación de los valores discursivos en cada caso según la propuesta de línea personal.

En este sentido, aunque es prácticamente imposible exponer toda la oferta propuesta por el mercado actual, se presenta una selección englobada en cinco grandes familias de materiales devenidas del moldeado y el vaciado artístico en su forma más tradicional, cuya investigación de la práctica artística contemporánea queda basada tanto en ofrecer diferentes posibilidades técnico-plásticas a partir de la función de mejoras en calidades de contacto y tiempo de los registros por moldeado, como en satisfacer las necesidades expresivas y/o narrativas de la reproducción a partir de los medios materiales y multitud de materias o agentes complementarios que podemos emplear o disponer actualmente, e incluso, en algunos casos concretos, que se contemplen estas dos posibilidades a través de un material versátil cuyas propiedades nos posibilite realizar una renovación del campo de la reproducción tridimensional a través de los recursos materiales.

1.1 Látex

El látex es un material líquido, de aspecto lactescente, tacto pegajoso y color blanco que varía de un tono crudo hacia el amarillento-ocre conforme avanza hacia su curado o secado. Se distribuye en forma concentrada industrialmente a partir de tres técnicas: centrifugación, cremación y vulcanización, las

cuales lo convierten en un producto versátil, principalmente flexible, impermeabilizante y estable, con infinidad de aplicaciones que se adaptan perfectamente al campo escultórico. En este sentido, nos centraremos en su tipología denominada **látex prevulcanizado** (amoniaco), al cual se le agregan diversas sustancias químicas (compuestos de azufre y amoníaco) cuya mezcla es sometida a un proceso interrumpido de vulcanización, con lo que se obtiene un producto fluido y de fácil aplicación que al aplicarlo sobre la superficie del modelo o en el registro del molde, y tener contacto con el aire a temperatura ambiente, cura o endurece en una goma consistente, de buen registro y muy elástica.

A su vez, podremos disponer de diversas materias o agentes que complementan las propias características y propiedades del látex, resaltando los siguientes: **espesantes (tixotrópicos)** ya sean sintéticos (líquidos) o de base silíceo (granulados) que agregados a la mezcla modifican su consistencia hacia una pasta espesa, que nos posibilita poder aplicarlo en capas de mayor cantidad y grosor, reduciendo el tiempo en el proceso de aplicación (ejemplo materiales: CABOSIL, AEROSIL, ESPESANTE PVS ELÁSTICA o ESPESANTE GP-LTX); **tintes y pinturas**, en donde los primeros son dispersiones micronizadas de pigmentos de muy alta concentración y rendimiento, utilizándolos añadiéndose en la mezcla para colorear intrínsecamente polímeros de látex sin modificar sus propiedades; las pinturas, por su parte, son igualmente pigmentos pero de aplicación superficial una vez que el látex ya está perfectamente curado, las cuales llevan parcialmente un componente elástico que las hace idóneas para reproducciones que pueden sufrir torsión, ya que no agrietan ni se desprenden con

el frotado superficial (MONSTERMAKERS MASK PAINT o K-25); **selladores**, siendo una capa fina que se aplica superficialmente cumpliendo la función de sellar los poros y proteger de la humedad el látex (sensible a la humedad) aportando un mayor grado de resistencia y elasticidad (600%) (PERMAWET); **aceleradores** que, añadidos a la mezcla, activan la unión de las moléculas de caucho en dobles enlaces consumiéndose durante la vulcanización, reducen el proceso de curado, y por lo tanto permiten minimizar los tiempos de trabajo como posibilitarnos el desarrollo en serie de elevadas cantidades de reproducciones; también podremos utilizar **antioxidantes**, con tal de retardar el deterioro natural, ya sea en bruto o vulcanizado, causado por la oxidación ambiental; así como **diluyentes** o solventes, que diluidos en la mezcla evaporándose gradualmente durante el curado facilitan una mayor fluidez y mejor calidad de registro superficial (DILUYENTE SOLVEX).

1.2 Silicona

La silicona es un material semilíquido de baja fluidez y alta viscosidad, con aspecto cremoso, tacto pegajoso que se comercializa normalmente en color blanco para nuestro campo, compartiendo la misma estructura molecular del caucho natural, pero por procesamiento de hidrocarburos (petróleo) o de dióxido de silicio (sílice). Entre sus tipolo-

gías nos centraremos en las **siliconas RTV-2** (Room Temperature Vulcanization) diseñadas para activar su vulcanización por reacción química bicomponente (Parte A: polímero base / Parte B: catalizador¹) sufriendo un proceso de reticulación² a temperatura ambiente; de las cuales existen dos clases: siliconas **por condensación** (Estaño), en cuya reticulación se liberan subproductos de carácter volátil (agua o alcohol) tendiendo a contraerse con el tiempo, y siliconas **por adición** (Platino) en cuya reticulación no existe una liberación de subproductos (se adicionan) ofreciendo una estabilidad dimensional óptima para trabajos de extrema perfección.

Entre sus variedades de aplicación, podremos encontrar tanto **siliconas líquidas** (para colada) cuya característica principal es que mantienen una viscosidad relativamente baja (no sea necesario desgasificarlas ni utilizar cámara de vacío para la liberación de aire) facilitando su aplicación por llenado ante cualquier tipo de detalles y modelos complejos (MOLD MAX, SIL-ROMA, MOLD STAR o OOmOO); **siliconas espesas** (para laminado), con una viscosidad alta (tixotrópicas) destinadas para trabajos o modelos en vertical (ATENAS, MOLD MAX STROKE o REBOUNT); **siliconas en pasta o masilla**, cuya mezcla se realiza por amasado hasta conseguir una masa homogénea que aplicamos por apretón sobre el modelo, sin presentar descuelgue (GP-125, POYO PUTTY o EQUINOX); **siliconas para uso alimenticio**, libres de sustancias químicas residua-

1. Elemento a través del cual se produce una catálisis que aumenta la velocidad por reacción química de la vulcanización de la silicona, originando de este modo su curado o endurecimiento final.

2. Reacción química de los polímeros, que implica la formación de una red tridimensional a través de la unión de las diferentes cadenas poliméricas homogéneas.

les que puedan contaminar o transferir a la reproducciones (GP-ALIM); **siliconas para aplicar sobre la piel y cuerpo** por registro directo para cualquier zona del cuerpo (BODY DOUBLE); **siliconas para imitar la piel humana**, las cuales mantienen una elasticidad excelente, suave y resistente a presiones, muy similar tanto en la tersura como al tacto de la piel humana (ECOFLEX); **siliconas que resisten altas temperaturas**, formuladas especialmente para aplicaciones de fundido de metales de bajo punto de fusión (plomo, peltre, zamak, etc.) entre 294-350°C (MOLD MAX-60); como **siliconas translúcidas** (SORTA CLEAR 18 y MOLD MAX) o **transparentes** (ENCAPSO-K y RUBBER GLASS II); e incluso, **siliconas de gran elasticidad**, idóneas para obtener moldes de extrema complejidad o reproducciones destinadas a la caracterización o para efectos especiales (DRAGÓN SKIN).

A su vez, podremos disponer de diversas materias o agentes que complementan las propias características y propiedades de la silicona, resaltando los siguientes: **desmoldeantes**, que nos podrán facilitar tanto la separación entre las mezclas y reproducciones, como para procesos directos sobre el cuerpo (BODY DOUBLE RELEASE CREAM); **espesantes** o tixotrópicos adicionales para minimizar el descuelgue en aplicaciones en vertical (THI-VEX y SILTHIX); **aceite de silicona** para «revitalizar» aquella silicona

que se haya podido apelmazar con el tiempo (MOLD MAX THINNER); **acondicionados** que transforman la silicona a un material más suave y blando que el original (SLACKER); aditivos **acelerantes/retardantes** con los que podemos alterar los tiempos de curado (PAT CAT o SLO-JO); así como **pigmentos** específicos (EASY TINT, SIL-TONE o SIL PIG) o destinados a un **acabado especial**, como por ejemplo que las siliconas brillen en la oscuridad o como efecto fluorescente (CRYPTOLYTE).

1.3 Resina

La resina es un material líquido bastante fluido con un tacto pegajoso, y de aspecto acuoso muy claro que se comercializa normalmente traslúcido o transparente para nuestro campo, denominándose ortoftálicas³ o plásticos «termoestables» cuyo resultado de curado requiere una fuente de calor, la cual se obtiene por la incorporación de un catalizador o acelerador a la mezcla, que reacciona químicamente gelificando la mezcla hasta su cristalización de forma irreversible en un estado final muy rígido, de gran resistencia y versatilidad, manteniendo cualidades de tenacidad y resistencia a la compresión. Entre sus tipologías podemos encontrar **resinas de poliéster** (insaturado) de reactividad media y pre-aceleradas, pre-

3. Entre los compuestos que forman las resinas de poliéster se encuentran los anhídridos de ácidos saturados, en donde se destacan el anhídrido ortoftálico y el anhídrido isoftálico, dando nombre a la clase de resina; comúnmente las ortoftálicas se conocen como resinas ORTO y las isoftálicas como resinas ISO. Las primeras son las de uso más general, más económicas y de peores propiedades mecánicas, químicas y físicas. Las segundas son resinas de poliéster que presentan mejores resistencias mecánicas (destacando la flexión), mejores resistencias químicas (por ejemplo, al agua) y mayores resistencias térmicas, por lo que lógicamente dan un resultado mejor, pero a su vez son más caras y específicas para determinadas aplicaciones.

sentando una baja temperatura de transición vítrea normalmente por catalizador de Peróxido orgánico de Metiletilcetona (MEK); **resinas de epoxi** (epoxídicas) con mejores propiedades y calidad que las anteriores, cuyo reactivo son epóxidos (bisfenol-A) que endurecen por poliadición al reaccionar con los endurecedores polifuncionales como aminas, fenoles, o poliácidos; **resinas de poliuretano**, la cuales presentan buenas propiedades mecánicas y excelente resistencia química, con un tiempo de reacción muy reducido hasta su curado; y las **resinas acrílicas**, no tóxicas y presentadas en forma bicomponente de polvo y líquido, normalmente de polimetacrilato de metilo y catalizador de base acuosa para activar su reacción.

A su vez, se presentan en diferentes variedades según su proceso de aplicación: por **colada** en donde podemos encontrar resinas con alta resistencia a la compresión (EPOXACAST 650), dimensionalmente estables (EPOXACAST), con tiempos de trabajo de 80 segundos y endurecimiento final a los 110 segundos (GP-55) o con una viscosidad ultra-baja (SMOOTH-CAST 300); para **laminados** en todas sus tipologías, cuya principal característica es que pueden ser aplicadas a brocha o espátula (RESINA EXPOXI 293/842, EPOXAMITE 100, SHELL-SHOCK, PLASTI-PASTE o RESIACRIL L-100). Así como otras versiones con características especiales como por ejemplo que ofrezcan un resultado totalmente transparente (PX-CLEAR, CRYSTAL CLEAR o EPOXACAST 690), que puedan ser aplicadas directamente sobre **poliestireno expandido** (CRONOLITA), **extremadamente ligeras** (FEATHER-LITE), para **uso alimenticio** (TASK -11 o AQUAPOX SR8500/SD2324), o incluso **resina tallable** (RESIACRIL T-200).

Por último, podremos disponer de diversas materias o agentes complementarios, resaltando los siguientes: **pigmentos o tintes** como aquellos que pueden aportar fluorescencia (IGNITE); diferentes **fibras de refuerzo** que conforman una trama a modo de tela o manta denominada «MAT» para obtener plásticos reforzados (a partir de tramados, velos, tejidos multiaxiales o fibras de carbono); así como **cargas y aditivos** para minimizar su exotérmica (CARBONATO CÁLCICO, MARMOLINA, GEL DE SÍLICE, AEROSIL, MICROESFERAS o ESFERAS HUECAS DE VIDRIO, entre otros).

1.4 Espuma

La espuma en sí no es un material como tal, sino diferentes estados constituidos por la agregación de burbujas gaseosas que están separadas por películas delgadas de diferentes tipos de material, es decir, películas o capas (en estado normalmente líquido) que mantienen la forma esférica de la burbuja, y que a través de una reacción físico-química curan ambientalmente en un resultado esponjoso, poroso, hueco y más ligero de lo que corresponde a su volumen en bruto (llegando incluso a alcanzar hasta el 95% del compuesto). Por ello, son materiales de base líquida (necesaria para permitir una mayor dispersión y propagación del gas que genera las burbujas) y de muy rápido curado (para facilitar la estabilidad y permanencia por solidificación de las burbujas) cuya principal característica residirá en la ligereza que ofrecen con relación al volumen.

Entre sus tipologías destacaremos las espumas en «frío» las cuales pueden cla-

sificarse, a su vez, en **rígidas** y **flexibles**. Ambas pertenecen a aquellos plásticos poliméricos que tienen una características de cristalinidad en su curado contemplando una manipulación manual hacia un producto bicomponente en estado líquido, los cuales reaccionan aumentando varias veces su volumen original obteniendo un resultado muy estable/ligero, cuya rigidez/flexibilidad dependerá de las diferentes densidades utilizadas. Entre las primeras podemos encontrar la **espuma de poliuretano (rígida)**, siendo polímeros altamente reticulados con una estructura de celdas esencialmente cerradas, cuyas variantes pueden oscilar desde con una densidad de 40kg/m³ y una expansión de 25 veces su volumen (PU-FOAM FILL) hasta los 240kg/m³ y una expansión de 4 veces su volumen (FOAM-IT 15). Y entre las segundas, la **espuma de poliuretano (flexible)**, siendo polímeros o gomas ligeramente reticulados con una estructura de celda abierta, cuyas variantes oscilan entre una densidad de 48kg/m³ y una expansión de 18 veces su volumen (FLEXFOAM-IT 3), hasta los 550kg/m³ y una expansión de 2 veces su volumen (FLEXFOAM-IT 25).

A su vez, podremos disponer de diversas materias o agentes complementarios, resaltando los siguientes: **colorantes** que pueden tanto añadirse a la mezcla como aplicarse superficialmente a las reproducciones (SKIN ILLUSTRATOR o MONSTER MAKERS MASK PAINT); **desmoldeantes** (DES-DES-

PU o EASE RELEASE MAAN 200); **espumantes**, destinados a aumentar aún más el espumado, para obtener piezas muy voluminosas y esponjosas (MONSTERMAKERS HIGH RISE o MONSTERMAKERS SUPER CELL); **diluyentes** con los que alterar su estado hacia una mayor fluidez (MONSTERMAKERS FLOW ENHANCER); e incluso, aditivos o espumas que resisten a la llama directa (FLEXFOAM-IT 7 FR).

1.5 Gel

El gel es un material semisólido, blando y muy quebradizo, con cierta flexibilidad, pero sin ser necesariamente elástico. Normalmente sus orígenes son orgánicos y clasificados estructuralmente como polisacáridos⁴, los cuales quedan presentados comercialmente en polvo deshidratado y finamente molino fino cuya alteración o modificación estructural se provoca mediante la incorporación de una sustancia líquida (normalmente agua), iniciando una imbibición⁵ volumétrica proporcional, y finalmente, precipitando una sinéresis⁶ (por lo que no permiten o no son del todo idóneos para su reutilización, es decir, los moldes o reproducciones sufren un deterioro dimensional que los hace, una vez utilizados, inservibles).

Entre sus tipologías destacaremos los **geles irreversibles**, también llamados algina-

4. Son «polímeros orgánicos o naturales», cuya estructura es la unión repetida de monosacáridos (azúcares simples).

5. Cualidad de la sustancia que, al estar en contacto con un líquido, lo absorbe produciéndose en ella una ganancia de volumen o expansión.

6. Cuando la sustancia hidratada puede perder el líquido por evaporación sufriendo una reducción de volumen o contracción.

tos, los cuales se caracterizan porque tienen la cualidad de pasar de un estado líquido por mezcla inicial a su gelificado, sin posibilidad de retorno, siendo compuestos básicamente por sales solubles de ácido alginico (sodio o potasio) las cuales son obtenidas de algunos tipos de algas marinas (que aportan propiedades flexibles), así como de sulfato de calcio dihidratado (actuando como reactivo), fluoruros de titanio, fosfato trisódico (que actúan como retardador del gelificado) y rellenos inertes. Su principal característica para nuestro campo es que al sufrir una imbibición nos ofrecen una calidad excelente de registro, es decir, se expanden superficialmente al ganar volumen, con lo que registran de forma excepcional cualquier tipo de detalle del modelo. Por otra parte, cabe resaltar que, al tener una base orgánica (vegetal y/o animal), están libres de toxicidad, no presentando ningún peligro ni agresión o deterioro superficial para los modelos. A su vez, se presentan en diferentes variedades según su proceso de aplicación: **alginato (rápido)** idóneo para aplicar en molde por caja o por inmersión, manteniendo un tiempo de gelificado de aprox. 2-4 min.; **alginato (lento)** más espeso y formulado especialmente para disponer de un material con mayor margen de trabajo (9-15 min.) que posibilita aumentar la extensión o superficie acogida en el registro del molde; e incluso, variedades con características especiales como los **alginatos cromáticos** con indicadores químicos de ph, es decir, su color cambia en función de las etapas de la reacción hacia su gelificado (TROPICALGIN); **alginato siliconizado** (con aceite de silicona) para mejorar considerablemente la calidad de reproducción y registro de detalles (MAX PRINT CYAN); **alginato líquido**, con el que podemos evitar la formación

de burbujas y grumos de polvo en la mezcla (ALJA-SAFE LIQUID BREEZE); o el **alginato reforzado**, el cual viene preparado con «micro-fibras» que ofrecen mayor resistencia a la rotura y un aporte extra de control en su aplicación (más pastoso), ideal para moldes director al cuerpo (ALJA-SAFE ACROBAT).

Por último, podremos disponer de diversas materias o agentes complementarios, resaltando los siguientes: **disolventes-eliminadores** que evitan dañar el positivo en la incómoda tarea de desmoldeo manual de pequeños restos (ALGITRAY o SHE-RASON 929); e incluso **retardantes** (del gelificado), así como **reactivadores** que posibilitan por adherencia la aplicación de capas sucesivas o entre mezclas distintas (ALGISLO).

2. SEGUNDA PARTE: FUNDICIÓN ARTÍSTICA

La fundición de bronce es un proceso utilizado desde hace miles de años. De hecho, su aparición significó un importantísimo giro en la evolución de la especie humana, en la cual los metales protagonizaron una revolución técnica que desencadenó el inicio de la era que hoy en día conocemos, protagonizada por la tecnología. Desde su aparición y utilización se ha venido usando para la creación de escultura, ya que proporciona unas posibilidades magníficas de crear nuevas formas con un material que perdurará por siempre. Esto sucede, si no se re-funde ya que una de las características del metal es que puede reutilizarse constantemente volviendo a ser fundido para

reconfigurar su forma, esto ha hecho de esta materia un valioso objeto de deseo que las civilizaciones de todos los tiempos han utilizado para distintos y variados fines, desde la realización de armas, monedas, campanas... hasta la propia escultura.

Claro está que cuando un material es codiciado, empiezan los problemas para conseguirlo, o lo que es más importante, empiezan las limitaciones de acceso. En la prehistoria, muy pocos tuvieron acceso a la fundición, y solo los magos de las culturas eran los encargados de manejarla para la realización de objetos de culto. En la época clásica se solían realizar esculturas en bronce, pero sólo los «grandes» escultores seleccionados socialmente podrían trabajar esta materia para su creación. En los siglos XIX y XX más de lo mismo. Para realizar una obra de arte en bronce necesitabas de un gran respaldo tanto institucional como económico, ya que se trataba de un «complejo» y «caro» procedimiento mediante el cual dar rienda suelta a la imaginación y a la creación de nuevas formas que quedarían perpetuadas para siempre.

En la actualidad y afortunadamente esto no es así. En la década de los 90 irrumpe un nuevo material, procedente del ámbito industrial, y adaptado a continuación a las necesidades de los artistas. Nos referimos a la cascarilla cerámica: un caolín calcinado altamente refractario que, junto al sílice coloidal como aglutinante, generan un compuesto refractario con unas características

idóneas para ser empleado en los procesos de fundición artística. Con ella, se introduce en la creación artística un proceso que permite la fundición de metales, especialmente el bronce, con recursos relativamente sencillos y con unas posibilidades muy interesantes al alcance de cualquiera.

El proceso de fundición de metales es un procedimiento indirecto; esto quiere decir que la materia con la cual se trabaja para la obtención de los volúmenes no es la materia definitiva para la escultura, sino un material de tránsito. Este material lo utilizaremos para la elaboración de un «modelo» que es la resolución formal de nuestra pieza, y una vez terminado, realizaremos un proceso de moldeado para la obtención de la pieza final ya con el material definitivo. El proceso de fundición con cascarilla cerámica es «a la cera perdida», esto supone que ese material de tránsito es la cera, y el material definitivo el metal, principalmente los bronce. Las grandes diferencias entre las distintas técnicas radican en los materiales y las tecnologías que los asisten para realizar los moldes refractarios. Los primeros moldes refractarios ya fueron cerámicos, con la particularidad de que gruesas capas de material cerámico, junto a largos procesos de cocción, permitían la realización de cavidades para ser llenadas con el metal líquido, provocando la aparición de las primeras pequeñas piezas en bronce⁷. Evolucionan las sociedades y con ellas las necesidades creativas y el interés creativo y durante el renacimiento donde se produce

7. De estos periodos iniciales se conservan numerosos pequeñas piezas comúnmente llamadas exvotos, que las antiguas civilizaciones realizaban como adoración y objetos de culto.

una vuelta al clasicismo⁸ y la elaboración de piezas de gran formato, aparecen los moldes de chamota, un proceso que mezcla la carga refractaria en forma de arena con escayola, reduciendo de manera notable los tiempos de realización de los moldes, debido al rápido endurecimiento de los mismos a través del proceso de fraguado de la escayola, pero todavía con la necesidad de largos tiempos de cocción de los moldes, ya que estos al ser en formato encofrado, necesitan de mucha cantidad de mezcla. Aun así, fue y continúa siendo una técnica muy utilizada para la creación artística.

El siguiente gran salto a nivel técnico lo protagoniza la aparición de la cascarilla cerámica, el material clave que ha posicionado la práctica de la fundición en los centros educativos artísticos universitarios, y que ha permitido un acercamiento al proceso por parte

de los creadores, que ha cambiado radicalmente el paradigma de la creación en bronce. Si el acceso a la técnica era dificultoso y por tanto realizado únicamente por especialistas, hoy en día es el propio creador el que puede desarrollar el proceso de inicio a fin, permitiendo de este modo apropiarse de recursos propios de la técnica para la creación de las obras.

El resultado es una técnica compleja pero simplificada, que dispone de unos materiales y mecanismos procesuales de fácil acceso, lo que permite su utilización en la creación en los lenguajes contemporáneos, de la mano de los propios autores, sin tener que depender de grandes empresas para la ejecución de las mismas. Las consecuencias directas de estos hechos son que a día de hoy muchas de las Facultades de bellas Artes Españolas cuentan con la fundición cómo proceso entre sus



Figura 1. Secuencia de proceso de realización de escultura en bronce a través de la técnica de la cascarilla cerámica.

De izquierda a derecha: El modelo en cera, diseño del árbol de colada con sus diferentes elementos constructivos realizados también en cera (copa, bebedero principal, y bebederos secundarios), molde refractario de cascarilla cerámica, resultado del conjunto tras el proceso de fundición y eliminación del molde, pieza en bronce acabada tras el repasado y patinado de la pieza definitiva.

8. Conservamos algunos ejemplos de las obras clásicas que fueron originalmente piezas en bronce, pero curiosamente a lo que tenemos acceso es a copias en mármol, ya que estas en periodos bélicos fueron fundidas para la realización de armas. Gracias a la sensibilidad de la época, se realizaban estas copias antes de fundir los originales, es el caso por ejemplo del discóbolo de mirón (S.V A.C.).



Figura 2. Piezas de bronce obtenidas tras la investigación de diferentes materiales como modelo

Huesos de columna vertebral de jabalí, cráneos de gato, y escarabajos, han sido utilizados directamente como modelo de esta serie de la artista Alba Aparici. Procesos desarrollados en el taller de fundición de la Facultad de Bellas Artes de Altea, durante la realización de una beca de investigación en el Departamento de Arte de la Universidad Miguel Hernández, dirigida por David Vila, en la que se realizaron las pruebas para la obtención de los parámetros necesarios para cada tipo de material alternativo a la cera para realización de modelos alternativos para la fundición de bronce mediante moldes de cascarilla cerámica.

programas docentes y esto supone que los jóvenes artistas en formación tengan conocimiento y acceso a dicha técnica y puedan desarrollarse a través de ella. No solo eso, actualmente se siguen desarrollando proyectos de investigación en torno a esta técnica, que siguen mejorando sus características para seguir simplificando la técnica o alguna parte de su proceso, es el caso del proyecto que investiga acerca de la realización del

proceso de descere mediante tecnología de microondas.⁹

Estos hechos ponen de manifiesto que sigue existiendo una preocupación por la adaptación técnica a los lenguajes más actuales, y que se sigue investigando para facilitar la tarea a los creadores, permitiendo un acceso directo a los procesos de producción de la obra que desencadena unas líneas creativas

9. Nos referimos al proyecto «Alternativas al descere en la fundición de cascarilla cerámica (ceramic shell casting): técnica por microondas», HAR2010-17570 financiado por el Plan Nacional de I+D+I, con la ayuda del cual se pudo fabricar el primer prototipo de horno de microondas y la primera patente ES2519990 A1 (07.11.2014). Patente que incluye el diseño y fabricación de un horno microondas específico y un procedimiento que perfecciona la fundición de moldes en cascarilla cerámica para obras de arte, joyería, diseño y objetos de pequeño y mediano formato, a la vez que permite ahorrar energía, tiempo y costes.

originales adaptadas a las necesidades expresivas de cada autor, permitiendo que sea la mano del artista quien ejecuta la obra de inicio a fin, sin la necesidad de intermediarios, incluso en los procesos más complejos como es el caso de la fundición de bronce.

La cascarilla cerámica permite la utilización de modelos de distintos tipos, aunque se trata como ya hemos comentado anteriormente de una técnica a la cera perdida, sus materiales permiten otro tipo de experimentaciones en torno al proceso, posibilitando unos resultados sorprendentes si somos capaces de controlarlo de primera mano, cosa que se permite desarrollando el proceso de forma personal.

Todo ello desencadena una creación de obra en bronce fresca, experimental, y que se aprovecha del proceso para los resultados, cosa imposible de imaginar si los trabajos de transformación en bronce lo realizan empresas especializadas como venía sucediendo. Los y las artistas que tienen acceso directamente al proceso, pueden experimentar directamente con los materiales que intervienen, estableciendo los parámetros que regirán el resultado final de la obra de arte, y esto a nivel de producción es fundamental. Ello propicia un acercamiento a los procesos artísticos que permiten la adaptación de los lenguajes actuales en los que la experimentalidad cobra especial relevancia, y que consigue generar una obra adaptada a las nuevas necesidades tanto estéticas como discursivas y procedimentales inscritas en el Arte Contemporáneo.

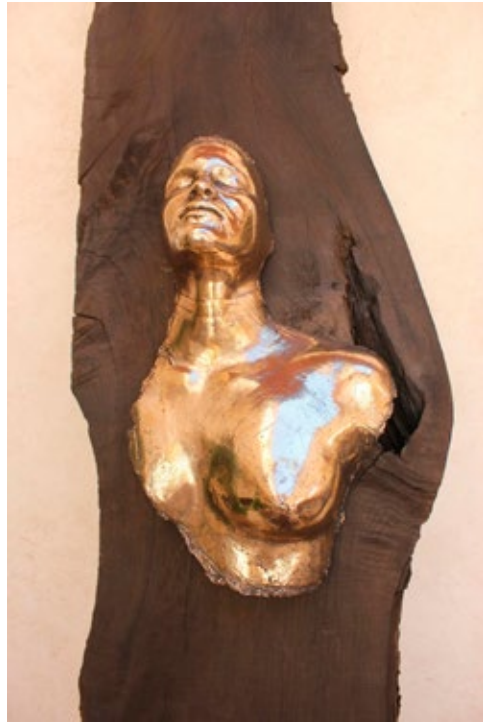


Figura 3. Obra «En2» de la artista Alba Aparici (detalle). Bronce y madera, 250 x 45 x 20cm. 2014.

Este acercamiento posiciona a la Universidad y las Facultades de Bellas Artes en primera línea de producción artística, convirtiendo a los centros no únicamente en centros de intercambio de conocimiento y desarrollo de investigación, si no también directamente en el ámbito de la producción artística, generando en los estudiantes una formación muy completa que los capacita enormemente para su incursión en el ámbito profesional, y esto es de relevante importancia en cualquier proceso de formación, la capacidad de aplicación en el entorno laboral/profesional y sus aplicaciones.

3. CONCLUSIONES

Podemos destacar como conclusiones principales de este estudio, que la docencia e investigación en Bellas Artes es clave a la hora de plantear nuevos lenguajes expresivos a través de la reproducción tridimensional. La gran variedad de materiales disponibles en la actualidad para desarrollar procesos de reproducción posibilita un abanico inmenso de posibilidades al respecto, permitiendo de este modo innumerables vías de investigación y desarrollo para creación artística. En este sentido, hemos concluimos que el mercado actual ofrece multitud de recursos materiales sensibles de ser explorados, tanto en la docencia como en la investigación, que pueden ser constituyentes sintácticos de los lenguajes artísticos con los que obtener soluciones viables a los procesos específicos en nuestra producción artística, así como satisfacer las necesidades de materialización de intencionalidades expresivas y/o narrativas en la obra escultórica contemporánea, discurso artístico y líneas de poética personal. A su vez, hemos concluimos que una de estas vías posibles de reproducción a través de una técnica milenaria como la fundición de bronce continúa actualizándose constantemente gracias al interés por simplificar una técnica históricamente muy compleja, pero que gracias a la aplicación de las nuevas tecnologías de los materiales, se ha simplificado mucho, hasta el punto de poder abordarla en los centros de estudios universitarios, lo que posibilita un aprovechamiento de los propios recursos del proceso para conseguir resultados novedosos inscritos en los lenguajes contemporáneos. Por lo tanto, podemos decir que la labor desarrollada por los centros de enseñanza en Arte que mantienen un contacto directo con el mercado y la investiga-

ción, cobran un protagonismo esencial para que los lenguajes artísticos contemporáneos sigan evolucionando de la mano de la aplicación de las nuevas tecnologías tanto procesuales como materiales, aplicadas al servicio de la creación, y de este modo generar unos procesos de trabajo, basados en estrategias de siempre, pero con unas aplicaciones y resultados de ahora.

BIBLIOGRAFÍA

- Aspin, B. T. (1995) Principios de fundición. (Editorial Gustavo Gili, S.A. de C.V. México)
- Besednjak, A. (2005). Materiales compuestos. Barcelona: Ediciones UPC (Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya).
- Cellini, B. (1989) Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. (Ed. Akal).
- Corredor Martínez, J. A. (1999) «Técnicas de Fundición Artística». (Ed. Universidad de Granada).
- Delpech, J.P; Figueres, M.A. (2013). Le guide du moulage. París: Eyrolles. 3ª ed. (Colección: Le geste et l'outil).
- Martínez Gómez de Albacete, J. F. (2015). Posibilidades técnico-plásticas del moldeado y el vaciado artístico. Diferentes soluciones y recursos de la reproducción tridimensional. Tesis doctoral. Elche: Universidad Miguel Hernández. Facultad de Bellas Artes de Altea. Dpto. de Arte. (Dirigida por Dra. Dña. María José Zanón Cuenca).
- Mayer, R. (1993). Materiales y técnicas del arte. Madrid, (Ed. Tursen Hermann Blume Ediciones)
- Mohen, J.P. (1992) Versión española por Josep M. Fulloa I Pericot. «Metalurgia prehistórica, introducción a la paleometalurgia» 1ªed. (Ed. Masson)

Navarro Lizandra, J.L. (2005). Maquetas, modelos y moldes: Materiales y técnicas para dar forma a las ideas. 3ª. Ed. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Rochow, E. G. (1981). Química inorgánica descriptiva. Barcelona: Reverté S.A.

Vila Moscardó, D. (2015). La revolución de la cascarilla cerámica. Estudio de dos casos de aplicación en la fundición artística valenciana actual: La Facultad de Bellas Artes de Altea, la empresa del artista Jaume Espí. Tesis doctoral. Elche: Universidad Miguel Hernández. Facultad de Bellas Artes de Altea. Dpto. de Arte. (Dirigida por Dra. Dña. María José Zanón Cuenca).

> MATERIALES Y PROCEDIMIENTOS ESCULTÓRICOS: EL AZAR Y LA EXPERIMENTACIÓN EN LA PRÁCTICA ESCULTÓRICA

IMMA MENGUAL PÉREZ Y M.^a JOSÉ ZANÓN CUENCA

*La materia por sí misma puede ser algo muy espiritual,
el hombre interroga a la materia, como objeto pasivo, como una cuestión plástica,
como un instrumento que necesita ser transformado en forma.*

Eduardo Chillida

1. SOBRE LA MATERIA Y SU POÉTICA

El arte es un acto intencional, estético, que reivindica, que comunica, siendo la escultura, el lenguaje de comunicación a través de los materiales, de las formas, volúmenes, texturas, sonido, imágenes, espacios, objetos, ..., color, haciendo posible aquello que es invisible, cosas nacidas de la imaginación, de lo irreal que dan forma y expresión al deleite. Es un acto de creación íntimo y personal y, por ello, subjetivo, que contiene pensamiento, que habla de inquietudes, miedos, esperanzas, deseos..., en resumen, de memoria, de sedimentos, de vida.

En esta experiencia artística contemporánea, la materia se renueva continuamente y se amplía, no poniendo límite a nuestra imaginación y con ello, la cantidad de materiales que podemos emplear en nuestra práctica y ampliando de esta manera también la posibilidad de significación matérica.

En escultura, sólo la materia puede hacer posible que surja y se haga presente una ima-

gen, otorgándole presencialidad a ésta: cada materia tiene su forma, cada forma tiene su material, ya esbozada en la vida interior (Focillon, 1983: 49).

El material empleado, por sus características propias en la creación plástica, así como la técnica a utilizar, siempre deben estar relacionados con la función que el artista le quiera conferir a la obra. Por tanto, partimos de la idea de que el material no es un mero soporte inerte, sino que en sí mismo plantea unas connotaciones expresivas y culturales, siendo de gran importancia la elección del material a utilizar, así como la técnica y el procedimiento empleado en la forma de trabajarlo, para que los criterios de elección sean concordantes con el proyecto a realizar o con nuestra propia poética escultórica.

Pero, ¿qué conocemos acerca de la poética de la materia?

En nuestro estudio, partimos de la premisa de que los materiales son vehículos de expresión a los que atribuimos un valor es-

tético, propio de un mundo más sensorial o físico, a algo intangible, perteneciente a un plano más espiritual, abstracto.

Es por ello por lo que concretamos que, cada cosa, cada material, cada objeto, tiene su propia vida interior que describe su realidad y que sólo puede ser detectada en un mundo imperceptible.

Situamos lo poético como concepto ubicado en lo intangible, en el interior de uno o algo, se trata de una manifestación de lo espiritual en aras de una posible interpretación de la realidad, de nuestra propia experiencia humana a través del lenguaje artístico, que se nos revela como una comunicación más directa e impactante que la disertación oral.

Lo poético, al pertenecer al plano de lo espiritual, de lo subjetivo, nos presupone sugestión, seducción, son imágenes con cierto halo de misterio, es por ello lo apropiado para transmitir nuestros enigmas, los secretos y los silencios que suelen reposar aletargados en los laberintos de nuestra memoria (Zanón, 2017: 19).

Todo material está dotado de su propio «sentimiento». Es decir, que cada uno de los materiales que utilizamos en nuestra creación artística, posee un color, un peso, una textura, una temperatura, pero también poseen todo un complejo lenguaje figurado que roza entre lo místico y lo animista que le va a otorgar a este una personalidad propia, siendo el propio artista el encargado de hacer entrever ese «ser» que se encuentra encerrado en el interior de cada materia, y hacerlo visible al resto de la humanidad. Cada material, cada técnica, nos exige que, como artistas creadores, lo contemplemos, lo asu-

mos, lo poseamos y lo hagamos nuestro y sólo en ese caso podremos percibir cada una de sus potencialidades, tanto físicas como espirituales, repercutiendo de esta manera en un mejor desarrollo de la creatividad. Los materiales nos ofrecen sus recursos a quien sabemos observarlos, comprenderlos y escucharlos. Las grietas, la textura, las vetas, los nudos, el color, la forma... con sus propias palabras, susurros, exclamaciones, nos proponen lo que tienen dentro y nos sugieren cómo hacerlo florecer. Por tanto, nuestro trabajo como creadores e investigadores es saber captar todo el potencial connotativo que poseen los materiales.

Cada material, cada técnica, no existen como algo que se manifiesta de forma general, sino que se detienen en la medida en que cada individuo lo contemple, lo posea y lo haga suyo. Para tal propósito es necesario tener un amplio conocimiento de sus particularidades e inconvenientes, debiendo comprender así tanto las características intrínsecas de la materia como las técnicas y las herramientas que nos va a posibilitar nuestro trabajo. Es imprescindible tener conocimiento de los condicionantes que nos impone la materia para saber hasta qué punto podemos permitirnos nuestra capacidad imaginativa (Zanón, 2015: 2- 4).

En este estudio, la poética del material queda determinada por el uso que el/la artista realiza de las particularidades de éste, color, peso, forma, grietas, signos, huellas, ... cuestionando los modelos de comportamiento y pensamiento de una sociedad racional, hierática y desalmada.

En lo poético, lo que buscamos los artistas es un acercamiento hacia lo contemplativo,

un entregarnos y escuchar, para así poder transmitir. Se trata pues, de un elemento que, cargado con rasgos y significados a nivel me-tonímico y simbólico, ejerce como mediador entre la experiencia vivencial y la emocional.

Tanto los materiales, naturales como industriales, como las técnicas empleadas en arte no son un fin, sino que son medios para conseguir ese fin, por lo tanto, su finalidad es conseguir transmitir lo que quieres decir. Hegel nos lo compendia de la siguiente manera: a cada clase de material le corresponde cierto contenido y cierto modo de concepción, guardando entre sí un íntimo acorde y correspondencia (Martín Medina, 1978: 26).

Sin embargo, los artistas, no sólo debemos distinguarnos por tener una excelente habilidad manual en la «técnica», sino más bien, por poseer una gran agudeza imaginativa y creativa.

Cada narrador/artista posee o ha de encontrarse con su propio material y, poseer su propia «poética», que ligará lo real, lo tangible, con lo imaginario, proceso en el que se ha de contar con una profunda comprensión de la materia.

Los materiales pues, son los encargados de proponer forma a las ideas. En la actualidad, al definir al material como, aquellos elementos principales para la conformación de cualquier obra, podríamos incluir como materiales para dar forma escultórica a todos aquellos que permitan la materialización de una idea, abarcando así a cualquier materia que se pueda pensar. Concebimos pues que, los materiales por sí mismos, son medios de expresión. Sin embargo, al manejarlos o manipularlos a su vez les conferimos

nuevos caracteres simbólicos y expresivos. Todo material, así como toda manipulación de éste, afecta al significado de los objetos, aportando a éste connotaciones de diversa índole. El artista debe ser consciente que, tanto la elección del material como de la técnica de manipulación, nunca es indiferente, ya que conlleva, en sí misma, una toma de postura respecto a sus posibles implicaciones. En nuestro propósito, partimos de la firme idea de que el material no es un mero soporte inerte, sino que en sí mismo plantea unas connotaciones expresivas y culturales, siendo nuestra labor como investigadores y artistas descubrir lo que cada materia puede manifestar.

En este particular juego de buscar y encontrar nuestra poética matéria, tenemos que estar predispuestos, muy abiertos, no detenernos a ver simplemente lo que tenemos ante sí, lo que hay, sino, evadirnos, reflexionar sobre lo que podamos tener ante nosotros y para nosotros.

Materia, azar, son términos estrechamente ligados con la creación escultórica. Por regla general, el material suele condicionar la forma, pero, en ocasiones, en el azar, éste se anticipa a la idea. Así ocurre en la obra de Moore, que daba primero forma a la idea y después buscaba el material más acertado, siempre desde el conocimiento de las posibilidades expresivas que la propia materia le era capaz de desvelar.

Los artistas a menudo trabajamos a veces con la intuición, con el error, la experimentación, el azar, aquello que se encuentra fuera de toda lógica o norma objetiva, obteniendo resultados que no esperábamos para nada encontrar, y en el que podemos obtener unos

resultados expresivos y comunicativos muy plausibles, convirtiendo la práctica artística en una sucesión de experiencias, de tanteos, aciertos y errores.

Experiencia es el nombre que damos a nuestras equivocaciones.

Oscar Wilde

2. EL AZAR COMO MATERIAL CREATIVO

La verdadera educación consiste en despertar en el alumno, el conocimiento que tienen en sí y ayudarles a fomentarlo y desarrollarlo, echando mano de cuantos recursos pedagógicos dispongamos. Uno de ellos, al que nosotras recurrimos como docentes y artistas, es al azar como método y recurso creativo en la práctica escultórica.

La permeabilidad de la vida personal y social del alumno sedimenta en su obra artística, pero llegar a ese territorio, no es tarea fácil, más bien al contrario; encontrar el camino de la creación comporta un cierto malestar, como aseveraba Dostoiewski indicando que «la tortura que la palabra no sigue al pensamiento» refiriéndose a la dificultad de traducir lo imaginado a palabras.

El psicólogo croata experto en creatividad M. Csíkszentmihályi, ha acuñado y definido el concepto de *flow*/*fluir* como un estado en el que se alinea toda la atención del individuo para su placer y disfrute; y es cuando el tiempo vuela y las ideas, pensamientos y acciones fluyen aprovechando todo el conocimiento, la inventiva y la destreza de ma-

nera casi automática, intuitiva, generando un estado de enorme satisfacción (Csíkszentmihályi, 2000). Para *fluir*, la atención, la motivación y la situación se encuentran en un mismo punto, generando una armonía productiva, innovadora y creadora. El aprovechamiento del máximo potencial del *fluir*, se da al poner el foco en la actividad a desarrollar. En la experimentación realizada en el Máster durante el curso, se ha inducido al alumno, estados alterados que han propiciado un *fluir* creativo.

No es posible querer decir lo que no se quiere decir, aunque es posible querer decir lo que uno no es consciente de querer decir. (Castro, 2008: 139-159).

2.1. Metodología

La metodología práctica ha consistido en el uso del método empírico-analítico, entendido éste como un modelo de investigación científica basado en la experimentación en lateralización cerebral y en la observación. Los datos empíricos son aportados por la experiencia obtenida en ejercicios de prueba y error.

Al utilizar el método empírico-analítico de experimentación:

- Aislamos a los sujetos estudiados de la influencia de otros factores.
- Dejamos actuar a los sujetos, objeto de estudio, en condiciones controladas.
- Y, al ser un método autocorrectivo y progresivo, modificamos las condicio-

nes bajo las cuales tiene lugar el proceso que estudiamos a fin de obtener resultados válidos para nuestro objetivo creativo y docente.

Durante las prácticas en clase, conseguimos propiciar un estado alterado por el que los alumnos se concentran y sumergen en estadios subjetivos y profundos de creación a través del sonido y las condiciones lumínicas. El oído, además del olfato, es un sentido que tiene la virtud de desplazarnos en nuestra línea de la memoria y hacernos asociar ésta a emociones vividas. Por ello, seleccionamos sonidos que producen una respuesta emocional potente e inmediata en los alumnos y los mezclamos hasta crear un bucle interminable que es la música de fondo de cada una de las sesiones de nuestra asignatura.

Pretendemos, a través de los ejercicios que planteamos, generar la soltura y la confianza suficientes como para modificar el modo de ver que nos abre la mente a la experimentación y el aprovechamiento del azar como prima materia.



Figura 1. Alumnos durante de la realización de uno de los ejercicios.

El proceso de creación es un proceso de entrega y no de control.

Julia Cameron

2.2. Desarrollo

En el método azaroso se interviene sobre el sujeto, objeto de estudio, para crear las condiciones necesarias que muestren sus características fundamentales a fin de propiciar la inducción idónea. A lo largo del grado en Bellas Artes y sobre todo en los primeros cursos, advertimos que por lo general a todos los alumnos les resulta tarea compleja la concentración/introspección y el dejarse llevar para poder crear libremente. Una y otra vez, los alumnos utilizan la razón en las tareas creativas iniciales, encontrando limitaciones importantes un ejercicio de introspección con la obra y de desconexión con la lógica. Y cuando lo conseguimos, se sienten uno con su trabajo, aunque sea por un momento, porque es cuestión de práctica: el lápiz, el papel y el sujeto son una misma cosa. Dejamos al hemisferio izquierdo en stand-by, en modo latente; ese hemisferio que constantemente nos dicta las normas, nos dice qué está bien y qué está mal,

y qué podemos y qué no podemos o somos capaces de hacer. La concentración, la interiorización, el sentir, el fluir, el observar y el experimentar, son las bases de la generación de ese estado alterado, muy alejado de la enseñanza artística normativa.



Figura 2. Ejercicio de experimentación con materiales en el aula.

En el mundo hiper-estimulado en el que vivimos, de manera constante y aún en la práctica de la creación artística, somos medidos por nuestra eficiencia. Ello nos lleva a una insistente bulimia que coarta nuestra libertad en pro de la limitante búsqueda de la originalidad. No hay paz, sólo ansiedad por un resultado creativo óptimo. En general, esta sociedad normativa no deja demasiado espacio a la experimentación. Aunque, en las obras más importantes ha tenido mucho que ver la anomalía, es decir, el error que solemos desechar, el resto, la tara.

El sistema educativo es racional y somos formados para hacer las cosas bien a la primera; ya no sirve el creativo e intuitivo sistema infantil de prueba-error. La normativización de las artes, la domesticación, al fin y al cabo, no deja espacio para la libre

expresión, ni para improvisar, probar, hacer hallazgos, jugar, inventar, etc. Cuando uno comienza a generar obra artística, cree que lo importante es la perfección. Poco a poco, a fuerza de crear, se apercibe de que más que la perfección, lo verdaderamente importante es el error, ese que le lleva al descubrimiento fortuito, a la creación más pura.

El error se ha convertido en una prominente estética en la mayoría de las artes de finales del siglo XX, como citaba un importante artículo sobre estéticas del error (Cascone, 2000: 12-18), en el que se aludía la frase del norteamericano Colson Whitehead, son los errores los que guían la evolución, la perfección no ofrece ningún incentivo para el mejoramiento.



Figura 3. Ejercicio de experimentación con materiales en el aula.

El comportamiento creativo está ligado a la capacidad de innovar y de resolver problemas en un mundo cambiante. Hay descubrimientos científicos o artísticos que se hacen de manera fortuita, azarosa, al buscar otra cosa. Pero para que el resultado de ese azar sea creativo, se ha de saber ver. La creación a partir del error se produce cuando el ojo ve lo que cree estar viendo; de repente se ilumina aquello que para otros ojos está oculto y cobra vida, adquiere un sentido artístico.

Lo correcto, lo que debe ser, lo que está bien, tiene forma de norma y la norma está compuesta de patrones típicos o modelos que sirven de muestra para sacar otra cosa

igual. El propio Leonardo Da Vinci en su Tratado de pintura de 1651 muestra cómo utilizaba a modo de Test de Roschach¹ la interpretación de las manchas en un muro de su estudio, para admitir en su taller a uno u otro aprendiz. Y así les conminaba: [...] vaya a un muro manchado, con manchas irregulares, ante un muro viejo y se entregue ahí a la contemplación de todas las formas habidas y por haber de paisajes, de figuras, de caballeros, de doncellas (Solana, 2002). El siglo XXI, afortunadamente, ha ido desenfocando el marco del arte, sus formas. Hoy el espectador puede acudir a una exposición de escultura que son conceptos, vídeos que no se proyectan en salas de cine porque no lo son

1. Se trata de una técnica y método de psicodiagnóstico creado en 1921 por el psiquiatra y psicoanalista suizo Hermann Rorschach [1884-1922], por el que los terapeutas tratan de distinguir si el paciente sufre neurosis o psicosis.

o actuaciones que no son teatro. El arte hoy es una hibridación de diseño, teatro, pintura, escultura, publicidad, arquitectura. La inspiración mana de cualquier fuente. Con frecuencia un creador no sabe muy bien lo que quiere decir, es decir, no es consciente de la verdadera significación de su obra hasta que alguien lo percibe y analiza. Otras veces, es el propio creador el que vela el sentido de su creación. El filósofo Stephen Davies, en su libro *The Philosophy of Art* (Davies, 2006) afirma que cualquier pieza (o recurso) puede ser elevada a categoría de arte con tal de obtener una experiencia artística que está más allá de la belleza. Ya está ocurriendo con las propuestas ‘erráticas’.

En esta postmodernidad donde nos encontramos ahora, siendo manipulados mediante el hechizo para provocarnos el consumo, se muestra lo impresentable en lo moderno, se reivindica lo irracional, lo marginado e inconsciente que existe en cada uno de nosotros. El arte gusta de trabajar en espacios límite y sobrepasar toda barrera, convivir con lo desconocido, con las ideas, con las emociones, las irregularidades, los defectos.

Actualmente, el límite del marco convencional del arte está cambiando y comenzando a contemplar la producción azarosa como expresión artística, como indica en su glosario, la artista Nuria Rodríguez, [...] señalando los destellos intermitentes del azar como un elemento necesario para el conocimiento de lo invisible, y la razón como una antorcha que ilumina esos hallazgos y esos encuentros (Rodríguez, 2020).

3. RESULTADO

Cuanto más uno mira, más uno ve, y cuando más uno ve, mejor sabe hacia dónde mirar.

Pierre Teilhard de Chardin

En el aula, pretendemos conseguir la participación de los alumnos, quienes mediante gran variedad de materiales para la creación a su disposición e inducciones –lumínicas, auditivas, táctiles, visuales y emocionales–, crean compulsivamente dentro de unos tiempos y cronograma concretos, que ellos desconocen, lo que les permite centrarse únicamente en la creación.

Tratamos de hacer perder la cabeza a los alumnos, para liberar el Yo, desasirse de las normas, en el sentido de acefalia, como una vuelta a la pulsión creativa primitiva. Como indica Gombrich, uno de los postulados de la doctrina zen [...] afirma que nadie que no haya sido sacudido de sus hábitos de pensamiento racional puede llegar a ver la luz (Gombrich, 1995: 605).

Como no podía ser de otra manera, mi propio atlas artístico, paralelo al de los alumnos, ofrece a quien lo está observando una parcela voyeurista, un fragmento de nuestra realidad que queda expuesta y que exhibe nuestros modos de pensar, investigar, crear, es decir, los procesos de lo que nos alimentamos para generar obra escultórica, como si permitiera una trepanación que dejará al descubierto nuestra mente creadora.



Figura 4. Imma Mengual (2019). De la serie Mácula en mallas. Malla metálica, cera y pigmento.

BIBLIOGRAFÍA

- Berger, J. (2012). *Modos de ver*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Cascone, K. (2000). Las estéticas de error: Tendencias 'Post-Digitales' En La Música Contemporánea Por Computador, *Computer Music Journal*, 24:4, (Invierno 2000).
- Castro, S.J. (2008). El papel de la intención en la interpretación artística. *Revista de filosofía*. Vol. 33 Núm. 1. Ucm.
- Csikszentmihályi, M. (2000): *Fluir [Flow]*. Una psicología de la felicidad. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Davies, S. (2006). *The philosophy of art*. Oxford, Reino Unido: Blackwell Publishing Ltd.
- Focillón, H. (1983). *La vida de las formas y elogio de la mano*. Barcelona, España: Xarrait.
- Gombrich, E. H. (1995): *Historia del arte*. México, México: Editorial Diana, S.A.
- Martín Medina, J. *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978)*. Historia y evaluación crítica. Madrid, España: Edarcón.
- Mengual Pérez, I. (2015). *Creación anormal por inducción. Creación extruida para la supervivencia* (Tesis Doctoral). Universidad Miguel Hernández De Elche, Alicante.
- Rodríguez, N. (2020). *Sistema humboldt. Pensar/Pintar*. València: Centre Cultural La Nau. Recuperado De [Https://Sistemahumboldt.Com/Html/A_Ficha.Html](https://Sistemahumboldt.Com/Html/A_Ficha.Html)
- Solana, G. (Coord.) (2002). *El surrealismo y sus imágenes*. Madrid, España: Fund. Cultural Mapfre Vida.
- Zanón Cuenca, M.J. (2012). El color en la escultura contemporánea. La poética del color por mediación del empleo de pátinas: Ramón de Soto. *ASRI. Revista de Investigación*. N.º 1 (Febrero).
- Zanón Cuenca, M.J. (2015). Reflexiones acerca de las posibilidades plástico-expresivas de la materia en la escultura del siglo XX. *Orígenes. Tsantsa. Revista de investigaciones artísticas*. N.º 3.
- Zanón Cuenca, M.J. (2017). *Relatos y contrarrelatos del espacio escultórico*. Valencia, España: Pasionporloslibros.

> MONOTIPO, REPORTE Y EXPERIMENTACIÓN. LA OBRA DE ALFONSO SÁNCHEZ LUNA

ALFONSO SÁNCHEZ LUNA

Entre las técnicas de creación de obra gráfica el monotipo supone un medio excepcional para explorar la construcción de un lenguaje creativo a partir del reporte, es por ello que es muy adecuada su utilización en el campo de la experimentación e hibridación en la imagen gráfica y el diseño.

La denominación “monotipo” etimológicamente procede del prefijo «mono» del griego «μονο» (mono) único y «τυπος» (typos) que quiere decir molde (en su afeción más amplia como matriz). En este punto es pertinente la definición que del monotipo da la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en su Diccionario del Arte Gráfico:

Monotipo

Estampa a la que se transfiere por contacto la imagen pintada o dibujada en un soporte rígido cuando el pigmento está todavía fresco. Desde el punto de vista no solo de la técnica sino también del lenguaje, el monotipo está a caballo entre la pintura, el dibujo y el arte gráfico, con el que coincide en el hecho de que el producto final es una estampa, es decir, el soporte que contiene la imagen definitiva es distinto de aquel en el que ha intervenido el artista. Sin embargo, se diferencia del arte gráfico en la más específica,

genuina y peculiar de sus características: la multiplicidad del producto. En efecto, al no ser fijada permanentemente la impronta en el soporte y, en consecuencia, no ser entintada durante la estampación —el propio pigmento empleado por el artista es el que crea la imagen transferida—, resulta imposible obtener más de una estampa por este método —de ahí su nombre—. El pigmento usado con mayor frecuencia para pintar es el óleo.

Aunque conocido desde el siglo XVII, han sido los artistas del XX quienes se han sentido verdaderamente atraídos hacia el monotipo debido a la originalidad de sus texturas.

Si nos ceñimos a estas definiciones, concluiremos que el monotipo es una obra gráfica singular y que la razón de ser de la técnica de producción de monotipos, denominada monoimpresión, es el hecho de reportar al papel, la tinta o pintura fresca depositada previamente sobre una superficie de impresión (preferentemente no porosa como el cristal, el metal, el plástico, etc..) y cuyas estampas resultantes son siempre cambiantes, únicas, donde el azar es un elemento determinante en la ecuación artista - obra de arte.

El monotipo puro aparece en Europa con la difusión de las técnicas de estampación

durante el renacimiento. A partir de entonces, destacan especialmente los monotipos de los maestros barrocos, singularmente los del grabador y pintor genovés Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1670) que, a partir de 1645, llevó algunas de las imágenes de sus pinturas al monotipo, interesado por los efectos de transferencia de los residuos tonales de las planchas sin limpiar en su totalidad, que había observado en los grabados de Rembrandt. Castiglione investiga en la impresión de la plancha de metal cubierta de tinta, pintando con pinceles y retirando tinta con paños, las manos o cualquier objeto que la desplace, total o parcialmente, para posteriormente estamparla en papel.

Fruto de la experimentación artística, van a perfilarse una serie de recursos plásticos ligados al monotipo que han determinado la especificidad de la técnica de la monoimpresión como fuente de un lenguaje propio que abre un universo nuevo a la creación artística, sobre todo desde el momento en que ésta se plantea dentro de los parámetros del arte por el arte, es decir del valor intrínseco de la obra artística, desligada, en mayor o menor grado, de sus funciones estrictamente narrativas o representativas. El uso de las deposiciones sobre la matriz es muy extenso, desde partir de la sustracción de tinta o pintura que tras su impresión definirán imágenes en negativo en la estampa, hasta la utilización por adición a su superficie de pinceladas, brochazos o manchas de pintura que configuran un mapa de gestos del artista en la matriz que se reporta a la estampa mediante una prensa, habitualmente el tórculo de grabado, construyendo un tipo de marcas único, ya que participan tanto la factura manual sobre la plancha como de las características que le aporta la “pasada gráfica” es decir

los efectos del aplastamiento y arrastre que propician los rodillos del tórculo al ejercer la presión entre matriz y papel para estampar el monotipo. Así mismo, hay multitud de efectos plásticos exclusivos de esta técnica, como el uso que el artista puede hacer de las matrices una vez estampadas, ya que en la plancha siempre queda un resto de pintura no reportada al papel que servirá para hacer una nueva estampación muy pálida que se conoce como “impresión fantasma” de la misma imagen atenuada, que se puede manipular o sobreimprimir para construir nuevas obras, o sin utilizar una prensa, mediante el método de trazar líneas o marcas presionando directamente el papel de estampación por el reverso mediante lápices, los dedos, etc.. sobre la matriz (método que se inspira en el Frottage) o de forma indirecta entintando un papel lo suficientemente fino para que, funcionando como matriz, permita el reporte del dibujo disponiéndolo sobre la estampa y ejerciendo presión con utensilios de dibujo (lápiz, grafitos, etc..) para obtener una amplia variedad de trazos.

Son muchos los destacados artistas que en la modernidad han encontrado en el monotipo un medio para explorar nuevos lenguajes en la obra gráfica que, acercándose a sus investigaciones pictóricas, les ofrecieran alternativas originales, nuevas construcciones para aportar visiones distintas de la obra plástica, partiendo del final del S.XIX con Degas, Cassatt, Whistler o Pissarro hasta mediados del XX con Gauguin, Matisse, Schlemmer o Picasso, entre otros. En este sentido, es paradigmática la obra gráfica que entre 1875 y 1885 desarrolló Edgard Degas fruto de la experimentación en el monotipo en composiciones donde recrea la atmósfera específica de la vida del café, del teatro y los

prostíbulos, mediante profundas sobras y tenues luces. La investigación con la inmediatez de la construcción del monotipo le llevó a ser un pionero del concepto de la vanguardia según el cual el proceso es siempre lo más interesante del acto pictórico, Degas removía furiosamente la tinta sobre la plancha con sus dedos o con cualquier material que tuviera a su disposición y que le permitiera crear las turbulentas texturas y riqueza tonal necesarias para sugerir al espectador lo fugitivo y lo inacabado, una suerte de expresividad cercana a la abstracción sin descuidar la minuciosidad en los detalles. El resultado es una obra gráfica completamente original, que anuncia el ímpetu de la expresión personal de la vanguardia del siglo XX.

La obra gráfica original entra dentro de las alternativas e innovaciones que han comportado cambios radicales en el trabajo y en el concepto del arte de vanguardia. Las nuevas técnicas son el producto de una incesante búsqueda llevada a cabo por los artistas, ansiosos de encontrar nuevas calidades y posibilidades de expresión para su inquietud creadora. Estos planteamientos artísticos van a ser reforzados mediante la creación de nuevas técnicas auxiliares que tienen sus orígenes en los años de gestación del surrealismo en coincidencia con el auge en París del Dadá (1921-1924) donde se experimenta con las nuevas técnicas de composición como el Collage (explorado previamente por el cubismo), un mecanismo que enriquecen con el máximo de posibilidades que le otorgan el azar y técnicas de las que partirá una nueva concepción de la monoimpresión como son el decollage, la decalcomanía, dripping, esgrafiado o grottage y frottage entre otras. El valor de estas técnicas es que permiten al artista “interrogar a la materia” experimen-

tando con sus propiedades texturales en función de un determinado lenguaje plástico, las fundamentales son:

- Decalcomanía: Creación de formas utilizando ceras, pinturas, o tintas cubriendo el papel con otro papel y presionando. Durante el surrealismo lo desarrollan artistas como Max Ernst o el español Oscar Domínguez, estando actualmente muy generalizada en artistas como José Manuel Broto.
- Frottage: Procedimiento para transferir la forma del objeto tridimensional al papel mediante la presión con materiales como el lápiz carbón. Durante el surrealismo lo desarrolla Max Ernst, empleándolo artistas contemporáneos como Richard Long.
- Gratagge: Raspaduras sobre la superficie del lienzo previamente tratado con pintura, la pintura se desprende de la tela mediante desgarrones (por lo general una vez seca), creando una especial textura con efecto de relieve o tercera dimensión. Fue empleada por Max Ernst y Joan Miró, y más tarde durante el informalismo, especialmente por Antoni Tàpies.

Esta ampliación del concepto de obra gráfica se refleja en la actitud del artista cuando arrincona el principal condicionante de la estampación, la reproducción seriada, buscando trabajar con más inmediatez (cómo ya hacían en las disciplinas de la pintura o escultura) con la realización de monotipos. Esta renovación desemboca en la modificación de las estructuras convencionales: La escultura se acerca a la pintura, la pintura a

la escultura, la pintura al grabado, el grabado a la pintura. En este sentido han tenido una especial importancia los artistas que desde finales de la década de 1940 renovaron el lenguaje de la obra gráfica original seriada como Fautrier, Wols, Dubuffet, Pierre Cuortin, Pizza, Krasno, Fontana, Burri o Richard Serra y desde los movimientos informalistas españoles como Dau al Set (Tharrats, Tàpies, Cuixart, Ponç, Guinovart, Aleu y Muxart) o el grupo El Paso (Antonio Saura, Manolo Millares, Canogar, Rivera, Lucio Muñoz o Feito) y otros muchos pintores como Joan Hernández Pijoan, Clavé, Barjola y destacados escultores como Eduardo Chillida. Entre ellos es de destacar la aportación al arte de la estampación de Tharrats en sus Maculaturas en las que utiliza las técnicas de impresión mediante diversos rodillos para incorporar diferentes huellas objetuales, usando reservas previas de polvos de talco, hilachas o papeles, en los que constituyen realmente monotipos.

Desde estos parámetros me propongo analizar mi propia obra, nacida desde la superficie del papel y articulada gracias a su versatilidad como soporte. El hecho de partir de una amplia experiencia con la obra gráfica original seriada me llevó a encontrar el cauce de expresión en la estampación, sus códigos y su riqueza expresiva, entendiendo todo ello como constitutivo de lenguaje creativo propio. Mi inclinación es por lo pictórico como vehículo de un estilo que se fundamenta en el gesto, en el registro del movimiento y la acción como forma de construcción de la obra de arte. Por lo tanto, he investigado sobre un tipo de obra sobre papel que conjugue tanto las propiedades de la pintura como las de la obra gráfica estampada, donde el proceso creativo sea fundamental y la obra de arte

de fe de dicho proceso. Todo ello se sustancia en un procedimiento técnico híbrido de la pintura y la obra gráfica estampada: Una obra que parte de la monoimpresión para hacer posible una acción “prometeica” que nazca de una actitud luchadora de creación de lo nuevo e improbable, gracias a una suerte de encuentro entre la capacidad poética del papel como objeto del trazo del pincel y al mismo tiempo de la huella que provoca la estampación de una matriz mediante presión.

Encontré que la obra requería un tratamiento del papel como superficie pictórica susceptible de servir al artista no solo como soporte sino como inductor de las imágenes más como epifanía que como écfrasis. La buena obra de arte va creciendo a medida que la técnica sugiere al artista las diversas soluciones plásticas y es en ese diálogo entre el artista y su creación donde se revela la obra de arte siempre que hay ojos atentos a su visión. En este sentido, el elemento primordial es el tratamiento de los colores de la luz reflejada, la búsqueda de una técnica que nos permita jugar con la transparencia del color para aprovechar la luz que refleja el blanco del papel. Para ello se necesita una técnica al agua que posibilite la rápida fijación del gesto y responda a los altos estándares de calidad de la materia pictórica que requiero para la obra (los que necesito para transmitir sensualidad mediante el color). Esas características las encuentro en el Temple al huevo que, desde el punto de vista del pintor, tiene la cualidad de un secado lo suficientemente rápido para permitir la aplicación de la pintura por veladuras, conservando una vibración de color semejante a la que nos aportaría una técnica al aceite como el óleo.

Llevo años experimentando a partir de la fórmula clásica del temple al huevo. Necesitaba un temple que pudiera aportarme las calidades de densidad y plasticidad para realizar empastes a voluntad sin modificar la esencia de la materia pictórica empleada. La solución me la proporcionó el profesor de la Universidad Politécnica de Valencia, Doctor Domingo Oliver Rubio, gran conocedor de los aglutinantes pictóricos. Éste me recomendó mezclar la base del temple al huevo con una resina que dote al aglutinante de más “cuerpo”, el suficiente para poder modelar la sustancia pictórica mediante el pincel o la brocha.

El medio de obtener el aglutinante más adecuado es emulsionar la base del temple (huevo y agua) con resina alquídica (una resina de síntesis) lo que nos proporciona un aglutinante óptimo para añadirle el pigmento pictórico, dotado de la suficiente densidad para pintar directamente con él o para diluirlo en agua a voluntad. Las diferentes maneras en las que uso la pintura al temple resinoso me proporcionan una diversidad de recursos plásticos primordial en los procedimientos de creación que utilizo, aplicándola a través de dos medios diferentes según el momento del proceso: Al inicio de la génesis creativa desde la matriz para crear un monotipo sobre papel, al que, con posterioridad, tras un estudio de la stampa resultante, aplicar sobre éste el temple resinoso como medio acuarelado que complete la composición.

La técnica del monotipo es tan dúctil que permite múltiples tipos de tintas y/o pinturas grasas o magras para su realización, y la utilización sucesiva o simultánea de ellas. Contando con esta premisa, lo que hay que observar fundamentalmente es el grado de

secado (es fundamental que se mantenga fresca hasta su estampación) y la viscosidad o liquidez del medio que elijamos para depositarla en la superficie de la matriz, en mi caso una plancha de plástico PVC. Muestra de ello es el proceso de investigación que he desarrollado en el taller de grabado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández (Fig. 1).



Figura 1. Alfonso Sánchez Luna. Proceso propio de creación del monotipo: Pintado sobre la matriz de plástico PVC y posterior estampación mediante tórculo.



Figura 2. Alfonso Sánchez Luna. Efecto dinámico de reporte del arrastre del temple resinoso estampado en un monotipo.

Así, la densidad o dilución de la pintura, me da la principal cualidad del recurso plástico del monotipo que estoy buscando; la mancha de arrastre que se genera gracias a la presión (por el recorrido entre rodillos y pletina del tórculo) (Fig. 2), un efecto dinámico que crea en la obra un efecto de reporte de la acción.

El medio que he elegido, el temple resinoso, cumple varias cualidades simultáneamente; Es magro por su naturaleza de mezcla de temple al huevo y agua y es graso por la agregación a éste de una resina alquídica con trementina, por lo tanto, constitu-

ye una emulsión a la que añadimos el color en forma de pigmento, de manera que se reducen los efectos de la incompatibilidad entre grasa y agua. Es fundamental la manera de preparar la mezcla de aglutinantes y pigmentos, según lo que desee en cada momento; mezclo los pigmentos diluyéndolos en el temple resinoso, de manera que quede una masa viscosa que me procure efectos de mancha compacta o lo diluyo con agua de manera que se formen grumos de resina que explotarán al ser preionados a su paso por el tórculo. Dependiendo de la graduación de la dilución de la pintura y su integración en masas que se mezclan por efecto del arrastre



Figura 3. Alfonso Sánchez Luna, *Los Hados se me anticipan y me impiden hablar*. Monotipo. 2007.

de la misma a lo largo de la plancha de PVC, obtengo una serie de elementos compositivos; manchas, tachas, huellas y registros que pertinentemente manipulados en la superficie de la matriz me permiten reportarlos al soporte papel del monotipo. El resultado es una imagen llena de la energía que le da la “pasada gráfica” además de aparecer orillada por múltiples huellas de la textura de los grupúsculos que se forman por la mezcla de resina y pigmento (Fig. 3).

El reporte de la huella de cualquier tipo de acción con la pintura que realicemos sobre la matriz; derramados, pulverizados, aplastados, secados parciales, diluciones parciales, disgregaciones entre aglutinantes y pigmentos, etc..., sumado a la acción azarosa del

arrastrado y prensado mediante el tórculo crea una o unas primeras monoimpresiones, estampas que constituye las pruebas de estado que deben someterse a una ardua labor de composición, mediante la selección de entre ellas de las que más se ajusten a mis requerimientos expresivos y/o narrativos y la consiguiente reflexión en torno a los resultados plásticos obtenidos, de modo que unas veces la obra termina en este punto, pero otras es preciso volver a sobreimprimir el papel para reportar al soporte nuevas acciones y efectos pictóricos del color, en forma de capas sucesivas, bien para obtener diversas veladuras, bien para completar el dibujo y el manchado, etc... Y en algunas ocasiones hará falta completar la composición mediante la acción de dibujar, pintar, manchar, derramar, etc..., di-

rectamente sobre la estampa, preferentemente con el mismo medio; el temple resinoso, lo que no es óbice para que, al ser un medio mixto, también admita la incorporación de pinturas grasas (óleos) o magras (acuarelas y guaches). Como resultado tenemos una obra

de características únicas que se encuentra en la hibridación entre pintura y obra gráfica (Fig. 4).



Figura 4. Alfonso Sánchez Luna, *Tajo rugoso*. Monotipo y Temple sobre papel. 2013.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. Sánchez Luna, Alfonso Julián. Capítulo: *Mito, Temple y Soporte. Congreso Internacional Support/Surface. El soporte como investigación*. Edita: Fundación Cañada Blanch. Valencia 2009

Blas, Javier (coord.), Ciruelos, Ascensión y Barrena, Clemente. *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesaurusobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Edita: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional. Madrid 1996

D'Arcy Hughes, Ann - Vernon-Morris, Hebe. *La impresión como arte. Técnicas tradicionales y contemporáneas: calcografía, relieve, litografía, serigrafía, monotipo*. Editorial: Barcelona Blume. Barcelona 2010

Degas MOMA: Degas con lupa. Babelia. El país. https://elpais.com/cultura/2016/04/05/babelia/1459870474_378846

> EL CONTEXTO COMO DESENCADENANTE: MOVIMIENTOS SOCIALES POR LOS DERECHOS CIVILES, PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y CULTURA VISUAL

TATIANA SENTAMANS Y CARMEN G. MURIANA

1. INTRODUCCIÓN. EL CUERPO OCUPA EL ESPACIO PÚBLICO: DE LA MANIFESTACIÓN Y LA PANCARTA A LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA. PRIMERAS PROTESTAS MASIVAS DE CORTE CIVIL

Si hay un eslogan que sintetiza y permite visualizar los incesantes espasmos de los cuerpos sociales a lo largo de la historia, y en concreto, de la del arte, es que *el cuerpo es un campo de batalla* [...] una (re)friga que afecta a los márgenes de acción de los cuerpos y de las identidades, que son el centro de una agitación política que define la obra de múltiples artistas de los siglos veinte y veintiuno. Que no se puede entender totalmente una obra sin su contexto es una obviedad. Pero específicamente, existe una relación directa entre la historia de las movilizaciones públicas por los derechos civiles, y las producciones artísticas y culturales críticas de los últimos ciento cincuenta años. No solo ha habido un trasvase de ida y vuelta desde un punto de vista conceptual [...] sino también desde un punto de vista retórico y formal. (Sentamans, 2019: 47).

Your body is battleground es el texto del cartel icónico que la artista feminista Barbara Kruger hizo para la Marcha de las Mujeres en Washington (1989) como respuesta a la iniciativa legislativa antiabortista de la era Reagan, que ponía en peligro la despenalización del aborto inducido en EE.UU. (legal desde 1973). Sin embargo, esta creación artística —que ha quedado como un eslogan icónico del feminismo, que es capaz además de poner de acuerdo a sus más diversas vías— no fue la primera. Fue una más en una cadena genealógica cuya referencia debemos trazar de manera generalizada hasta el s. XIX, y más concretamente, hasta las primeras manifestaciones del movimiento sufragista y del movimiento obrero. No vamos a entrar aquí por razones obvias en detalles de sus respectivos desencadenantes, pero sí queremos subrayar algunas retóricas fundamentales para entender buena parte del arte contemporáneo. En este sentido debemos señalar la articulación de mensajes rotulados a media y gran escala sobre soportes rígidos o flexibles, habitualmente portados a mano o mediante uno o varios postes (pancartas); la fabricación ad hoc de banderines y banderas con lemas e insignias; el uso de símbolos identificativos a modo de *dress*

code (p.e. las bandas cruzadas del hombro a la cintura y las escarapelas tricolores —blanco, verde y morado— de las sufragistas); y una ocupación grupal interesada del espacio público de la ciudad, disidente con sus lógicas funcionales o de tránsito —que además las dificultan u obstaculizan, que pueden darse de modo caótico, u organizado en filas o bloques a imagen de los desfiles militares. Se trataría, por explicarlo de otro modo, de un uso político de la escritura, de la palabra, de la composición, del color, del diseño, del ensamblaje, o de la confección, vehiculado mediante la utilización del cuerpo individual y colectivo como soporte y como médium de la acción (caminar, quedarse de pie, corear arengas y consignas, gritar, permanecer en silencio, etc.), con el fin de hacerse visibles, de hacer visible su propósito vindicativo de manera colectiva en el espacio público.

Las acciones protesta surgidas en el seno de las reivindicaciones del Feminismo de 2ª Ola (organizado por primera vez como movimiento en diferentes continentes contemporáneamente) irán un paso más allá al incorporar elementos propios de incipientes disciplinas como el arte de acción y el conceptual. Veamos algunos ejemplos. En 1968 en Atlantic City, un grupo de feministas norteamericanas, con motivo del concurso de belleza Miss América, y con el fin de denunciar públicamente la naturaleza opresiva de los cánones femeninos y de los mecanismos biopolíticos que los regulan y normalizan, coronaron a una oveja con la banda de Miss América; y arrojaron al fuego del defenido como «basurero de libertad» prótesis

identitarias de la feminidad tales como fajas, sostenes, tacones y pestañas postizas (*Freedom Trash Can*). Estos dos actos simbólicos e irónicos —que contaron con una notable repercusión mediática, sirvieron a las mujeres para reclamar el derecho a controlar sus propios cuerpos frente a la obligatoriedad del artificio femenino. Al otro lado del Atlántico, en 1970, el MLF (Mouvement de Libération des Femmes) se daba a conocer a través de una acción en la que un grupo numeroso de mujeres marchó por las calles de París con una corona de flores en cuya banda se leía «Todavía hay alguien más desconocido que el soldado: su mujer», y que depositaron a los pies del Arco del Triunfo como homenaje a «la esposa desconocida del soldado desconocido».

Saltamos de nuevo el charco y seguimos con un uso politizado del cuerpo en la esfera pública. En 1955, la afroamericana Rosa Parks (entonces secretaria y ayudante en la Asociación Nacional para el Avance del Pueblo de Color) se sentó en un autobús público de Alabama con zonas señalizadas para personas «de color» y «blancas», y se negó a ceder su asiento a un hombre blanco a instancias del conductor. Con esta acción de ocupación política de un espacio vetado para ella y su resistencia a moverse, no sólo desafió los mandatos del autobusero y las leyes Jim Crow (herederas de la esclavitud del s. XIX), sino que impulsó la lucha contra la segregación, siendo el desencadenante de una oleada de protestas organizadas por un entonces desconocido Martin Luther King que duraron 382 días¹. Once años más tarde na-

1. Rosa Parks pasó esa noche en el calabozo acusada de perturbar el orden público y tuvo que pagar una multa de 14 dólares de la época. Pero su caso llegó a la Corte Suprema del país, que declaró que la segregación era una norma contraria a la constitución estadounidense, y un año después, el gobierno abolió la discriminación de las personas racializadas en los lugares públicos.

cía en ese mismo país el Black Panther Party, cuyos miembros eran popularmente conocidos como Black Panthers (1966-1982), un nuevo empuje en la lucha contra el racismo, pero también una apuesta por la autogestión y la puesta en valor de la cultura negra. Sus primeras acciones consistieron en formar patrullas ciudadanas armadas para vigilar el comportamiento de los agentes de policía y limitar así la brutalidad policial contra las personas afroamericanas —cuestión lamentablemente persistente que demuestra el actual movimiento Black Lives Matters— u organizar desayunos gratuitos para niñas, y dotar de recursos a clínicas salud locales. Sin embargo, uno de sus máximos golpes de efecto vino de la mano de una cuidada *mise-en-scène* para conformar un ejército negro visible. Para ello recuperaron el peinado afro como signo identitario racial, y lo acompañaron de una indumentaria oscura, preferiblemente de cuero o de tipo paramilitar, complementada con gafas de sol negras, boinas, y chapas que incluían su logotipo, una pantera negra salvaje en actitud atacante con las fauces abiertas, que también aparecía en sus banderas. Crearon su propia publicación y eslóganes como «poder negro» o «todo el poder para el pueblo» (*Black Power, All Power to the People*) que trasladaron a pancartas, carteles y más insignias y pins. Y toda esta parafernalia confluía en sus apariciones públicas, muy medidas visualmente, en las que hombres y mujeres solían formar portando armas, con rictus faciales serios y poco complacientes, en las que repetían un gesto propio de los movimientos de liberación: subir el brazo en alto con el puño cerrado. Esta estrategia visual de empoderamiento personal y grupal amenazadora será utilizada en la época por la artista austríaca Valie Export para su performance *Aktionshose: Genital-*

panik (1969), en la que el pelo cardado, la ropa negra de cuero y la ametralladora fueron usados siguiendo otra partitura y leitmotiv, en este caso feminista.

En este caldo de cultivo se gestó también la revolución social transnacional más importante del siglo XX, Mayo 68, que si bien tuvo origen en EE.UU., gozó de su máximo esplendor en París ganándose un nombre propio: Mayo Francés. Este acontecimiento sin precedentes fue la cara más visible del malestar social de la época y tuvo una gran importancia para la movilización de diversos sectores de la sociedad francesa (estudiantes, sindicatos, intelectuales, artistas, feministas, etc.). Y aunque no se consiguió derrocar el autoritarismo infligido desde los sistemas de poder, la visibilidad del conflicto en las calles, en los eslóganes y pintadas, y su cobertura mediática, impulsaron un conjunto de luchas específicas como la pacifista, la racial o la feminista (que llegan hasta nuestros días), y dieron a conocer algunos de los mecanismos de control a los que la sociedad estaba sometida, incentivando así la acción de determinados grupos pro-igualdad y libertad.

Pensemos que a finales de los 60 y principios de los 70 del s. XX se da una crisis mundial derivada de múltiples conflictos, como por ejemplo los efectos de agresivos procesos de colonización anteriores que tomaron forma en la Guerra de Argelia (1954-1962) o la Guerra de Vietnam (1955-1975). Esto coincide con la llegada al principio de la edad adulta de la Generación del Baby Boom o Baby Boomers (post II Guerra Mundial), que provocó que por primera vez en el mundo hubiera más personas jóvenes que viejas, y por lo tanto un auge del movi-

miento estudiantil contestatario (recordemos que la matanza de Tlatelolco fue también el otoño del 68 en Ciudad de México), además de un desarrollo sin precedentes de la cultura juvenil. Beatniks, hippies, rockers, mods, teddy's, rude boys, etc., conformaron diversas subculturas y en general un movimiento contracultural donde la música, las drogas, el arte, la literatura, la moda, la filosofía, u otras maneras de relacionarse afectivamente (lo conocido como liberación sexual), fueron los aderezos fundamentales de un cóctel indigesto para los sistemas de poder hegemónicos y sus políticas de desigualdad. Esta generación consagraría La Internacional Situacionista, el Postestructuralismo o la Beat Generation, entre otros movimientos estéticos e ideológicos, y lo que aquí más nos importa, en ella participarían muchxs de lxs integrantes de lo que se ha denominado en ocasiones como segundas vanguardias (pop, minimal, land, conceptual, povera, body art, etc.). Artistas de esta cosecha introducirán recursos, referentes y símbolos de las manifestaciones en sus obras plásticas (p.e. el uso del adoquín en Esther Ferrer) o desarrollarán sus propios trabajos al abrigo de las revueltas callejeras (p.e. los *Cinétracts* dirigidos entre otros por Godard, Resnais o Chris Marker).

Un año más tarde (1969), el bar Stonewall Inn de Nueva York fue el escenario de una de las revueltas más importantes —aunque no

fuera la primera ni única²— para la comunidad LGTBIQ+. Relegada ésta a la clandestinidad de ciertos espacios para sus encuentros sexuales como los baños públicos³, el Stonewall Inn como otros locales contados en diferentes lugares del mundo, era uno de los pocos espacios de ocio en los que gays, lesbianas, travestis y transexuales podían socializar. Sin embargo, se enfrentaban a continuas redadas de la policía, hasta que la noche del 28 de junio la situación se convirtió en una auténtica batalla campal que daría origen, a partir de 1970, a la celebración del Día del Orgullo, e incluso al *Gay Liberation Movement* encargado a George Segal (1979). Sylvia Rivera, mujer trans de origen hispano, y Marsha P. Johnson, afroamericana y una de las *drag queens* más conocidas de la ciudad, fueron dos activistas clave en las revueltas y en la organización de la lucha LGTBIQ+, jugando esta última un papel fundamental en la lucha contra el VIH desde el colectivo ACT UP.

2. Susan Striker (2020) nos habla de otros incidentes previos como por ejemplo, el Compton's Cafeteria Riot (1966); y Jean Genet, en su libro autobiográfico *Diario de un ladrón*, de «La revuelta de las Carolinas» en la Barcelona de los años 30 (G. Muriana, 2018), un acontecimiento anterior a la considerada primera manifestación en el Estado español en 1977 —estando todavía vigente la franquista Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS 1970).

3. Existen muchas referencias a los baños públicos en obras como *Tearoom* de William E. Jones (1962—2007), las aventuras del *Kake* de Tom of Finland (1968-1986), las esculturas de Robert Gober, los cómics de Nazario, o irónicamente, en el videoclip *Outside* de George Michael (1998) después de su *outing* forzado.

2. ARTE PÚBLICO O PROTESTA. ESTRATEGIAS CON EL CUERPO, EL OBJETO Y EL ESPACIO

En 1987, el grupo de acción directa no violenta ACT UP⁴ se formó con la firme intención de reclamar la participación activa de los gobiernos en la aplicación de las políticas necesarias para combatir la pandemia del SIDA, asistir debidamente a las personas que padecían la enfermedad, y fomentar la investigación científica y farmacológica. La manera de manifestarse de este grupo, junto con su facción Queer Nation, fue ocupando el espacio público de una manera física (tanto con los cuerpos de sus integrantes como los de quienes se sumarán a esta lucha), y enunciándose a través de la acción, la voz, el texto y la gráfica. Ejemplo de estos actos dramáticos de desobediencia civil públicos son sus conocidos *die-in* o escenificaciones de muertes, en los que se tumbaban en el suelo hasta que la policía los desalojaba a la fuerza, y sus *kiss-in* o besadas en las calles. Estas acciones hicieron visible el alto número de enfermxxs y muertes por SIDA, así como las relaciones sexo-afectivas positivas de personas gays y lesbianas, contraatacando de este modo, la invisibilización de la enfermedad y su asociación estigmatizada, por parte del gobierno y de los medios, con las 4 haches: homosexuales, heroinómanos, hemofilicos y haitianos.

La facción artística de ACT UP fue Gran Fury (Gran Furia o Ira), cuyo sentido del humor ácido se entrevé en su denominación (toma su nombre de los coches de policía de

la ciudad de Nueva York). Diseñaron estrategias de apropiación del espacio público, produjeron trabajos para anunciar las manifestaciones activistas contra el SIDA que serían colocados en vallas publicitarias y en los laterales de los autobuses, así como camisetas, pintadas y carteles que serían utilizados en las acciones callejeras. Entre sus mensajes encontramos: «The Government has blood on its hands. One AIDS death every half hour» (con el *print* de una mano manchada de rojo separando ambas frases), «Read my lips» (sobre la imagen de dos marines o de dos chicas besándose), «Silence=Death» (acompañado de un lambda que nos remite al triángulo rosa con el que se identificaba a lxs homosexuales en los campos de concentración nazis), que eran reproducidos también en posters, grafitis, o chapas, entre otros soportes. Obras creadas en ese contexto para cuestionar los «hechos» médicos, las percepciones públicas y las realidades políticas, posteriormente han sido expuestas en museos de renombre como el Whitney o ferias como la Bienal de Venecia (1990), reproducidas en publicaciones especializadas como ArtForum, en diarios como *The New York Times*, y han pasado a ser parte de la colección permanente de algunos centros de arte como el MoMA.

En este sentido, podemos advertir desde los años 70 una evolución visual y performativa en la activación-puesta en escena de las protestas civiles públicas. Un hilo que va desde Las Carolinas de los 30, que «con charles, mantillas, trajes de seda y chaquetillas ajustadas acudieron en solemne delegación

4. ACT UP (acrónimo de AIDS Coalition to Unleash Power, traducible como Coalición contra el SIDA para Liberar el Poder) surgió en el seno del Lesbian and Gay Community Services Center de Manhattan.

para depositar un ramo de flores rojas anudado con un crespón de gasa» (Genet, 1949), hasta los teatrillos de Ocaña en Las Ramblas de los 70 (Ventura Pons, 1977). Desde el gesto hecho con las manos para simbolizar una vagina usado en las manifestaciones pro-aborto desde mediados de esa década, e inmortalizado en las fotografías de Pilar Aymerich, referente en *Las Manos de la Artista* o *Manos Feministas* de Esther Ferrer, y que sigue estando presente en la reivindicación por este derecho aún hoy en muchos países; hasta el movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina (1977), que salieron a las calles con pañuelos blancos en la cabeza mostrando las fotografías de sus hijos e hijas «desaparecidxs» durante la dictadura de Videla. Que recorre los *kiss-in* y *die-in* de ACT UP y Queer Nation, pero también los de La Radical Gai y LSD en el Estado español. Que atraviesa las acciones contra el feminicidio como las de Mujeres de Negro en Ciudad Juárez, y las escenificaciones con motivo del día contra las violencias machistas cada año. Que alcanza las intervenciones que con motivo del día contra el SIDA han cubierto con un condón obeliscos de diferentes capitales mundiales (París, 1993 o Buenos Aires, 2005), y que han trascendido incluso a la gran pantalla con el ficticio asalto que coloca, mediante realización televisiva, un prepucio al obelisco de Washington DC en la película *Itty Bitty Titty Committee* de Jamie Babbit (2007). Gill Scott Heron retoma del movimiento Black Power y del movimiento de Guerrilla Television —y similares desde los 70, la consigna *The Revolution will not be Televised* para uno de sus temas musicales (1974). Y aunque no podemos estar más de acuerdo con este lema, cabe resaltar el relevante papel ejercido por los medios de comunicación desde finales de la década de

los 60 en dar visibilidad y difundir tanto los conflictos bélicos como las revueltas y manifestaciones —aunque de manera sesgada y en muchas ocasiones interesada. Pues junto con la paulatina transformación del mundo en imágenes, este efecto amplificador quizás haya producido una mayor contaminación entre contexto y cultura desde un punto de vista crítico, y en particular entre contexto y creación artística —y quizás también una cierta distorsión, desconexión por saturación, o vaciamiento si pensamos en movimientos esteticistas como la tendencia post-internet.

3. EL CUERPO MASA. MASA CRÍTICA VISIBLE Y CUERPO-OBJETO- PAISAJÍSTICO. DE LA CULTURA A LA REALIDAD Y VICEVERSA

La transformación visual del paisaje urbano, por ejemplo, mediante las movilizaciones del movimiento obrero fruto de la revolución industrial y de las nuevas condiciones de explotación entre clases (trasladadas del campo a la ciudad), ha sido referente para ciertos imaginarios cinematográficos contemporáneos como *Metrópolis* de Fritz Lang (UFA, 1927) y las míticas concentraciones lideradas por María. Pero quizá la primera cinta en exprimir todo el potencial de las imágenes de multitudes es *El acorazado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925). Esta magnificación de las masas y las causas colectivas que la película hace con motivo de la conmemoración de la Revolución Rusa de 1905, tiene como punto álgido la mítica escena de la escalera cuando los soldados abren fuego contra el pueblo inocente concentrado en el puerto de Odesa, y se produce una avalancha humana escaleras abajo de más de cinco minutos, con

varias escenas icónicas como el aplastamiento del niño o la caída del carrito de bebé.

En un camino de vuelta desde la cultura visual, el colectivo activista Anonymous (2008) tomará la máscara usada por el misterioso revolucionario «V», imaginada por Alan Moore y dibujada por David Lloyd a partir de la figura del líder de la Conspiración de la Pólvora Guy Fawkes (s. XVII) para su *V for Vendetta* (Vertigo Comics 1982-1988). Este símbolo de la revolución que surge de la identificación social contra el totalitarismo del régimen «Fuego Nórdico» en la trama de la novela gráfica, fue popularizado por la película homónima de James McTeigue (2006). Y de aquí a Anonymous para protagonizar concentraciones de protesta a favor de la libertad de expresión, del acceso a la información, de la independencia de Internet o contra el capitalismo, sumándose a movimientos de indignación social como el movimiento global Occupy (desde 2011) o el 15-M (España, 2011), o mediante sus propias iniciativas como la anual Marcha del Millón de Máscaras, convocada de manera simultánea en diferentes ciudades⁵.

Pero las concentraciones humanas también han sido utilizadas de manera interesante. Spencer Tunick, por ejemplo, usa la acumulación de cuerpos desnudos en el espacio público como una textura visual compositiva para tomar instantáneas de espacios emble-

máticos de diferentes urbes de todo el mundo. La retórica formal de sus panorámicas reticulares formadas por cuerpos tumbados, agachados o en pie, como por ejemplo la del Zócalo en Ciudad de México, no distan en ocasiones de ciertas fotografías aéreas de algunas marchas o concentraciones activistas como la de las plazas de Sol en Madrid (2011) o de Tiananmén en Pekín (1989). Y aunque su trabajo tiene un componente fundamentalmente estético, cabe destacar su colaboración con POZ Magazine (longeva publicación centrada en el VIH/SIDA desde 1994) con motivo de su décimo aniversario. Tras la convocatoria pública que caracteriza los procesos del fotógrafo norteamericano, a ésta acudieron casi un centenar de personas con VIH de diferentes edades, sexos, etnias, y orientación sexual para construir una imagen positiva de unión colectiva y empoderamiento, piel contra piel, frente al estigma de tocar a personas seropositivas⁶. Esta idea acumulativa de cuerpos desnudos fue tomada como referente por el director Joseph Kahn para la realización del videoclip de Kylie Minogue «All The Lovers» (*Aphrodite* 2010), rodado en los alrededores del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles. En él podemos ver imágenes de personas desvistiendo para fundirse en apasionados besos en plena calle, hasta conformar una torre humana que encumbra a la diosa pop mientras entona este himno de amor inclusivo, que entronca no sólo con las propuestas de Tunick, sino con

5. En esos años un portavoz de Warner confesó a *The New York Times* que la compañía había ganado millones de dólares con la venta de máscaras (unas 100.000 al año y en aumento). En Rocha, S. (2019): *Algunas cosas oscuras y peligrosas*, La Felguera, A. Moore, que se desmarcó del film desde el inicio, ha manifestado en varias ocasiones su enfado respecto a la ironía que supone que «los antisistema» compren la máscara oficial de Warner para protestar contra las corporaciones.

6. Esta intervención efímera, celebratoria, comunitaria y concienciadora, ha sido reflejada en el documental *Positively Naked* (Arlene Donnelly Nelson, David Nelson, 2006).

los *kiss-in* y las manifestaciones del Orgullo. Esto es así especialmente en lo que concierne al tono festivo y musical, al uso de la desnudez, y a la visibilidad de la diversidad de muestras de deseo y afecto en público de la comunidad LGTBQ+ que desde Stonewall, invaden las calles de las principales capitales mundiales, incluso con un gran riesgo personal en países con una declarada legislación homófoba (impregnada también de bifobia y transfobia).

4. LA CIUDAD MEDIÁTICA: CAPITALISMO, INTERVENCIÓN, ROTULACIÓN, GRAFFITI Y VANDALISMO

Los espacios están connotados, demarcados, construidos, transitados y habitados: son un producto de nuestra historia y de nuestras limitaciones en relación a los privilegios y opresiones que existen en las relaciones de vecindad, circulación, marcación, usabilidad o visibilidad, que trascienden el mutante mapamundi político y sus divisiones y regulaciones (Sentamans, 2011). Son el resultado de una cristalización de múltiples procesos políticos y sociales —donde la gente y su hábitat son producidos y se producen mutuamente— que conlleva un conjunto de dicotomías geográfico-políticas (espacios públicos y privados, espacios familiares y sociales, espacios de recreo y espacios laborales), con reglas particulares para la actua-

ción y la agencia de los sujetos. Además, no podemos empezar este apartado sin explicitar que el desarrollo del espacio público y de la ciudad mediática van en paralelo no sólo a la expansión del capitalismo, sino a la crisis del concepto de monumento (a pesar de una ascendente lógica patrimonial) y el desarrollo de la escultura como noción contemporánea⁷. Podemos rastrear la encarnación visual del capitalismo hasta la transformación producida por la industrialización en desarrollo de las ciudades, y por lo tanto nuevamente hasta Fritz Lang y las fotos que tomó a su llegada al Nueva York de los 20, y que usaría para la conceptualización de su *Metrópolis* plagada de rascacielos; una fascinación estética por los luminosos publicitarios que retomará Lawrence G. Paull para el diseño de producción de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), que sentará además los fundamentos visuales de muchas distopías futuristas.

El modelo Times Square, exportado a varias capitales como Picadilly Circus en Londres, Shinjuku y Shibuya en Tokyo —o recientemente y a menor escala en Callao en Madrid, sin embargo, ha sido pionero en otra forma de entender el arte público. *Messages to the Public* (1982–1990) fue una serie de proyectos de artistas creados específicamente para el Times Square's Spectacolor board⁸, y comisionados por la Public Art Fund (organización creada en el mismo año y ciudad que el dispositivo, NY 1977). Mensualmente, artistas como Jenny Holzer, Keith Haring, Barbara Kruger, Vito Acconci, Lynne Tillman,

7. Véase al respecto Rosalind Krauss: *Passages in Modern Sculpture* (The MIT Press 1977) «La escultura en el campo expandido» en Foster, H (ed) *La postmodernidad* (Kairós 1985), y Maderuelo, J.: *El espacio raptado* (Mondadori 1990) y *La pérdida del pedestal* (Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, 1994).

8. *The New Yorker*, February 14, 1977, p. 27 <https://www.newyorker.com/magazine/1977/02/14/spectacolor> [última consulta: 10/10/2020].

David Wojnarowicz, Alfredo Jaar, Richard Prince, o The Guerilla Girls (hasta más de setenta en total), intervinieron el tablero de luces de cerca de 250 m² con una animación de 30". Por ejemplo, Jenny Holzer introducirá algunos lemas de sus *Truisms* (1978–87) como «Private Property, Created Crime» (Propiedad Privada Crimen Creado), «Protect me for what I want» (Protégeme de lo que quiero), «Money Creates Taste» (El dinero crea el gusto), o «Abuse of power comes as no surprise» (El abuso de poder no es una sorpresa), irónicamente intercalados con los anuncios y la publicidad latente en el propio soporte, unos mensajes que también llevarán en forma de pasquines y carteles impresos a las calles de diferentes ciudades a modo de pegada, y que tendrá una continuidad en su trabajo plástico-político. Lo mismo hará Martha Rosler con *Housing is a human right* (La vivienda es un derecho humano, 1990) donde mediante sus mensajes en movimiento y la pegada de carteles tratará de sensibilizar sobre la situación de las personas sin techo en relación a la tremenda especulación económica con la vivienda. Otra artista caracterizada por el uso político del lenguaje y los soportes publicitarios como es Barbara Kruger, participará en 1983 con un conjunto de carteles con eslóganes como «I just want you to think about what you see when you watch the news on TV» (Solo quiero que pienses en lo que ves cuando miras las noticias en la televisión) o «And the more powerful I am, the richer I will become» (Y cuanto más poderoso sea, más rico me volveré). Más adelante, en el mismo lugar pero con una renovada tecnología que permitirá reproducir

imagen fotográfica y vídeo (Panasonic Video Screen), Kruger volverá con *Untitled (It's a small world but not if you have to clean it)* (Sin título, es un mundo pequeño, pero no si tienes que limpiarlo), dentro de otra serie de intervenciones promovidas por Public Art Fund junto a otros artistas de una nueva generación, que tomarán el lenguaje del vídeo como medio fundamental, como por ejemplo Pipilotti Rist y su intervención *Open my glade* (ambas fueron en 2000)⁹.

Otra figura emblemática que intervino en el proyecto inicial para Spectacolor fue Keith Haring, un artista que empezó a introducir sus icónicas figuras en espacios públicos, primero pegando posters y luego pintando directamente sobre las paredes del metro de una Nueva York que fue testigo del renacimiento del graffiti como forma de expresión urbana (fue arrestado en varias ocasiones por dañar la propiedad pública con sus imágenes antes de ser invitado formalmente, y en varios lugares del mundo, para hacer precisamente eso). No sería osado entonces trazar una línea discontinua entre las firmas o taggings de los primeros graffiteros neoyorquinos de principios de los 70 y la sacralidad de lo que se conoce como el Hall of Fame o HoF (muro en el que se concentran piezas sofisticadas de writers consagrados); y las imágenes de Haring sobre la vida, el sexo, la muerte y, en los últimos años, sobre la lucha contra el sida. Desde las acciones rituales donde Ana Mendieta reflexiona sobre formas de violencia, manchando el muro mediante el uso de su cuerpo y de sangre animal, y escribiendo sentencias como «She got love»

9. Algo similar hizo Andrés Senra para *El porvenir de la Revuelta* (Madrid World Pride 2017) con su pieza artística *We are here, we are queer*, que retoma el lema de Queer Nation, y que se proyectó en las dos pantallas de Callao City Lights durante el 28J.

(Ella tiene amor) o «There is a devil inside me» (Hay un diablo dentro de mí), de la serie *Untitled (Blood Sign)* de 1974; a las grafitadas como «Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista» del movimiento radical feminista Mujeres Creando (Bolivia, desde 1992), y llegar también hasta Mujeres Públicas (Argentina, desde 2004), entre otrxs muchxs.

5. IMAGINARIO NUCLEAR: MUTACIONES Y EL OTRO MONSTRUOSO EN LA CIUDAD

Hay un antes y un después en el imaginario de la otredad y la mutación a partir de las bombas nucleares de Hiroshima y Nagasaki (1945). Desde la década de los 50, y en plena Guerra Fría, el terror al invasor se traducirá en un subgénero cinematográfico denominado B Movies, caracterizado por invasiones y plagas, y un uso de la escala donde el cuerpo-masa ahora huye despavorido. Aunque hay algunos antecedentes como *Robot Monster* (1953), será Ishiro Honda desde el Japón golpeado por las secuelas de la radioactividad quien abra oficialmente la lata del *sci-fi terror* de esta época con su Gojira o Godzilla —que será objeto de diversos *remakes*. A éste le seguirán clásicos como *Creature from the black lagoon* (1954), *Them!* (1954), *Tarantula* (1955), *The forbidden planet, It conquered the world e Invasion of the Body Snatchers* (1956), *Attack of the crab monsters* (1957), *Earth vs spider, The Fly* o *The Blob* (1958), entre un largo catálogo de producciones *low-fi* llenas de bichos gigantes que ponen en peligro el orden social imperante. A este respecto, curiosamente aparecerá en este subgénero una vía

en la que se producirá una identificación de estas amenazas con la de la mujer moderna, emancipada y feminista, que será destilado por el imaginario de guionistas, directores y dibujantes varones con un condimento de mutágenos y ocupaciones alienígenas. Un buen ejemplo de ello es *El planeta de las mujeres invasoras* (1966) o en una relectura simbolista y finisecular, *The Deadly Mantis* de Nathan Juran (1957), quien curiosamente un año más tarde, y en contraposición al «increíble hombre menguante» (*The Incredible Shrinking Man*, 1957), dirigirá *Attack of the 50 foot woman* (El ataque de la mujer de 50 pies), que tuvo su refrito en los noventa con la cinta homónima de Christopher Guest (1993). La película de animación *Monsters vs. Aliens* (Rob Letterman y Conrad Vernon, 2009) recuperará para las nuevas generaciones figuras míticas del género como la propia mujer de 50 pies, Mothra, el monstruo del lago o *the blob*, con un discurso pedagógico sobre aceptación y diversidad más propio de ciertas sociedades occidentales del s. XXI.

Esta imagen de mujer monstruosa de la que hablamos será retomada desde el ámbito del cómic por Stan Lee y John Buscema con la figura de *She-hulk* o *La Mujer Masa* (Marvel, 1979), un uso de dicha figura que mantiene los tópicos de mujer gigante amenazadora, y simultáneamente sexualizada, donde el agigantamiento, según Preciado (2004) «funciona como alegoría visual de la crisis de la estructura unifamiliar heterosexual y de la arquitectura doméstica en el contexto de la ciudad suburbana americana». Podemos seguir escudriñando esta tendencia macrofílica hasta la valla publicitaria de Jungle Julia en *Death Proof* (Quentin Tarantino, 2007) o hasta la foto de Brigitte Bardot bajo la que J.Julia posa de manera mimética, o hasta las

vallas —en ocasiones de más de 50 pies— que en la actualidad cubren edificios enteros con imágenes de modelos anunciando lencería, y que vaticinaría la instantánea de la portada del libro *Learning from Las Vegas* de Venturi, S. Brown e Izenour (1972).

En *Trepando edificios* de Itziar Okariz (2003) la artista utiliza el cuerpo —en concreto de la escaladora profesional Berta Martín Sancho— para apropiarse del espacio público y subvertir las normas asociadas con su uso, una imagen con un gran paralelismo visual con la de los saltamontes gigantes que asaltan los rascacielos de Chicago en *Beginning of the end* (1957). Anita Steckel por su parte con trabajos como *Giant Woman Over New York* (1972-73), *Pierced* (1970) o *The Skyline Painting* (1974), nos devuelve a una línea del horizonte neoyorquino fálica y heteropatriarcal amenazada por esa mujer gigante, salvaje y peluda, que nos remite de vuelta a quizás, el primer gran referente fílmico de la invasión y de la otredad: *King Kong* (RKO, 1933). Este simio sobredimensionado es sin duda el antecedente directo de Godzilla, pero con una salvedad, es una encarnación sofisticada del colonialismo y del racismo estadounidense —pero también eurocéntrico, que en forma de metáfora entronca con una tradición abominable de zoológicos humanos (como aquéllos en los que se exhibiría, desde el s. XVIII, a Saarlje Baatman —conocida como la Venus de Hotentote, a las Amazonas de Dahomey, o a Joice Heth). Es por lo tanto una espectacularización de lo racializado, una explotación económica de lo diferente como exótico, como monstruosidad y curiosidad. Son precisamente algunas de estas cuestiones las que los artistas Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco ponen en cuestionamiento, con gran mordacidad, en

su performance *The Year of the White Bear: Take One*, para contra-celebrar críticamente el «descubrimiento de América», exhibiéndose ataviados con vestimentas típicas de los pueblos originarios de sus países, dentro de una jaula, en el espacio público.

La etimología de «manifestación» viene del latín *manifestatio* y significa «acción y efecto de dar a conocer», una cuestión enlazada por tanto con la función comunicativa del arte contemporáneo, especialmente relevante en aquellas prácticas de corte político. Y si algo se desprende de este texto es un desplazamiento de conceptos y estrategias que transmedialmente saltan de la calle a la cultura visual en un camino entrecruzado —y tremendamente imbricado de ida y vuelta, y que no hacen sino ratificar la conexión entre las *Prácticas artísticas y los contextos sociales* en los que se inscriben, y con los que dialogan durante los siglos XX y XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- García Muriana, C. (2014): *Esther Ferrer: La (re)acción como leitmotiv: Reflexión, Grito y Denuncia como respuesta a las limitaciones del Ser en libertad determinadas por el trinomio sexo-género-sexualidad* [Tesis doctoral], Universitas Miguel Hernández
- García Muriana, C. (2017): “Inform-acción y micropolítica. El periodismo activista de Esther Ferrer”, pp. [275]-283-367, EN: *Esther Ferrer: Todas las Variaciones son válidas, incluida esta*. Madrid: MNCARS.
- García Muriana, C. (2018): «SON y ESTÁN. Performance y genealogías políticas feministas-

LGTBIQ+ [un caso de estudio]», pp. 381-389.
EN: *Protoperformance en España (1834-1964)*.
Córdoba: Weekend Proms de Lucena.

Lord, C. y Meyer, R. (2013): *Art and Queer Culture*. Phaidon Press.

Pedraza, P. (2009): *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Siruela.

Preciado, B. (2004): «Gigantas / casas / ciudades. Apuntes para una topografía política del género y la raza.» *ArteContexto*, n.º 8, pp. 8-21.

Reckitt, H. y Phelan, P. (2001): *Art & feminism*. Phaidon Press.

Sentamans, T.(2011): «Economías del paisaje y políticas de sexo-género», pp. 109-112. EN: *II Congreso Internacional Support-Surface: Escultura y Paisaje*, Fundación Cañada Blanch, Valencia.

Sentamans, T. (2019): «Poner el cuerpo a cambio. Exposición*, feminismos, disidencias LGTBIQ+ y prácticas artísticas», pp. 47-52 y «Cuerpos disidentes», pp. 216-222-259. EN: *Tiempos convulsos: historias y microhistorias en la colección del IVAM*. Valencia: IVAM.

Sentamans, T. y Tejero, D. [eds.] (2010): *Cuerpos/Sexualidades Heréticas y Prácticas Artísticas. Antecedentes en el Estado Español. De la teoría a la práctica y viceversa*. Generalitat Valenciana.

Striker, S. (2020): *Historia de lo Trans*. Madrid: Continta Me Tienes.

> **PROYECTOS Y ESPACIOS EXPOSITIVOS: PROYECTOS Y ESPACIOS EXPOSITIVOS EN SIGLO XXI. LA MEDIACIÓN ARTÍSTICA COMO HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN Y APRENDIZAJE EN CONTEXTOS INFORMALES**

MARÍA TINOCO Y BIBIANA DE LA SOLEDAD SÁNCHEZ ARENAS

1. **PROYECTOS Y ESPACIOS EXPOSITIVOS EN SIGLO XXI**

En el siglo XXI hay un antes y un después tras la aparición del COVID 19, el virus ha hecho que nos cuestionemos las limitaciones del espacio expositivo físico tal y como siempre lo habíamos concebido: como un espacio para ser visitado.

Antes de la pandemia las nuevas tecnologías estaban empezando a implementarse en el sector del arte contemporáneo a través de la creación de plataformas de arte y espacios virtuales, realizados con herramientas tecnológicas. Esta implementación es una consecuencia lógica de la sociedad capitalista de consumo en la que vivimos acostumbrada a mirar el mundo a través de una pantalla. Las nuevas generaciones y los nuevos coleccionistas e inversores de arte son digitales, no necesitan la experiencia física en el arte, ya que la mayoría de ellos no la han vivido y por lo tanto encuentran el espacio físico expositivo prescindible. No ocurre lo mismo con un consumidor de arte tradicional, para él la experiencia física, sensorial y de interacción con la obra es fundamental y para ello es im-

prescindible el espacio físico. La mayoría de los agentes del mundo del arte, basados en este último razonamiento, se resistían a dar el paso a la digitalización de los espacios, pues no había una necesidad real de tener una plataforma o espacio expositivo virtual salvo casos puntuales, o más allá de ser una solución para quienes no contaban con un espacio físico.

Pero hace tan solo unos meses, con el cierre forzoso de los espacios expositivos de forma indefinida y la posterior apertura de los mismos, con una adecuación de aforos muy limitados a consecuencia del COVID 19, el discurso de los agentes más importantes que mueven el mercado del arte (Museos, Instituciones, Galerías y Ferias de arte) ha cambiado y se están digitalizando para adaptarse a la nueva situación. Ahora es imprescindible tener la opción de un espacio expositivo virtual o plataforma digital, que pueda mostrar sus programaciones, proyectos y obras de arte a todo tipo de consumidores, sin estar condicionados a la apertura física de los espacios.

Por lo tanto, la realidad es que el espacio expositivo del siglo XXI es físico y por

necesidad, es también digital. El mundo del arte se está reinventando para poder sobrevivir y suplir o complementar al espacio físico cuando éste no pueda ser visitado.

Un ejemplo de ello es la exposición *Beside Itself* que la galería Hauser & Wirth inauguró el 24 de abril de 2020 de forma virtual en plena pandemia, en la que será su nueva sede a partir de 2021. La muestra cuenta con nombres como Bruce Nauman, Ellen Gallagher, Jenny Holzer, Mike Kelley, Damon McCarthy, Lorna Simpson y Lawrence Weiner, entre otros, y puede verse actualmente en su web. La paradoja es que la sede está en obras, pero la exposición está inaugurada y puede visitarse virtualmente.

Para crear esta experiencia virtual tan cercana a la realidad, la galería ha desarrollado un software específico, según palabras de Iwan Wirth, co-director de Hauser and Wirth:

«Many of the best innovations are driven by need,» says Iwan Wirth. «When we created ArtLab and began to develop the HWVR art experience, our primary goal was to develop technology that would help our artists visualize the spaces where their exhibitions would be presented. We were equally motivated by the desire to plan exhibitions for our locations around the world in a way that reduced the amount of travel and transportation. Given the current situation, with so many people in essential self-isolation, we are accelerating the launch of ArtLab programs with a new approach to VR exhibits that can engage as many people as possible and bring them together while we are all apart.»¹

Partiendo de la reflexión anterior, exponemos el primer caso de estudio, que explora la relación entre el espacio público y el privado. Pretendemos también poner en relevancia la importancia de tener una obra de calidad basada en discurso sólido, que pueda adaptarse tanto al espacio físico como al virtual, así como la capacidad del artista y otros agentes del mercado del arte que operan en él, para adaptarse a las necesidades expositivas del momento.

DAMIÀ JORDÀ «MITOLOGÍA DEL TREBALL»

La galería The Blink Project de Valencia tenía previsto el estreno la video instalación de Damia Jordà «Mitología del Treball» el 1 de mayo de 2020 (día del trabajador). La fecha era muy importante ya que el discurso de la obra está basado en la estética contemporánea del trabajo. El proyecto expositivo estaba concebido para ser consumido en la sala de la galería The Blink Project. Dos meses antes de la inauguración toda España fue confinada, así pues, el espacio físico dejó de ser una opción, mientras durase el confinamiento. Un confinamiento indefinido que hizo plantearse a diferentes agentes del mercado del arte (artistas, comisarios, galeristas, directores de museos etc.): ¿qué hacemos ahora con las exposiciones sino tenemos espacios expositivos? La capacidad de reacción del artista y la galería para adaptarse a la situación, hicieron posible que dos meses después la pieza de video pudiera ser inaugurada de forma online, rediseñando y

1. <https://www.hauserwirth.com/news/28281-artlab-new-technology-research-division>



THE BLINK PROJECT

Inicio Exposiciones Artistas Noticias Contacto / Esp / Eng

DAMIÀ JORDÀ «Mitología del Treball»
Estreno online 1 de mayo 2020

Mitología del treball: Un ensayo filmico en cuarentena

Conéctate a la inauguración online el próximo viernes día 1, a las 19 horas, a través de este enlace:

https://meet.jit.si/MitologiaDelTreball_TheBlinkProject

Figura 1. Obra de Damià Jordà *Mitología del Treball*.

adaptando la propia web de la galería como plataforma expositiva, con un posterior debate online con el artista y la galerista, tras el estreno online de la pieza, para hacer la experiencia lo más cercana posible a una inauguración real, dónde el público pudiera visionar la pieza y conversar con ellos.

Meses después la institución pública valenciana Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, a través de la convocatoria Cultura online #CMCV a Casa, decide exponer la obra de Damià Jordà «Mitología del Treball» (Fig. 1), en un proyecto concebido para ser consumido por el público online.

A MODO DE CONCLUSIÓN

A través de este caso práctico hemos podido analizar las relaciones que se establecen entre los espacios públicos y privados al exponer la misma obra de un artista, consiguiendo con ello revalorizar la obra y el currículum de este último, y poner de manifiesto la importancia de la versatilidad del artista para poder adaptar su proyecto expositivo según las necesidades, pudiendo comprobar cómo el espacio expositivo del siglo XXI ha evolucionado y es también digital.

2. LA MEDIACIÓN ARTÍSTICA COMO HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN Y APRENDIZAJE EN CONTEXTOS INFORMALES

En este segundo estudio de caso que exponemos, queremos destacar que su esencia no radica en la recopilación de los resultados, sino en la importancia de los procesos y su propiedad relacional, ya que es estructurado por las interacciones humanas, quedando así enmarcado en el arte relacional planteado por Bourriaud (2008). Las obras creadas desde el arte de acción, se presentan para ser experimentadas en un intercambio ilimitado de posibilidades. Así mismo, John Dewey (2008) nos aporta su visión sobre la experiencia del arte, considerando que «rompe el caparazón que oculta la expresividad de las cosas experimentadas, nos sacude la pereza de la rutina y nos permite olvidarnos, de nosotros mismos para reencontrarnos en el deleite del mundo experimentado en sus variadas cualidades y formas» (p. 118).

Desde esa perspectiva relacional y experiencial para esta investigación nos planteamos como objetivo general, utilizar la mediación artística como herramienta de comunicación y aprendizaje en contextos informales; y como metodología, la Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales [Visual Arts based Educational Research] (Marín, 2005) que se englobaría dentro de la Investigación Educativa Basada en el Arte, y que nos permite combinar los intereses artísticos, de investigación y docentes, mediante la observación directa.

A su vez, la mediación artística nos proporciona en este estudio de caso, un aspecto más amplio de trabajo debido precisamente

a su falta de concreción y situación en un campo intermedio, tal como nos indica Rodrigo-Montero (2015) definiendo la naturaleza de este término como «inestablemente fructífera» (p. 378). Además, utilizamos la mediación artística concibiéndola como un proceso de enseñanza/aprendizaje, comunicación y al mismo tiempo de comisariado para convertir el arte en un campo expansivo de experimentación.

Por ello, en esta investigación el concepto de educación formal rompe los límites contextuales establecidos para generar otros espacios de conectividad y colaboración con la educación informal, entendida ésta última, desde un sentido amplio de proceso y proyecto vital; pues es la forma de aprender de manera experiencial a lo largo de nuestra vida. Vinculado a este tipo de educación informal se encuentra la oferta cultural que llevan a cabo las instituciones y entidades culturales que, según el *Tesoro de Educación* publicado por el OIE en 1977, es definido como las «Actividades y programas organizados fuera del sistema escolar, pero dirigidos hacia el logro de objetivos educativos definidos» (citado por García, 2009, p. 94). Pero, aunque haya una intención de enseñanza/aprendizaje, las estrategias que se plantean dentro del contexto museístico favorecen la libertad y espontaneidad del visitante; como nos indica García (2009) «no se sigue rígidamente una línea o estructura, sino que es voluntario, exploratorio y adaptado al interés propio de cada persona» (p. 94).

Está siendo cada vez más evidente que, gracias a la apertura para realizar estos planteamientos educativos dentro del contexto museístico, el visitante puede llegar a concebir la obra artística como un medio de comu-

nicación, favoreciendo así su asimilación, al producirse la interacción entre ellos. Pero el que haya una interacción obra y espectador, no siempre garantiza que se produzca una comunicación. Para Martín (2008) es necesario que se realicen dos acciones básicas: la *expresión comunicativa* y la *interpretación de esa expresión*, para que no se quede en un mero contacto y llegue a haber una interacción comunicativa. Este autor considera que en la comunicación se comparten contenidos cognitivos, con el fin de que adquieran significados. Debido a ello, nos sigue indicando:

La expresión comunicativa tiene que ofrecer las claves interpretativas de esa expresión [...] Y estas claves interpretativas no se refieren sólo a lo necesario para que se entienda el producto como lo que significa, sino también a lo necesario para que se entienda lo que se hace como una acción expresiva social. (pp. 154-155)

Teniendo en cuenta lo anteriormente aportado, en el caso que nos ocupa del arte de acción, y siendo conocedores que el dar más importancia al proceso y la idea en la creación de la obra, supuso una separación entre el arte y el público en general desde el siglo pasado; en esta investigación, consideramos la performance como una forma de expresión social y utilizamos la mediación artística para favorecer que se efectuó la interpretación de esa expresión social, y así, llegar a completar el proceso de comunicación y por ende, el proceso de aprendizaje en contextos informales.

Este estudio de caso se llevó a cabo siendo docente en el área de Expresión Plástica del Departamento de Didáctica General y Didácticas Específicas de la Facultad de Educación de la Universidad de Alicante. Para su desarrollo, se estableció una colaboración con el Museo de la Universidad de Alicante (MUA) en el Día Internacional de los Museos (DIM) y cuyo lema era *Museos y memoria*, designado por el ICOM (Internacional Council of Museum) por ser un tema importante para la comunidad museística internacional. Teniendo como eje central dicho tema, el alumnado universitario de Educación Primaria cambió su rol de consumidor/espectador por el de creador/productor sin ánimo de lucro sino de vida; para llevar a cabo propuestas de arte de acción en este contexto museístico y generar así, otro tipo de público.

Ello conllevó que, durante el proceso de este estudio de caso, nuestro rol fuese simultáneamente artista/investigador/docente/organizador/coordinador.

Como expone Frank Popper (1989) sobre el papel del artista en la evolución del arte social:

Las necesidades estéticas de la población no serían ya satisfechas por unas conductas convencionales de consumo, sino por unas determinadas formas de acción, y el ideal de arte por todos vendría a suceder al arte para todos. [...] hay que esperar que el artista mismo limite su papel al de organizador, coordinador e intermediario. (p. 190)



Figura 2. Acciones artísticas realizadas por el alumnado de Educación Primaria en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA) en el Día Internacional de los Museos (DIM). Fuente: Propia

Como se ha indicado anteriormente, las fases iniciales de esta investigación se llevaron a cabo en un contexto educativo formal, sensibilizando al alumnado con su cuerpo y con los elementos materiales que formarían parte de su acción, mediante diferentes experiencias cognitivas y procedimentales; ello favoreció que el alumnado fuera percibiendo, codificando, procesando y almacenando la información que íbamos aportando sobre el arte de acción y que esta experiencia estética se fuera cargando de afectividad. Esta relación de afectividad con su propia obra, les facilitó llevar a cabo su rol de creador/productor en el contexto museístico, ya que su vinculación con este espacio como espectador/consumidor, estaba condicionado por sus emociones de aburrimiento o rechazo ante el arte contemporáneo por falta de entendimiento.

La última fase de esta investigación se llevó a cabo en el ágora del MUA, una zona diáfana en la que se situaron los diferentes subgrupos de alumnos/as para realizar sus acciones, pero a la vez, poder generar un todo dinámico e interactivo (Fig. 2).

Las propuestas de arte de acción que se enmarcaban en el lema *Museos y memoria*, fueron diversas, ya que cada subgrupo de alumnado, abarcó dicho tema desde la subjetividad de su propia memoria colectiva, permitiéndoles crear acciones relacionadas con recuerdos malos y buenos, culinarios (Fig. 03), musicales, historias de miedo, perceptivos...



Figura 3. Alumnado de Educación Primaria realizando una acción artística mediante la interacción directa del público asistente al Museo de la Universidad de Alicante (MUA) en el Día Internacional de los Museos (DIM).

Fuente: Propia.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Mediante este estudio de caso podemos concluir que la colaboración entre contextos educativos formales e informales favorecen la comunicación y el aprendizaje significativo. Además, la mediación artística a través del arte de acción, se convierte en una potente herramienta relacional al generar interacciones humanas con carácter procesual y experiencial, que ayudan a un mayor entendimiento del arte contemporáneo y una vinculación afectiva hacia el espacio museístico.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Consorti de Muesus de la Cumunitat Valenciana. (2020). Cultura online 2020. Recuperado de: <https://culturaonline.consortimuseus.gva.es/damia-jorda/>
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- García, Á. (2009). *La exposición un medio de comunicación*. Madrid: Akal /Arte y estética.
- Hauser & Wirth. (Noviembre 2020). Recuperado de <https://www.hauserwirth.com/>

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.

Martín, M. (2008). *Teoría de la comunicación: una propuesta*. Madrid: Tecnos (Grupo ANAYA S.A.).

Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: AKAL.

Rodrigo-Montero, J. (2015). Kunstcoop: Experiencias de mediación artística en Alemania. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(3) 375-393.

The Blink Project. (Noviembre 2020).
Recuperado: <https://www.theblinkproject.net/mitologia-del-treball/>

> CONTAR SIN PALABRAS. EL FOTOLIBRO COMO PARTE DEL PROYECTO ARTÍSTICO

DAVID TRUJILLO RUIZ Y SERGIO LUNA LOZANO

La historia tradicional y más extendida del medio fotográfico ha entendido, en la mayoría de las ocasiones, las imágenes fotográficas como especímenes que han operado desde sus inicios de forma independiente, heredando un formato —el de la pintura— «que ha condicionado su modo de presentación durante todo el siglo pasado».¹ Sin embargo, la revisión relativamente reciente de la historia de la fotografía ha considerado al libro como el soporte esencial de la fotografía casi desde su aparición —tomando como origen el libro *The Pencil of Nature* de William Henry Fox Talbot, publicado en 1844—. De hecho, resulta llamativo que el interés que se produce por parte de los museos en la incorporación de la fotografía a sus colecciones y programas expositivos, sobre todo a partir

de mediados del siglo XX², sumado al crecimiento del coleccionismo fotográfico en esta misma época, también haya pasado por alto al libro fotográfico como parte esencial de la historia de la fotografía, frenando su desarrollo, pero no extinguiéndose del todo.

Es por ello, que esta relectura de la historia de la fotografía que considera la influencia del libro fotográfico, ha repercutido en las dos últimas décadas en un auge incommensurable del género del fotolibro desde diversos ámbitos: la celebración de varias exposiciones de gran envergadura en las que se rescatan y exhiben cientos de publicaciones³, lo que denota un interés por parte de los museos en este tipo de soporte; la publicación de diversos estudios, antologías y catálogos

1. Sema D'Acosta, «Joan Fontcuberta, más allá de la fotografía», en *Imago, ergo sum*, coords. Doménico Chiappe y Alicia Nieto (Madrid: La Fábrica, 2015), 19.

2. Sobre este tema véase: Douglas Crimp, «Del museo a la biblioteca», en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, eds. Glòria Picazo y Jorge Ribalta (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 37-52.

3. Cabe destacar en este sentido una de las primeras exposiciones cuyo eje central gira en torno al libro fotográfico como *The Open Book: Photographic Publications 1878 to the Present*, celebrada en 2005 en el *International Center of Photography* de Nueva York; en el contexto español son destacables la muestras *Fotos & libros. España 1905 - 1977*, celebrada entre 2014 y 2015 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y comisariada por Horacio Fernández, y más recientemente la exposición *Fenómeno Fotolibro*, celebrada en el CCCB en 2017 y comisariada por Gerry Badger, Horacio Fernández, Ryuichi Kaneko, Erik Kessels, Irene de Mendoza, Moritz Neumüller, Martin Parr, Markus Schaden y Frederic Lezmi.

de exposiciones acerca de la historia y evolución del fotolibro⁴; la incorporación, además, a las ferias de arte de secciones enfocadas a su difusión así como ferias centradas específicamente en el tema⁵; también la aparición de revistas, editoriales y otras plataformas especializadas en el género; y por último, como es obvio, una producción sin precedentes de fotolibros como parte esencial de la práctica fotográfica contemporánea.

1. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL FOTOLIBRO

Un libro es una secuencia de espacios.

Cada uno de esos espacios es percibido en un momento

*diferente: un libro es también una secuencia de momentos.*⁶

A mediados de la década de los setenta, el artista de origen mexicano Ulises Carrión

(1941-1989) planteaba a través de alrededor de un centenar de aforismos, en su célebre texto *El arte nuevo de hacer libros*⁷, las principales diferencias entre el *libro viejo* y el *arte nuevo* de hacer libros, comparando el libro más tradicional, aquel que simplemente funciona «como recipiente de un texto (literario)»⁸, frente al libro que constituye «una realidad autónoma» y que por lo tanto «puede contener cualquier lenguaje (escrito), no sólo el literario, e incluso cualquier otro sistema de signos».⁹ Si en aquel texto ya se percibía una posible descripción del significado del término *libro de artista* en un sentido moderno, Carrión irá matizando esta definición en sucesivos textos y conferencias y se centrará en diversas cuestiones básicas, entre las que cabría destacar algunas. En primer lugar, habría que tener en cuenta que las *obras-libro*, tal y como llama Carrión a los libros de artista, «son la obra de un individuo»¹⁰, lo que implica que el autor sea «consciente del proceso entero»¹¹ de producción del libro, implicándose y tomando parte en los aspectos formales del mismo. Por otra parte, en los libros de artista debe de haber

4. Sin duda, la publicación de referencia que analiza la historia y evolución del fotolibro es la serie *The Photobook: A History*, que consta de tres volúmenes publicados en 2004, 2006 y 2014, respectivamente, y que han sido coordinados por Martin Parr y Gerry Badger.

5. Por ejemplo, la feria dedicada a la fotografía *Paris Photo* presta especial interés al ámbito del libro fotográfico; en el ámbito español se celebra el festival enfocado exclusivamente al fotolibro *Fiebre Photobook Festival* o *ArtsLibris*, la feria internacional dedicada al libro de artista donde en cada edición cobra más importancia el libro fotográfico.

6. Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, edición de Juan J. Agius (México, D. F.: Tumbona ediciones, 2012).

7. *El arte nuevo de hacer libros* apareció por primera vez publicado en la revista *Plural*, núm. 41 (México, 1975).

8. Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, 38.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, 138.

11. *Ibid.*, 139.

«una unidad entre la intención y la forma»,¹² como ocurriría en cualquier obra de arte contemporáneo. Y, por último, el libro ha de tener un carácter secuencial, es decir, entendiendo «el libro como un todo»,¹³ donde las páginas no tienen sentido de forma aislada.

Si buscamos estos aspectos en los libros fotográficos nos encontraríamos con un tipo de publicación fotográfica —el fotolibro— que se halla a medio camino «entre el género editorial y la serie fotográfica»¹⁴ y donde se «establece una relación oblicua entre palabra e imagen, entre las artes visuales tradicionales, el diseño, la literatura y el cine».¹⁵ Es decir, en el ámbito del libro fotográfico, éste «ya no se entiende como simple soporte de unas obras sino que devendrá obra en sí misma»¹⁶, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en otros soportes como el álbum o el catálogo fotográfico. El fotolibro se comporta así, tal y como proclama Carrión, *en un todo*, interpretando entonces su contenido en conjunto, y entendiendo que las imágenes que lo componen no tienen sentido por separado. Es decir, los fotolibros son secuencias de imágenes que son ordenadas de forma legible y que «cuentan en su totalidad mucho

más que lo que supone la suma independientemente de unas y otras»¹⁷, tal y como ocurriría en el cine.

Este último aspecto nos traslada inevitablemente al montaje cinematográfico y la secuencialidad de la imagen en movimiento, y sobre todo a una cuestión que resulta un lugar común en el ámbito de la yuxtaposición de imágenes y que tiene que ver con la idea planteada por el director de cine Sergei Eisenstein en 1939. Esta propiedad consiste en que al colocar juntos «dos trozos de película de cualquier clase [...] se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición»¹⁸, siendo este un fenómeno que no es exclusivo del lenguaje cinematográfico, sino «que se presenta invariablemente en cualquier yuxtaposición de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos», como pueden ser dos fotografías o una secuencia de imágenes: un *tertium quid*¹⁹ fotográfico que evoca partes de la historia no narradas de forma explícita.

En definitiva, de manera general el fotolibro constituye un género autónomo en sí mismo, pero a la vez ocupa un espacio que

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró, «El fotolibro: un género fronterizo en el museo», en *Fotos & libros. España 1905-1977*, ed. Horacio Fernández (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Acción Cultural Española; Barcelona / México: RM, 2014), 13.

15. *Ibid.*, 14.

16. Joan Fontcuberta, «El hechizo del fotolibro», *El País*, 17 de diciembre, 2011

17. D'Acosta, «Joan Fontcuberta, más allá de la fotografía», 21.

18. Sergei M. Eisenstein, *El sentido del cine* (Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, 1974), 16.

19. La expresión *tertium quid*, a menudo asociada con la alquimia y muy utilizada en la teoría del montaje cinematográfico, se refiere a un tercer elemento no identificado que está en combinación con otros dos conocidos.

es compartido con el libro de artista y, por lo tanto, no solamente sirve como formato para la difusión del trabajo de cualquier fotógrafo, sino que además se erige como un soporte idóneo para la experimentación artística.

2. EL FOTOLIBRO COMO LIBRO DE ARTISTA. *TWENTYSIX GASOLINE STATIONS* DE ED RUSCHA COMO PUNTO DE INFLEXIÓN

Como hemos apuntado anteriormente, una de las características del libro de artista, es la participación activa del autor en la creación del mismo, con una intencionalidad que se escapa de lo meramente literario, informativo o divulgativo, y se diluye frente al planteamiento artístico. El fotolibro como parte de lo que consideramos libro de artista, cumple con esta característica, pero a su vez tiene otras propias, como la narrativa autocontenida, que lo diferencia de un catálogo o portafolio, al desarrollarse bajo un proyecto fotográfico singular en formato de libro o publicación. Según Martin Parr y Gerry Badger en *The Photobook: A History*, el fotolibro es el vehículo más eficaz para presentar una fotografía y mostrar la visión del autor a una audiencia masiva. Y señalan: «Un fotolibro es un libro, con o sin texto, en el que el mensaje principal de la obra se transmite mediante fotografías. Es un libro realizado por un

fotógrafo o por alguien que edita o secuencia el trabajo de un fotógrafo, o incluso de varios fotógrafos. Tiene un carácter específico, distinto de la impresión fotográfica»²⁰.

Desde nuestra perspectiva el punto de inflexión del fotolibro con identidad propia dentro de los libros de artista, se lo debemos a Ed Ruscha y a su libro *Twentysix Gasoline Stations* (1963), surgido en un panorama donde la desmaterialización del objeto comenzaba su expansión, y donde la fotografía buscaba su lugar como arte y como producto de mercado. Un libro en formato códex, de 18 x 14 cm, impreso en offset sobre papel común que contiene reproducciones de veintiséis gasolineras en blanco y negro, tal y como el título del mismo adelanta, y como único texto una somera leyenda explicativa de cada imagen. Una colección de hechos, donde la comprensión y utilización del formato libro se convierte en parte fundamental del proceso artístico fotográfico, marcando un antes y un después, distinguiéndose además de otros libros ilustrados. Entre otras cosas por tres aspectos diferenciadores como los apuntados por Isabelle Jameson²¹ en torno a los libros de Ruscha: el importante papel concedido a la reproducción fotográfica sobre papel ordinario, la utilización de la forma común del libro y el papel exclusivo del artista a lo largo de la realización del libro.

20. «A photobook is a book — with or without text — where the work's primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer or by someone editing or sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers. It has a specific character, distinct from the photographic print, be it the simply functional 'work' print, or the fine-art 'exhibition' print». Martin Parr y Gerry Badger, *The Photobook: A History Volume 1* (Londres: Phaidon, 2004). Citado en: <https://imageonpaper.com/2013/05/17/131/>

21. Jameson, Isabelle. Historia del libro de artista. <https://www.jaenedita.org/historia-del-libro-de-artista-isabelle-jameson-traducido-por-jim-lorena/>



Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963. 18 x 14 cm. 48 páginas.

Este último, siendo el más importante, porque el artista supervisó de cerca el diseño y la impresión del libro. En una entrevista concedida en 1973 dijo: «Siempre quise hacer algún tipo de libro. Cuando estaba en Oklahoma tuve una lluvia de ideas en medio de la noche para hacer este pequeño libro llamado *Twentysix Gasoline Stations*. Sabía el título. Sabía que serían fotografías de veintiséis estaciones de [...] servicio. Meses se dedicaron a la planificación de eso. Podría haberme ahorrado muchos problemas relajándome. Ya sabes, no me preocupé tanto de cómo quería que se viera la cosa. Cambié el formulario unas cincuenta veces en la imprenta [...] Me di cuenta de que por primera vez este libro tenía algo inexplicable que estaba buscando, y eso era una especie de «¿Eh?» Eso es lo que siempre he trabajado. Todo es un dispositivo para desarmar a alguien con mi mensaje particular [...]»²².

El objetivo de Ruscha era el de priorizar el libro, no las imágenes. Aunque resulta primordialmente visual, está conformado por fotos de estaciones de servicio y aparcamientos, a lo largo de la carretera entre la casa del propio Ruscha en Los Ángeles y la casa de sus padres en la ciudad de Oklahoma. Tomadas desde la observación inexpresiva, como simples registros de hechos y espacios, de las gasolineras, de la carretera o de las grandes áreas de descanso. Instantáneas anodinas que, reunidas por un artista visual, con cierto sentido estético, proponían una forma diferente de ver el mundo.

La portada tiene el título impreso en rojo en tres líneas separadas y con cada apertura del libro, se destapan una o dos fotografías en diseños variables pero repetidos, ubicadas en áreas relativamente grandes de espacios en blanco. Los subtítulos consisten en

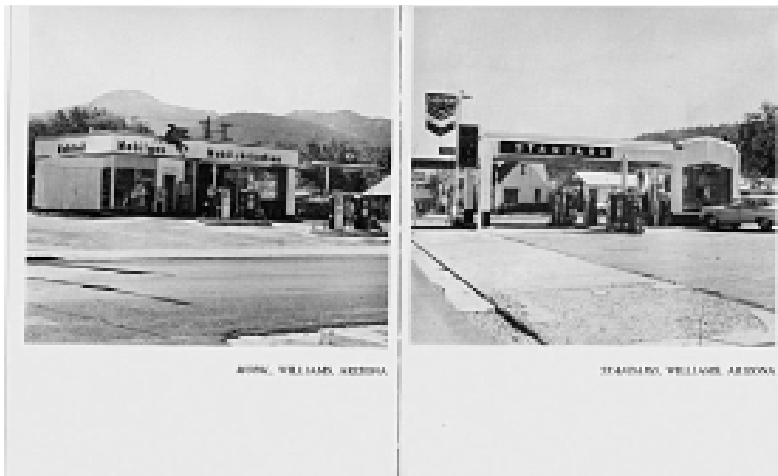
22. Sharp, Willoughby. «... a kind of a Huh?», An Interview with Edward Ruscha', *Avalanche*, no.7, Winter/Spring 1973, p.30. En: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>

el nombre de la gasolinera y su ubicación («Texaco, Sunset Strip, Los Ángeles» o «Flying A, Kingman, Arizona»). Precisamente el formato y el hecho de que fuese una publicación trivial y barata (se publicó inicialmente en una edición de 400 copias numeradas con un costo de 3 dólares), nada parecido a lo que cabría esperar de un libro de fotografía o con una idea más conservadora de una obra de arte. Fue lo que le llevó a tener tanta repercusión y alcance, porque mientras que los libros de fotografía tenían el papel de consolidar la carrera del fotógrafo, los libros como el de Ruscha tenían una postura política al querer democratizar el acceso al arte,

como señala Leticia Lampert: «la atención al libro como objeto no significa necesariamente papeles sofisticados, recortes y técnicas de encuadración, Ed Ruscha, por ejemplo, muestra esta atención precisamente a través de una publicación banal, realizada en papel barato para venderse a bajo precio, reflejando, una postura política: (...) democratizar el acceso al arte»²³.

Las características de un fotolibro están todas reflejadas en la obra de Ruscha: intención, narrativa visual y atención a la forma. De este modo se erige como un objeto de arte único e influyente dentro del

conjunto de los libros de artista, lo que trajo consigo que muchos artistas hayan copiado, imitado, apropiado y reproducido su trabajo²⁴. Por ejemplo, sólo unos pocos años después, en 1969, Bruce Nauman produjo *Burning Small Fire*, una hoja ancha doblada que mostraba la quema página



Ed Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, 1963. 18 x 14 cm. 48 páginas.

23. Lampert, Leticia. Fotolibro ou Livro de Artista, eis a questão. En: <https://medium.com/@leticialampert/fotolibro-ou-livro-de-artista-eis-a-quest%C3%A3o-84dfb733cae8>

24. Un artículo interesante en dicho sentido es el realizado por Tom Sowden «Exploring Appropriation as a Creative Practice» en la revista *Arts* 2019, 8, 152, donde muestra la apropiación del libro de Ruscha con ejemplos de diferentes artistas.

por página de otra de las obras de Ruscha, *Various Small Fires and a Glass of Milk* (1964).²⁵

3. ENTRE EL FOTOLIBRO Y EL CATÁLOGO. LOS LIBROS DE JOAN FONTCUBERTA

A pesar de que las características del fotolibro estén relativamente establecidas, como ya hemos visto, en ocasiones es posible confundir las pretensiones de un libro fotográfico con otras publicaciones como puedan ser los catálogos, por lo que es preciso profundizar en esta diferenciación.

Frente al fotolibro, «los catálogos de cuadros o esculturas se plantean como meros depositarios de reproducciones que distorsionan cualquier entendimiento de la obra original, no son proyectos donde la imagen

(contenido) se fusiona con el soporte (continente) para crear algo distinto que potencie ambas partes»²⁶. De hecho, los orígenes del catálogo se encuentran en el listado de objetos incluidos en una exposición o colección²⁷ y, en cierto modo, han servido en su vertiente moderna «para dejar constancia de que, en algún momento, en un corte probable del fluido temporal, se ha producido un acontecimiento «artístico»».²⁸ Tal y como afirma la profesora Liz Wells, si no hay folleto, catálogo o libro, una exposición *desaparece*²⁹. De igual forma, los catálogos también se realizan como una mera guía de las exhibiciones que acompañan o como estudios académicos complementarios que suponen una contribución científica sobre un tema específico, artista o periodo. En cualquier caso, el catálogo se erige como «un tipo de publicación efímera, sin ambición de permanencia»³⁰ que no se entiende como *una obra* autónoma

25. Cabe destacar algunos trabajos inspirados en los libros de Ruscha, como *None of the building on Sunset Strip* (1998) de Jonathan Monk, donde en una clara alusión al libro *Every Building On The Sunset Strip* (1966) en el que Ruscha mostraba literalmente los edificios de Sunset Strip, Monk registra los espacios que se encuentran entre estos edificios. Con un enfoque similar, pero ambientado en Inglaterra en relación con los paisajes de carretera, tenemos *Twenty-Four Former Filling Stations* (2005) de Frank Eye. También el trabajo de Louisa Van Leer, que con *Fifteen Pornography companiesen* (2006), crea un libro muy similar en cuanto a su aspecto con el original de Ruscha. O el caso de Eric Tabuchi que edita un volumen llamado *Twentysix Abandoned Gasoline Stations* (2009). Por su parte, Michael Maranda realiza *Twentysix Gasoline Stations, 2.0*, en el que reconstruye el libro de Ruscha utilizando únicamente imágenes tomadas de Internet. Más recientemente encontramos *Seventeen Fuji Viewsde* (2019) de Lucy May Schofield, donde la artista muestra el paisaje japonés mundano y ordinario en primer plano, en relación con el imponente pico del monte Fuji.

26. Sema D'Acosta, «Joan Fontcuberta, más allá de la fotografía», 21-23.

27. Liz Wells, «Beyond the Exhibition — from Catalogue to Photobook», en *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, eds. Patrizia Di Bello, Colette Wilson y Shamoon Zamir (Londres: IB Tauris, 2012), 131.

28. Félix de Azúa, *Diccionario de las Artes* (Barcelona: Anagrama, 2003), 84.

29. *Ibid.*, 130.

30. Horacio Fernández y Javier Ortiz-Echagüe, «A modo de introducción», en *Fotos & libros. España 1905-1977*, ed. Horacio Fernández (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Acción Cultural Española; Barcelona / México: RM, 2014), 72. Citado en Sema D'Acosta, «Joan Fontcuberta, más allá de la fotografía», 21.

donde el discurso se transmite por medio de imágenes.

Para ahondar en esta distinción que orbita entre el catálogo y el fotolibro resulta elocuente realizar una revisión acerca de los libros del artista Joan Fontcuberta, que desde hace varias décadas viene publicando un tipo de libros de artista en los que el juego de la confusión de géneros que inunda su obra, parece también ser protagonista de las diversas publicaciones que suelen acompañar sus proyectos artísticos.³¹ El propio Fontcuberta define el libro como «un campo de batalla en el que el ejército de la forma se enfrenta al ejército del concepto»³², entendiéndose que ambas cuestiones crean cierta tensión pero van de la mano.

Para ello, a continuación, vamos a ocuparnos de algunas publicaciones concretas que pondrán en relieve algunas de las características, en nuestra opinión, más pertinentes de su producción editorial.

En primer lugar, nos vamos a centrar en el proyecto *Securitas* (2001), que se articula en torno a la analogía formal y conceptual entre la *montaña* y la *llave*. Si bien las montañas constituyen desde un punto de vista histórico defensas naturales, las llaves, por su parte, representan la seguridad. Esta coincidencia viene enfatizada además por el hecho de que la forma de una llave corresponde con el perfil de una montaña. A partir de esta simple concomitancia, Fontcuberta desarrolla una

serie de paisajes que adoptan distintas apariencias en este proyecto: una caja de luz donde se proyectan múltiples siluetas de llaves-montañas, una sala rodeada por un gran paisaje en el que se yuxtaponen las cordilleras, diversos soportes retroiluminados, etc. Pero además, entendiéndose como parte del dispositivo expositivo, hay que añadir una edición especial en forma de libro. Lo característico de esta publicación es que cuenta con cubiertas metálicas y ha de abrirse por medio de una llave —la única parte donde puede leerse el nombre del proyecto— que desbloquea una cerradura. El libro se convierte así en una especie de caja fuerte. El interior del libro lo ocupan cien imágenes a



Joan Fontcuberta, *Securitas*. Fundación Telefónica, Madrid, 2001. Textos: Joan Fontcuberta y Jorge Luis Marzo. Diseño: Jordi Ortiz y Patxi Solà. 25 x 24,5 cm. 200 páginas.

31. La exposición *Imago, ergo sum* del artista Joan Fontcuberta celebrada en la Sala Canal de Isabel II de la Comunidad de Madrid entre 2015 y 2016, se estructura precisamente bajo este prisma, el del desarrollo paralelo a las propuestas expositivas de proyectos creativos en forma de libro.

32. Emmanuelle Waeckerle y Richard Sawdon-Smith, «El lugar del libro» en *Imago, ergo sum*, coords. Doménico Chiappe y Alicia Nieto (Madrid: La Fábrica, 2015), 179.



Joan Fontcuberta, *Pin Zhuang*. Arte y Naturaleza, Madrid, 2004. Textos: Joan Fontcuberta y Jorge Luis Marzo. Diseño: Jordi Ortiz y Patxi Solà. 43 x 33 cm. 64 páginas.

doble página que conforman un único paisaje y que permiten ver, además, la perforación que posibilita el anclaje de la cerradura. Si bien podría entenderse estas particularidades como algo puramente formal que alimentan el carácter objetual del libro, no cabe duda de que son cualidades que ahondan en una lectura de sentido, continuando —o concluyendo— el discurso del proyecto.

En el siguiente trabajo al que haremos referencia se sigue una estrategia parecida en cuanto a la confección de la publicación. Nos referimos al proyecto *Pin Zhuang* (2004), que parte de un acontecimiento ocurrido en 2001. Los hechos cuentan que un avión norteamericano sufre un accidente en territorio chino al impactar con una aeronave china. Tras complicadas negociaciones entre ambos

gobiernos, las autoridades chinas acceden a devolver al gobierno estadounidense el caza de combate, pero lo hacen entregándolo por piezas, desmontado completamente. Fontcuberta convierte este avión en el eje central del proyecto, mostrando diversos despieces de la aeronave, un juego infantil que consta de una maqueta desmontable de la aeronave o diferentes posibles (de)construcciones del avión. En este caso, el libro de artista que culmina el proyecto se presenta en una caja de plástico que contiene un libro cuyas cubiertas se han fabricado con fibra de carbono, un material muy utilizado en la industria de la aeronáutica. La caja incluye, además, un kit de ensamblaje del avión a escala 1:32 que puede ser montado —a modo de *ready made*— por cada usuario.



Joan Fontcuberta, *Deconstructing Osama*. Actar, Barcelona, 2007. Textos: Joan Fontcuberta, Mohammed ben Kalish Ezab y Omar ben Salaad. Diseño: Reinhard Steger. 30,5 x 22,5 cm. 116 páginas.

Por último, en *Deconstructing Osama* (2007), Fontcuberta se camuflará en la vida del personaje Dr. Fasqiyta-Ul Junat, un presunto yihadista próximo a Osama Bin Laden, considerado uno de los cabecillas de Al Qaeda y supuestamente inventado por la inteligencia militar estadounidense para identificar a los culpables de los atentados del 11 de septiembre. El Dr. Fasqiyta-Ul Junat es en realidad el actor Manbaa Mokfhi, un actor y cantante de poco éxito que había trabajado en series y campañas publicitarias dentro del mundo árabe. *Deconstructing Osama* consta de numerosas imágenes —principalmente difundidas por los medios— que relatan la vida de este personaje interpretada por Manbaa Mokfhi, y donde se muestran escenas de guerra y propaganda, junto a otras imágenes más privadas. El libro que acompaña este proyecto se inspira en la tradición andalusí y el mundo musulmán, por lo que tiene una cubierta de cuero, que se cierra con un hilo del mismo material, estampada con un ara-

besco geométrico de color dorado propio de las formas de al-Andalus. La publicación se lee de derecha a izquierda, como ocurre en los libros escritos en árabe, y en su interior además de los textos y las imágenes, se repiten los motivos ornamentales verdes, muy usados también en el islam.

Tal y como hemos visto, el fotolibro —en cuanto libro de artista— constituye un espacio idóneo para publicar un proyecto artístico fotográfico, ya que proporciona una lectura autónoma que se aleja del carácter divulgativo y de archivo del catálogo clásico. Los actuales sistemas de impresión han contribuido a una mayor asequibilidad a la hora de editar y autoeditar fotolibros, con la posibilidad de poder publicar ediciones cortas, por lo que incrementan las posibilidades de experimentación del medio. Por otra parte, las plataformas de edición digital y publicación online

abren otro campo de trabajo ilimitado para la creación y difusión de proyectos fotográficos que complementan —y en algunos casos sustituyen— el formato tradicional del libro.

BIBLIOGRAFÍA

Borja-Villel, M. y Peiró, R. (2014). «El fotolibro: un género fronterizo en el museo». En *Fotos & libros. España 1905-1977*, editado por Horacio Fernández, 13-15. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Acción Cultural Española; Barcelona / México: RM.

Carrión, U. (2012). *El arte nuevo de hacer libros*. Edición de Juan J. Agius. México, D. F.: Tumbona ediciones.

Crimp, D. (2003). «Del museo a la biblioteca». En *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, editado por Glòria Picazo y Jorge Ribalta, 37-52. Barcelona: Gustavo Gili.

D'Acosta, S. (2015). «Joan Fontcuberta, más allá de la fotografía». En *Imago, ergo sum*, coordinado por Doménico Chiappe y Alicia Nieto, 8-23. Madrid: La Fábrica.

De Azúa, F. (2003). *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Anagrama.

Eisenstein, S. M. (1974). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores.

Fernández, H. y Ortiz-Echagüe, J. (2014) «A modo de introducción». En *Fotos & libros. España 1905-1977*, editado por Horacio Fernández, 17-72. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Acción Cultural Española; Barcelona / México: RM.

García, M. What is a Photobook? En: <https://medium.com/@ummarcelogarcia/what-is-a-photobook-71c5d49e6477> [última consulta: 20/11/2020].

Jameson, I. Historia del libro de artista. <https://www.jaenedita.org/historia-del-libro-de-artista-isabelle-jameson-traducido-por-jim-lorena/> [última consulta: 20/11/2020]

Lampert, L. Fotolivro ou Livro de Artista, eis a questão. En: <https://medium.com/@leticialampert/fotolivro-ou-livro-de-artista-eis-a-quest%C3%A3o-84dfb733cae8> [última consulta: 18/11/2020]

Parr, M. y Badger, G. (2004). *The Photobook: A History. Volume 1*. Londres: Phaidon,

Sharp, W. «... a kind of a Huh?», An Interview with Edward Ruscha', *Avalanche*, no.7, Winter/Spring 1973, p.30. En: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>. [última consulta: 18/11/2020]

Sowden, T. (2019). Exploring Appropriation as a Creative Practice. *Arts*, 8, 152.

Waeckerle E. y Sawdon-Smith, R. (2015). «El lugar del libro». En *Imago, ergo sum*, coordinado por Doménico Chiappe y Alicia Nieto, 179-189. Madrid: La Fábrica.

Wells, L. (2012). «Beyond the Exhibition — from Catalogue to Photobook». En *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, editado por Patrizia Di Bello, Colette Wilson y Shamoan Zamir, 129-143. Londres: IB Tauris.

> HACIA UNA LECTURA ESPACIAL DE LA ESCULTURA

ROCÍO VILLALONGA CAMPOS

A principios del SXX la escultura moderna buscó recuperar el espacio, un espacio que como decía Naum Gabo no era abstracción sino «materia maleable que se incorpora a las construcciones».

El minimalismo acabó con la autorreferencialidad del objeto, para adentrarse en los valores vivenciales del espacio, el lugar, en un análisis de los elementos externos al objeto. Lo procesual en detrimento de la forma o lo objetual y la incorporación de un elemento, hasta el momento conscientemente ajeno a la obra, el espacio antropológico y sus valor sociológico y filosófico.

El posminimalismo a finales de los sesenta, el posconceptualismo y el arte póvera, expandieron los espacios naturales y urbanos, materiales o inmateriales, a través de la poética y más allá de la apariencia externa de las cosas.

Las corrientes posmodernas interferirán en la arquitectura de la ciudad a través de la acción social a través del activismo cultural en busca de la humanización arquitectónica de las ciudades, para generar un entorno habitable y democrático. *Group Material* con Felix González Torres será una de las líneas activistas de creadores que como Bárbara

Kruguer, Alfredo Jaar o Jenny Holzer reclamarán un espacio público político, social y democrático. Hablamos del «desvanecimiento de la lógica del monumento» de Rosalind Krauss. La escultura, que décadas antes fue conmemorativa, se diluye a favor de la representación de la colectividad y sus pulsiones.

Mientras, en el interior, surge el boom de la instalación, en una búsqueda ambiental de la obra, planteando un nuevo paradigma, la cuarta dimensión, el tiempo. En ella el espacio no es solo lo que envuelve a los objetos, el lugar en el que los ordenamos, sino que es en sí mismo representado y por tanto adquiere entidad propia.

Desde los años 50 el espacio se incorpora al objeto artístico. Los *enviroments* y los *assemblages*, modificaron la relación del objeto encontrado, incorporaron la fragmentación del objeto y la experimentación con el espacio tanto del público, como del propio objeto artístico que se integraba con éste.

La obra de arte se resituaba en el espacio, bajaba del pedestal y se incorporaba al contexto. Ya por entonces, artistas como George Seagal, trabajaron en torno al *environment* o arte ambiental, que se apartaba de las definiciones de arte objetual, para generar una

obra que se apropiaba del espacio incorporando en él el recorrido físico de un espectador, hasta entonces pasivo. El *environment* reclamaba, pues, la naturaleza física del espacio a través del arte. Gracias a ello, hoy día somos conscientes del valor del continente y contenido en la relación del espacio con la obra artística y la experiencia íntima en nosotros, como espectadores activos.

De estos «ambientes» derivó la «instalación», en la que la obra, un concepto, una narrativa visual, se desmembra para integrar un todo. Se trata de una interacción completa en un espacio concreto, en la que se suscita la participación del público, configurando todo ello una obra total, alejada de la autorreferencialidad objetual.

En los años sesenta Kurt Schwitters, será el artista más representativo de los «ambientes» con sus «Merzbau» que transgredieron el espacio dando paso, sin saberlo, a la instalación cinco décadas antes de que se acuñase este género. El suelo se convertía en techo y viceversa. Se trata de espacios vitales, transfigurados a partir de un juego espacial, que rompe con las normas establecidas a partir de la descolocación y redirección de los objetos en él, donde lo vertical y horizontal se transgrede suponiendo ello, una transformación absoluta de la experiencia vital del espectador. Es un momento clave en el que los parámetros espaciales, empiezan a tomarse en cuenta a la hora de la distribución de los objetos en un espacio en inicio neutral, que pasa a ser narrativo.

La imposibilidad ideológica de la neutralidad de cualquier «site» contribuye a la expansión y aplicación de la instalación, donde las esculturas ocupan y reconfiguran no sólo espacios institucionales sino espacios de objetualidad también. (Suderburg, 2000)¹

Desde los estudios de Maurice Merleau-Ponty la percepción del sujeto pasa a formar parte del hecho artístico y el objeto, más allá de su fisicidad en ese espacio, participa del exterior a través de la mirada del espectador, más allá de un análisis arquitectónico del lugar abierto, a la búsqueda de nuevas transformaciones que trascendían lo físico.

El término lugar, se introdujo en la obra artística pasando a formar parte de la misma. Artistas como Jean Dibbets, investigaron sobre la percepción de la forma en la imagen, a partir del estudio de perspectivas que iban variando con el punto de vista del espectador, introduciendo el contexto en la propia obra y su apreciación formal.

Por otro lado, más allá de la galería, el arte-entorno se desplegaba y los artistas del *land art*, como Robert Smithson, Donald Judd o Nancy Holt, introdujeron en sus intervenciones en el entorno, los valores antropológicos de éste. Así, se diluyeron las fronteras entre la obra y la naturaleza, en una simbiosis que, en muchas ocasiones, generaba una compleja relación que impedía ver los límites de una u otra. El término *land* incluía

1. Suderburg, Erika (2000) *Space, site, intervention: Situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, cop. p. 4

la presencia del espectador. Al igual sucedía con los *earth works* que Robert Smithson realizó en las llanuras de EE.UU. En estos trabajos, el proceso de transitar, recorrer la obra y la localización de la misma, el lugar, conjugaban una unidad derivada de la experiencia perceptiva. Percepción que se desarrollaba en unas coordenadas espaciotemporales concretas.

Javier Maderuelo aclara los términos *land art* y *earth work* llevados a cabo desde los años sesenta «mientras que el término *land art* se refiere al campo, al territorio como soporte y tema del arte, la palabra *earth work* supone una actitud de fuerza, indica un trabajo, y se refiere a una transformación ejercida sobre la tierra» (Maderuelo, 1996)² ambas en una relación del sujeto con el entorno.

La configuración de la obra artística en función de las características del entorno, implicó un vaciamiento del objeto artístico autorreferencial, su crisis, a favor de la integración de la obra con el espacio en la que se incluía la elección de materiales, trascendiendo la dimensión física de éste, en un sistema de relaciones interdependientes. El protagonismo que toma el espacio, transforma el objeto artístico que se pone a su disposición, sumándose a ello la atención del artista hacia el espectador, cuya experiencia pasa a ser parte fundamental de la obra, se trata de una implicación activa en la obra. Lo procesual toma protagonismo, en la medida que el artista comienza a provocar en el especta-

dor la atención hacia la experiencia física y psicológica, que experimenta con la obra. El objeto, pasa a ser un todo, proceso, espacio y experiencia, más allá de lo matérico. Como esgrimía Hans Haacke:

(...) una escultura que reaccione físicamente a su ambiente no puede ser mirada como un objeto. El conjunto de factores externos que la afectan, así como su propio radio de acción, llegan más allá del espacio que ocupa materialmente. (Haacke, 1968)³

Artistas como Nicolas Schoffer introdujeron a través de ordenadores un nuevo concepto espacial del objeto escultórico que provocaba cambios en su entorno, así como la propia escultura sufría reacciones con los cambios de luz y sonido ambiente.

El arte cinético incluyó la luz en el objeto escultórico que a su vez se extendía al espacio que ocupaba.

Los artistas ambientalistas americanos, como Robert Irwin, Dan Flavin, James Turrell, etc., pioneros del Southern California Light y el movimiento Space de 1960, a partir de la luz natural y artificial, estudiaron su reacción en el entorno y la participación de un público activo, cuya percepción del espacio variaba según su colocación en la escena. Hablamos de una desmaterialización del objeto escultórico llevada, a través de la luz, a nuevas y vivenciales concepciones del entorno, mediante la percepción de fenóme-

2. Maderuelo, Javier (1996) *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Lanzarote. Fundación César Manrique. (Cuadernas; 4). p. 15.

3. Guasch, Anna María (2000) *El arte último del S.XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza (Alianza Forma; 145). p. 56. [Cit. «Hans Haacke», Howarg Wise Gallery Nueva York, 13 enero a 3 febrero de 1968.]

nos ligados a la naturaleza. Se trataba de fenómenos naturales y ópticos, desarrollados en su mayor parte en desiertos que servían de soporte para la obra y que, a través de la confección de «artilugios» que quedaban en un segundo plano, proporcionaban al espectador nuevas experiencias, como espejismos, desde los cuales reflexionar acerca de nuestra realidad efímera y cambiante en el mundo, como la que allí mismo se producía, a través de estudiadas escenas construidas con el estudio de la luz y su movimiento natural. La escultura se fundía e incorporaba al entorno, desde valores efímeros y cambiantes. Valores criticados por posturas formalistas como la de Clement Greenberg o M.Fried, ya que se incorporaba lo procesual, lo vivencial y, como en el minimalismo, se provocaba la interacción del público en la escena a través de su ocupación del espacio. Tanto desde la psicodelia del pop, como de los ambientes lúdicos, tecnológicos, lumínicos o sonoros, se avanzaba hacia la absoluta fusión del objeto escultórico en hermanamiento con el espacio y, por tanto, a su desobjetualización autorreferencial.

Joseph Kosuth decía que la misión del arte no era conseguir objetividad del resultado, sino la visión del mundo cuyo efecto ampliará la percepción habitual.

El minimalismo supuso una nueva relación de la obra con el espacio. Los artistas modernos, buscaron expandir la obra y negaron el carácter objetual de la misma en una búsqueda de integración de la escultura y el espacio, basándose en el principio de la psi-

cología de la percepción de la Gestalt, que huía de la visión grupal o aislada, a favor de una visión de conjunto. Ello supuso la desmembración de la escultura, la pérdida del centro y la expansión de ésta hacia un todo indivisible.

Artistas norteamericanos como Dan Flavin, Richard Morris o Carl André, buscaron integrar el espacio arquitectónico a su obra, que se expandía en el suelo, en una búsqueda del lugar «*site*», en el que participaba tanto el uso de materiales para su ejecución como la disposición de los mismos en el espacio.

La especificidad del lugar, *site-specific*, extrapolaba el concepto del lugar a la conceptualización de la obra.

(...) Así como el minimal recurrió a una contextualidad relacional y perceptual puramente abstractas, el «*site-specific*» trabajó con los conceptos de originalidad y presencia (similares a la obra clásica) relativos al entorno espacial más allá de la materialidad y la forma. (Crimp D.)⁴

Esa íntima relación que se estableció entre la obra y el espacio que debía ocupar, «*site*», fue indagada en los setenta por artistas como, Richard Serra, Robert Smithson, Bruce Nauman, E. Hesse o Hans Haacke. Todos ellos cuestionan el papel del espectador y las condiciones de la percepción, también analizadas en los trabajos de Michael Asher o Dan Graham. Richard Serra llegó a pleitear con la administración por un cambio de ubicación de su famosa obra «*Tilted Arc*» ya que un

4. Crimp, Douglas. «La redefinición de la especificidad espacial». En: AA.VV. (2001) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. 1ª ed Salamanca: Universidad de Salamanca. (Focus; 6), p. 148.

cambio de lugar provocaba un cambio de relación entre el objeto, el contexto y el espectador. Esta unión indisoluble entre la obra y el contexto, queda explicitada perfectamente con otra obra de Serra «Splash piece» que llevó a la Galería Leo Castelli de N.Y. en 1968 en la que el material, plomo fundido, lo lanzó sobre una pared y suelo de la galería de modo que la pieza quedaba completamente adherida e incorporada a ellos y solo se podría quitar de ese lugar destruyéndola física y por tanto conceptualmente. Esta pieza introduce otro aspecto, el azar, provocado por la incorporación de nuevos materiales y la técnica azarosa de lanzar el plomo líquido, que determinaba su forma final a la hora de solidificarse.

El artista Richard Morris no negaba el objeto, pero defendía la expansión del mismo en el espacio que acaba siendo parte implícita. Ello queda perpetrado en sus «L» que, idénticas formalmente, se diferenciaban por su disposición espacial. La disolución de las fronteras objeto-espacio quedaban aquí explicitadas. Al igual sucedía con la obra que por entonces hacía Donald Judd, quien con sus repeticiones y variaciones de elementos en el espacio expositivo, nos hacía dudar de lo que eran las piezas en sí y lo que era el espacio. Ya en los cincuenta John Cage se había anticipado cuando definió la música como combinación de sonidos (volumen) y silencios (espacio), algo que se desarrollaba en un período de tiempo determinado.

Para Lawrence Weiner, el uso del espacio es un condicionante que se expande a toda acción ya que, tanto nosotros como cualquier

elemento ocupamos un espacio, por lo tanto es indisoluble de él la capacidad del objeto artístico como experiencia espacial, más allá de la existencia física del mismo. Para Robert Barry, el espacio nace de la propia experiencia artística del observador, que deja de ser una experiencia contemplativa, por tanto, su interés en la obra pasa a un plano menos físico, menos objetual. Douglas Huebler, habla del objeto como residuo de la memoria del proceso, incidiendo más en cómo se percibe que en lo que se percibe. El minimalismo de los sesenta llevó a una especie de antimonumento, con la descentralización del objeto escultórico que, en una especie de espacio virtual, se desbordaba e incorporaba al propio espacio.

Llegados a los ochenta se asientan todas las teorías en una variante «la instalación» como espacio vivencial que se reescribe con la experiencia del espectador.

La idea de «site» se diluye, el territorio deja de tener protagonismo para dar paso a un discurso virtual y fluido. Según Rosalind Krauss, se pasa de un espacio escultórico a uno vivencial en el que la experiencia del espectador toma relevancia:

(...) un medio localizado en el punto de unión entre el reposo y el movimiento, el tiempo detenido y el tiempo que pasa. Esta tensión, que define la auténtica naturaleza de la escultura, explica su enorme poder expresivo. (Krauss, 2002)⁵

El arte público, en el espacio urbano, abandona su monumentalidad en términos

5. Krauss, Rosalind (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. (Madrid): (Akal. Arte contemporáneo; 9). p. 274

clásicos, baja al espectador y comienza a ser más público y funcional, añadiendo factores sociales, políticos, económicos etc. La revolución cultural se unía al contexto social, lo que nos recuerda a la obra de Joseph Beuys, que más allá de las teorías de ruptura de Lefebvre unidas al contexto, abrazó las de Debord que planteaba una revolución de los métodos que iban más allá de lo que acontecía en la contemporaneidad. Nos acercamos a la «teoría de la deriva», una revolución sin los lastres de la memoria, para lanzarse y experimentar

La implicación del espacio en la creación artística, a través de la idea de la «transestatua» de J. Oteiza y de los postulados filosóficos de M. Heidegger, conducen a la escultura hasta el mismo origen de la existencia humana. Una existencia humana en la que, según las teorías de N. Goodman, un objeto se convierte en obra de arte cuando funciona como símbolo y que, además de aportar conocimiento, aporta una experiencia estética del mundo. Ese símbolo si no funciona como tal en una época funcionará en otra, ya que su valor depende del contexto cultural en el que aparece. «Únicamente la continuidad y la constante transformación del lenguaje artístico pueden justificar la comprensión y también el consumo del arte.» (Dorfles 1963) ⁶

José Luís Brea, añade a las teorías posmodernas de R. Krauss sobre «el espacio expandido» los valores sociológicos, culturales, temporales y la capacidad comunicativa de la escultura que se expandía al contexto, justificando así los happenings de los años sesenta o los movimientos feministas que se exten-

dieron durante los años setenta y ochenta y perduran en nuestros días. Craig Owens, sin embargo, profundizaba en los cambios de la escultura de la posmodernidad a través de la desestructuración del objeto y el cambio de ubicación del espectador, en relación a éste.

El arte postmoderno se oponía al signo propio de la modernidad, se desmaterializa, se hace efímero, globalizado y tecnológico. El arte conceptual, irrumpe para desmaterializar aún más el objeto, en pro de las ideas y teorías, un arte alejado de las masas. Lo natural y artificial se funden y confunden a favor de una ficción, analizada en las teorías de la simulación de Jean Baudrillard. El objeto pasa a segundo plano y, con ello, la técnica, el material y el espacio. Hablamos de un arte posmoderno que, como defendiera Jean François Lyotard, huye de la belleza de la modernidad, para buscar lo sublime de la posmodernidad. Es el comienzo del arte como idea y el arte como acción, teorizado por Lucy Lippard o Joseph Kosuth ya a finales de los sesenta en defensa de un arte «ultraconceptual» que situaba al objeto en la mayor de las obsolescencias e introducían el término «desmaterialización».

En defensa del contexto y el modo de representación artistas como Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Martha Rosler o Michael Asher, replantearon los espacios expositivos, el museo, la galería y su función, reclamando una significación de la obra más allá del objeto. Sin embargo, más allá de la materialidad de las cosas, de su volumen y el espacio, más allá de querer acabar con todo ello a favor del concepto

6. Dorfles, Gillo (1963). *El devenir de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica p. 71.

y la idea, la sustancia mental permanece en una interacción entre el medio natural y la percepción del sujeto como decía Merleau-Ponty.

La crítica de arte Victoria Combalía interroga la validez del goce estético en el arte conceptual «No hay voluntad de goce estético, sino voluntad de investigación (estética) en el arte conceptual» (Combalía, 1975)⁷

Al mismo tiempo artistas como Tony Cragg, Susana Solano, Alfredo Jaar, Christian Boltanski, Jenny Holzer desarrollaban construcciones de unas dimensiones en las que el espectador se podía sumergir transitándolas. El objeto se transfigura, se convierte en material para construir habitáculos y por tanto alcanza el terreno mental.

Mientras esto ocurre, en el espacio público, artistas y colectivos de artistas como el italiano 01001011110101101.org invaden el espacio público para generar corrientes de opinión y sacar del letargo crítico a la ciudadanía. Acciones como «Portes obertes», los «Salvem», «Proyecto Calle», «IN/OUT», etc. salen a la calle en busca de la extensión de un arte por y para el pueblo, para la ciudadanía, reivindicativo y con didácticas concretas de concienciación, donde importa lo que se dice, para quién y para qué se dice. Todo vehiculado desde un lenguaje interdisciplinar, plural e híbrido, muestra de la evolución del arte, la ciudad y el posicionamiento del ciudadano como parte integrante y activa del mismo, en la búsqueda de un arte por y para la democracia.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. 1ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Combalía, V. (1975). *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Anagrama, (Cuadernos Anagrama. Serie Estética;93).

Dorfles, G.(1963). *El devenir de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica.

Guasch, A. M. (2000). *El arte último del S.XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.

Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal. Arte contemporáneo.

Maderuelo, J. (1996) *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Lanzarote. Fundación César Manrique. (Cuadernas; 4).

Marzona, D. (2004). *El arte minimalista*. Madrid, Taschen.

Micheli, M. (1984). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza.

Nash, J. M. (1975). *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*. Barcelona, Labor.

Prada, M.(2009). *Arte y vacío*. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura. Argentina, Nobuko.

Raquejo, T. (1998). *Land Art*. Madrid, Nerea.

Read, H. (1998).. *La escultura moderna*. Barcelona, Destino.

Suderburg, E. (2000). *Space, site, intervention: Situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, cop.

7. Combalía, Victoria (1975). *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Anagrama, (Cuadernos Anagrama. Serie Estética;93) p. 59.

THE GLOBAL ACADEMY

**Contemporary perspective
on teaching, research
and creation in art**



> ART PROJECT AND RESEARCH: NEW PROPOSALS.

The new obliges us. It requires us to respond to scenarios and contexts in which art must act as a mediator, catalyst, and even as a transforming element, and this leads us to a permanent need for renewal in teaching, research and artistic creation.

Perhaps the new is just an old myth of modern society that, at a time when the incipient scenarios of post-capitalism and post-globalisation are being glimpsed, should be questioned, but, in the meantime, behind the paradigm of the new there is a requirement for the arts—and the sciences—to be in tune with their time, to adapt to the demands and needs of the social and its responses but, also, to generate new realities, that is, new demands and desires, new scenarios of action and contexts of debate.

On the other hand, the field of art is increasingly defined, not only based on the academic world but also based on the artistic creation itself in a confluence between teaching, research and creation. Community artistic practices or artistic projects understood as social research bring artistic creation methodologies closer to those previously reserved for the teaching and academic fields. It is this new horizon of convergence to which the Academy, as an institution that negotiates with this triple component—teaching, research and creation—must respond in a permanently renewed way in order to become useful, so as not to remain isolated in an endogamic limbo.

The Altea Campus, comprising the Faculty of Fine Arts, the Department of Art and the Art Research Centre, was conceived with this requirement in mind and has been permanently reformulated, recently through its Strategic Plan 2015–2019 and its Internationalisation Plan 2018–2022. The former outlined its postgraduate offer through the *Master's Degree in Art Projects and Research* (MUPIA) and the *Master's Degree in Cultural Studies and Visual Arts* (MUECA) and the latter articulated the actions that have strengthened the Campus' international collaboration and exchange relationships.

This publication includes texts related to these two areas. On the one hand, the MUPIA and, on the other, the *International Seminar on New Proposals from Art in Teaching and Research* (SIPADI) in relation to the creation of international collaboration networks.

In the first case, the Master's aims to respond to an interdisciplinary approach to research in Fine Arts that could be situated both in relation to efforts to unify humanistic and scientific culture—in what has been called a *third culture*¹ that allows a more comprehensive understanding of knowledge—and in relation to the contemporary context characterised by the hegemonic presence of the audiovisual media.

The Master's responds to the double approach included in its name: training in research methodology in the Fine Arts and training in the critical and experimental approach to artistic practice. This convergence allows the development of a specific research methodology and the construction of a rigorous and critical artistic discourse in a simultaneous and cooperative way, an experience that was initiated by university artistic studies in Spain almost thirty five years ago in a pioneering way in the European and international field, an experience that has been followed by most European countries, encouraged by the constitution of the European Higher Education Area. This is a model of integration that is beginning to be considered in other countries such as the United States, Canada, Australia or England where there is a growing tendency for the maximum level of university art education, traditionally represented by the *Master in Fine Arts*, to be complemented or linked to the doctoral thesis (PhD) as in other disciplines². To this scenario, those countries which cooperate with the international body of the Ibero-American General Secretariat³ must also be added. It should be added that this model of Higher Education, in terms of the substantial university processes, their integration into university training and teaching, the creation of a global citizenship around the Sustainable Development Goals, the integration of Agenda 2030 into the sector's strategies and policies and cooperation initiatives for sustainable development, has been particularly taken up, at the XII *International Congress on Higher Education University 2020*⁴ organised by the Ibero-American General Secretariat itself and the Cuban Ministry of Higher Education⁵, in which our Altea Campus, Art Department and Faculty of Fine Arts, was represented

1. Brockman, John (1996). *La tercera cultura*. Tusquets: Barcelona.

2. Buckley, Brud [ed.] (2009). *Rethinking the Contemporary Art School: The Artist, the PhD and the Academy*. NSCAD University. The Press: Halifax Nova Scotia Canada.

3. Secretaría General Iberoamericana. (December 2nd 2020). *Agenda detail /*

February 12th 2020 / 12th International Congress on Higher Education University 2020. <https://www.segib.org/agenda/12o-congreso-internacional-de-educacion-superior-universidad-2020/>

A total of 22 countries make up the Ibero-American community: those of the Iberian Peninsula: Spain, Portugal and Andorra, and the 19 Spanish- and Portuguese-speaking Latin American countries such as Argentina, Brazil, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Chile, Cuba, Dominican Republic, Ecuador, Mexico, Nicaragua, Panama, Paraguay, Uruguay and Venezuela, among others.

4. XII International Congress on Higher Education University 2020. (December 2nd 2020). *Congress University 2020*. <http://www.congresouniversidad.cu/>

5. Ministry of Higher Education of Cuba. (December 2nd 2020). *Events / University Congress*. <https://www.mes.gob.cu/es/eventos/congreso-universidad>

in February 2020 through an institutional relations agreement with the Higher Institute of Arts in Havana.

In this way, the texts included in this book are placed in the perspective and context of reflection on the tools for research and artistic creation. The first part includes texts written by the MUPIA professors, which provide a kaleidoscopic vision of this interdisciplinary convergence; and the second part of the book contains the contributions of the guests to the SIPADI, which was held online on 19 and 20 November with the collaboration of the Centre for Research in the Arts and thanks to the *Internationalisation Grants for Schools, Faculties and Research Institutes* (AIEFI 2020) from the Miguel Hernández University.

Experts such as Jorge Fernández Torres (Universidad de las Artes de Cuba, Havana) and Kosme de Barañano Letamendia (Universidad Miguel Hernández de Elche, Spain) took part in the opening sessions of this seminar, as well as guest lecturers and researchers from two different fields. From the Anglo-Saxon and Scandinavian spheres, Micael Norberg (University of Umea, Sweden), Jesse Thomas (University of Alberta, Canada), Daniel Laskarin (University of Victoria, Canada), Birthe Piontek (Emily Carr University of Art and Design, Canada) and Leigh Bridges (University of Manitoba, Canada). Furthermore, from the Ibero-American sphere, Enia Rosa Torres Castellano (University of the Arts of Cuba, Havana), Duvier del Dago Fernández (University of the Arts of Cuba, Havana), Jorge Braulio Rodríguez Quintana (University of the Arts of Cuba, Havana), Néstor Cohen (University of Buenos Aires, Argentina), Gabriela Vivian Gómez Rojas (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Ariadna Gorostegui Valenti (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina), Nathalie Puex (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales de Argentina, Argentina), Riánsares Lozano de la Pola (Universidad Nacional Autónoma de México, México) and Mónica Amieva (Universidad Nacional Autónoma de México, México).

These texts, which bring together the conferences given at SIPADI, establish a dialogue with the texts of the MUPIA Master's teaching staff, seeking to draw the scenario of permanent renewal, new proposals from the project and research in art, which the present—and the action on it—holds for us.

José Vicente Martín Martínez.

Director of the University Master's Degree in Project and Research in Art

Juan Fco. Martínez Gómez de Albacete.

Director of the International Seminar on New Proposals from Art in Teaching and Research.

> ABSTRACTS

MONOTYPE, REPORT AND EXPERIMENTATION. THE WORK OF ALFONSO SANCHEZ LUNA

ALFONSO SÁNCHEZ LUNA

Among the graphic reproduction techniques, the monotype is an exceptional means of exploring the construction of a creative language from the report. Starting from the analysis of the creative discourses of artists of the monotype as a dynamic printing process, the experimentation in the work of the artist Alfonso Sánchez Luna is exhibited.

INTAGLIO WITHOUT METAL. BELKIS AYÓN, A CHALCOGRAPHIC LOOK AT COLLAGRAPHY

SUSANA GUERRERO SEMPERE

The main contribution to the world of collagraph graphics is the replacement of metal matrices. The artist Belkis Ayón used this additive technique, achieving visually chalcographic prints with collagraphic matrices that open up the frontiers of conventional engraving towards a new poetics of contemporary graphics, built on the freedom of integration with other disciplines.

FLEETING IMAGES. NEW MEDIA, ENTROPY, UNCERTAINTY AND GRAVITATION IN THE AESTHETIC ANALYSIS OF THE PRODUCTION OF VISUAL MEANING

JOSÉ MALDONADO GÓMEZ

In the art journal *Artforum* of June 1966 Robert Smithson (*New Jersey, 1938*) wrote a disturbing and radical essay entitled *Entropy and the New Monuments*. The essay analyses the work of a number of artists and the concepts involved in the production of the *creators* mentioned in it; also how such productions are inscribed in a particular spatial-temporal context. Smithson develops a series of concepts, which have been addressed by him and other authors and artists, in an intense and interesting manner in conceptual, poetic, plastic and New Media terms, but at the same time with a scientific rigour that is calibrated in an exotic, strange and diffuse, but very suggestive and inspiring way. Among the concepts used is that of entropy, which at the same time is both simple and enigmatic, but also complex and essential. The concept of entropy is relevant in semiotic terms to understand the inevitable interactions between different fields of knowledge and the structuring of both language and communicative action and their *drift*. This article analyses some concepts

and definitions used by Smithson and other authors, artists or not, and the relevance they have for working with images, the production of meaning through them, and the constant *retro-adjustment* (*re-reading, etc...*) that we must apply to avoid, or at least slow down, the disappearance (degree of visibility) or flight of the images constituted or shaped, regardless of their nature. That is to say, we try to investigate the tendency, through the generation and translation of *physical-mathematical* mathemes, among other tools, of the intended *fleeting images* in both their potential linguistic and plastic sense, visually (their disappearance, distancing or *moment of equilibrium*), and the factors that make images and their production, emission and reception, objects of knowledge *independent and liberated* with a high metaphorical potential, and therefore, linked to concepts and dynamics such as New Media, Entropy, Uncertainty and Gravitation.

CONTEXT AS TRIGGER: SOCIAL
MOVEMENTS FOR CIVIL RIGHTS,
ARTISTIC PRACTICES AND VISUAL
CULTURE

TATIANA SENTAMANS AND
CARMEN G. MURIANA

INTRODUCTION. THE BODY
OCCUPIES THE PUBLIC SPACE: from
the demonstration and the banner to the
artistic intervention First civil mass protests
// 2. PUBLIC ART OR PROTEST. Strategies
with the body, the object and/or the space //
3. THE BODY MASS. Visible critical mass
and body-landscape-object. From culture
to reality and vice versa // 4. THE MEDIA

CITY: capitalism, intervention, signage,
graffiti and vandalism // 5. NUCLEAR
IMAGINARY: the mutations and monstrous
the other in the city.

The etymology of “manifestation”
comes from the Latin *manifestatio* and
means “action and effect of making
known”, a question linked therefore to the
communicative function of contemporary
art, especially relevant in those practices of
a political nature. And if there is something
that can be inferred from this text, it is a
displacement of concepts and strategies that
transmedially leap from the street to visual
culture in an intertwined—and tremendously
interwoven—path, and that only ratify the
connection between the *artistic practices
and the social contexts* in which they are
inscribed, and with which they dialogise
during the 20th and 21st centuries.

PROJECTS AND EXHIBITION SPACES

MARÍA TINOCO AND BIBIANA DE
LA SOLEDAD SÁNCHEZ ARENAS

In contemporary art today, the context
and space in which an exhibition project is
developed can condition its conceptual and
formal basis. In the twenty-first century, the
exhibition project can be conceived as both
to be carried out in a physical and virtual
space. The diversity and typology of these
spaces make it necessary to point out that in
this article we will refer to those that develop
their programme within the sector of the
contemporary art market, whether public or
private. The article explores the importance
of knowing, when carrying out an exhibition

project in the 21st century, the art market and the different agents that operate in it, through two case studies. In the first of these, the relationship between public and private space is explored; and in the second, artistic mediation as a tool for communication and learning in informal contexts.

HYBRIDISATION IN THE AUDIOVISUAL FIELD

EDUARDO MARÍN

Contemporary art knows no boundaries. Today artists use the means and tools with which they feel most comfortable in each particular case and mix disciplines and techniques without any complex. We live in times when most artworks resist being catalogued as a particular category of art. The crossover, the hybridisation, the mixing, the contamination between the arts and many other fields, have become a constant in the current artistic panorama. Within this phenomenon that is hybridisation, the audiovisual field has revealed itself as one of the most fertile lands in which to cultivate the art of our era.

MATERIALS AND SCULPTURAL PROCEDURES: CHANCE AND EXPERIMENTATION IN SCULPTURAL PRACTICE

IMMA MENGUAL PÉREZ AND
MARÍA JOSÉ ZANÓN CUENCA.

As academics, we use the different materials for artistic use, as well as induced random creation, as a means of hybrid and interdisciplinary research and experimentation, so that the student contemplates them, as a powerful source of ideation and a real possibility of generating work. As artists, we apply the same parameters in the generation of our own sculptural work. In both cases, we adjust the sensory and emotional conditions within a specific and unknown time and schedule, as well as an empirical-analytical method of scientific research based on experimentation in brain lateralisation and in observation.

TOWARDS A SPATIAL READING OF SCULPTURE

ROCIO VILLALONGA

From the natural evolution of humans with their environment, sculpture in unison begins to share territory with other axioms to transcend the material-objective, to enter into the context, the process and the dialogue with constructive elements that in turn shape and reconstruct it syntactically and semantically. It is a study of the vital relationship of the individual with the space and the new revaluation of the latter through the unavoidably linked artistic expressions.

THE *MATTE PAINTING* AS HYBRID
TECHNIQUE IN AUDIOVISUAL
PRODUCTIONS SHORT FILM *ARESTIA*:
A PRACTICAL CASE

MARIO-PAUL MARTÍNEZ FABRE AND
VICENTE JAVIER PÉREZ VALERO

The *matte painting* is one of the most common techniques in the audiovisual field for the development of fictitious environments. It is based on the integration and superimposition of different layers of images, videos, 3D elements and models of any type or style, in order to reduce production costs, without diminishing the scenographic show. A technique that has been used in film and visual effects practically since its beginnings, and whose technical and stylistic advances have barely deviated from its primary objective: to design an environment that is credible in its own context.

In this process, the relationship between the director of photography and the director of visual effects takes on special relevance, since their joint work establishes the creative bridge between the recording of the elements that will make up the *matte painting* (filming), and their formal arrangement through the computer (post-production).

This text seeks to outline the problems that usually occur in this sort of work, through a case study designed and applied by the same authors: Which are the appropriate methodology and format for this kind of project? What objectives must this tandem fulfil in order to achieve a correct *matte painting*?

ECOSYSTEMS AND SPECIES OF
RESEARCH IN FINE ARTS

THEORETICAL AND APPLIED
METHODOLOGIES FROM THE
UNIVERSITY FIELD

JOSÉ LUIS LOZANO AND JAVI MORENO

Within the framework of Fine Arts studies, there are different methodological systems that establish epistemological structures of research in this field. Different models and methods are dealt with for the preparation of theoretical (articles, communications, etc.) or applied research (artistic, cultural projects, etc.), which allow the management of the different variables involved in the delimitation of an artistic object of study, as well as the documentary standards for the formulation, presentation and monitoring of Fine Arts projects in the calls adapted for this purpose (pre-production, production and post-production). The different ecosystems of theoretical and applied artistic research will be covered, addressing platforms, resources and research formats in the academic-scientific field. Both methodological species become tools for the knowledge transfer in the professional and research context of the visual arts.

ICONIC DISCOURSE. CREATIVE
STRUCTURE FOR CONTEMPORARY
VISUAL NARRATIVES

IVÁN ALBALATE GAUCHÍA AND JOSÉ
LUIS MARAVALL LLAGARIA

In the contemporary field of artistic creation and its public exhibition, certain operating parameters are required that are typical of our time and that have not always worked in this fashion. The need to develop a discourse of their own that maintains a communicative rigour and at the same time preserves the possibility of transgressing at all levels what is established, makes it vital for us to organise this vast field of possibilities. In this text we propose a basic but structural guide with which any artistic project can base its communicative and expressive intentions. From a structural definition of iconic discourse we will reveal the fundamental guidelines with which to elaborate an artistic project illustrating it with examples by contemporary artists.

EVOLUTION OF SOUND
EXPERIMENTATION AND ITS
HYBRIDISATION IN THE VISUAL ARTS
SPACE

BERNABÉ GÓMEZ MORENO

The interest in experimenting with sound has been a constant throughout the 20th century and has traced a transversal path in the history of art. This has led the sound component to be integrated into the space of the visual arts and to hybridise inevitably with other media. Nowadays, the use of

sound within the visual arts has been freed from the rigid traditional musical rules and is conceived as one more material to work within the artistic space. Its integration in the educational programmes of visual arts centres is a fact specifically catalogued under the term '*sound art*'. This article intends to make a journey through the evolution of the experimentation with sound and its incorporation into the visual arts space in order to value its fundamental role as one more component in the current artistic creation.

ARTISTIC LANGUAGES BASED
ON THREE-DIMENSIONAL
REPRODUCTION IN CONTEMPORARY
SCULPTURE

JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ
GÓMEZ DE ALBACETE AND DAVID
VILA MOSCARDÓ

It is possible to hear in some current artistic contexts references to certain techniques and procedures as "classical", "old", and therefore "not very adaptable to the new expressive means of contemporary art"; nothing is further from the truth. Although it is true that some of the oldest techniques used for the production of artistic pieces, referring in this case to languages in the field of sculpture, are techniques that sometimes require complex processes, and therefore are costly regarding both time and resources, they are still fascinating.

We live in an era marked by technology and acceleration. A society of immediacy that expects quick results from its approaches,

and this undoubtedly has repercussions on the new artistic processes of the most current languages. Beyond the medium itself, artistic languages and their possibilities are constantly evolving to adapt to new realities and to offer their qualities at the service of artistic expression. Throughout the text we analyse both the processes of artistic moulding and casting, and the main innovations in the field of artistic foundry in order to understand the current status of the techniques of the three-dimensional reproduction procedure, and to see how they contribute their resources to contemporary artistic languages as instruments in the development of artistic practice and research in the Fine Arts.

TELLING WITHOUT WORDS. THE
PHOTO-BOOK AS PART OF THE
ARTISTIC PROJECT

SERGIO LUNA AND DAVID TRUJILLO

The rise of the photo-book in the last two decades has had an impact on its consideration as an autonomous genre within the field of the artist's book.

Despite its more mainstream component, being part of major contemporary art fairs around the world or prestigious publishing houses, one of the main attractions of the photo-book still lies in its accessibility and its many possibilities when it comes to being propounded, making it an ideal and affordable format when carrying out a photographic project.

In this text we propose a brief historical journey through the genesis of the photo-

book as well as an analysis of various contemporary examples in which the properties of the genre are approached from different perspectives, concluding with a synthesis of the possibilities of the photo-book.

THE TRAINING OF UNIVERSITY
PROFESSIONALS IN THE VISUAL
ARTS IN CUBA

ENIA ROSA TORRES CASTELLANO

The work characterizes the current syllabus for the training of university professionals in the Visual Arts in Cuba. The evaluation of the potentialities and limitations of the previous syllabi, the observation of the formative processes, the criteria of students, professors and experts were fundamental sources for the elaboration of the curricular proposal. As a result, the new curriculum broadens the training profile, enables greater integration of academic activities with practical and research activities, and increases the use of Information and Communication Technologies in visual creation.

EPISTEMIC DISOBEDIENCE.
CONTEMPORARY ART AS A FORM OF
TRANSVERSAL RESEARCH

MONICA AMIEVA

Based on the analysis of methodologies and pedagogical theories developed by contemporary artists this work argues the critical power of the artistic field as an epistemic field that is disobedient, in which its modes of knowledge production do not abide by the norms that one is obliged to comply with in other disciplines and sciences. These are cultural practices of disobedience, since in the methodologies of research and production that they set in motion, art responds to social contingencies, it detaches itself from its disciplinary field, changes the rules of the game, the power relations and denounces the disciplinary separation that fragments knowledge into hyper-specialised areas, neutralising meaningful research. In this framework, extra-disciplinary research as conceived by Brian Holmes, consists of carrying out rigorous research in fields as far removed from art as are finance, biotechnology, geography, urban planning, psychiatry, among others, to try to identify, within these same fields, their spectacular or instrumental uses in response more to the demands of the labour market than to the emergencies of the present.

THE EVOLUTION OF ARTISTIC
MANIFESTATIONS OF A DEMANDING
NATURE: TENSIONS IN THE
THEORETICAL-METHODOLOGICAL
DELIMITATION BASED ON A LATIN
AMERICAN CASE STUDY

ARIADNA GOROSTEGUI VALENTI

The work involves a problematisation of a Latin American artistic experience called *Pimp My Carroça* (2012–present). Three points will be reviewed to deepen its understanding: the meaning of graffiti; the role of companies; the shape political art takes.

ARTISTIC MATERIAL AS A SOURCE
FOR THE DESCRIPTION OF THE
VISION OF EUROPEAN IMMIGRANTS
IN BUENOS AIRES BETWEEN 1920
AND 1940

GABRIELA V. GÓMEZ ROJAS

Argentine society has been defined as a society open to immigration, so much so that in popular language there has been a certain response to the question about our origins or, in other words, “where do we come from”, the answer to which has been “we come from ships”.

This idea is reinforced for the city of Buenos Aires, which around 1914, according to data from the National Population Census, had almost the same number of native inhabitants as foreigners. This reception of immigration has contributed to experiencing ourselves as a highly open and pluralistic

society, without conflicts towards them. By looking at historical documents from the dramatic arts (works of the grotesque creole) as well as pictorial documents (works of painters such as Quinquela Martín and Berni), it is possible to reveal which stereotypes about Spanish and Italian immigrants were in force in Buenos Aires society at that time.

This article attempts to emphasize the role of artistic works in documentary research, as a facilitator for the reconstruction of social representations present in certain socio-historical contexts.

ARTS AND SOCIAL SCIENCES:
BRIDGES TO INTERPRET REALITY

NESTOR COHEN

In this paper I will emphasise how the work of artists and social scientists is connected, both through what they do not do and what they do when they question reality, breaking down the whole and reconstructing it from categories and codes that are specific to them. I will also take care to point out what happens to the subject that receives this product provided by both fields.

T, FEMINISMS AND DECOLONIAL
PROPOSALS: A PEDAGOGICAL
PRACTICE OF WHAT'S HEARTFELT

RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA

Taking the experience in the classrooms of a public university such as UNAM as a starting point, this paper will address certain practices of (un)teaching–(un)learning supported by feminist perspectives and the contributions of the decolonial struggle. In the face of the context of extreme horror sheltered by the “State without entrails” which, in the words of Cristina Rivera Garza, shapes contemporary Mexico, we will propose the analysis of classrooms *that are close to the heart*: a kind of mobile space shaped through collaborative practices.

OPTIONAL WORKSHOP ON PHYSICAL
AND VIRTUAL LOCATION OF THE
ARTWORK

DUVIER DEL DAGO FERNÁNDEZ

Through a workshop held for higher level students at the School of Visual Arts of the University of the Arts (ISA, Havana, Cuba), I try to provide the student with tools to face practical situations in their creative dynamics.

On many occasions these proposals do not grow fully and remain as black holes to be explored, contexts that I call “spaces”, in which the work done physically must function with maximum efficiency.

These spaces are divided into physical and virtual. Some examples stand out: within the physical ones are the artist's studio and its importance; the detailed knowledge of the gallery; the public space and its context. In the virtual aspect, social networks and the location of works in virtual reality and augmented reality emerge strongly, as well as the artist's relationship with the art market, with its dangers and benefits.

These issues are always approached from the perspective of specialists from different disciplines, even from outside the art world, who give greater veracity to the themes. The talks are held inside and outside the institution depending on the subject to be addressed.

**Original chapters
in english**

> CONVERSATION AS FRAMEWORK FOR TRANSDISCIPLINARY PRACTICE IN ART AND DESIGN

LEIGH BRIDGES

Over the last 6 years, my artistic practice — and therefore my teaching practice — has shifted towards a transdisciplinary framework where aesthetic and conceptual concerns central to painting and communication design (print) form a foundation through which core themes may be developed in a variety of media. As I've worked in this expansive space between art and design, I've adopted the model of conversation both thematically and pedagogically in order to develop collaborative, ambitious work that has activated the space within our School of Art community.

In 2017, I developed the course *Exhibition Design for Artists and Designers*, which introduced elevation renderings drawn to scale, public art and exhibition proposal development and a hands-on exhibition design project to interdisciplinary students for the first time at the School of Art. I realized that one important learning objective for both art and design students would be in the design of interior spaces, to support installation-based art practices as well as commercial opportunities ranging from museum exhibition design to public artwork proposals. Since then, I have organized the «Spatial Collage» yearly in which students collaboratively design large-scale installations in unusual spaces (elevator, overpass, stairwell) based on the

idea of «conversation». Usually mounted in October and kept up for several months, this has resulted in adventurous creative encounters in unexpected spaces within the school.

Looking at a range of precedents - such as Herbert Bayer's 1942 *Road to Victory* MoMA exhibition, Duchamp's *First Papers of Surrealism* exhibition (1942), Joseph Kosuth's conceptual language based work, Barbara Kruger's room sized installations, Experimental Jet Set's *Word-Things in Time-Space* from 2016, and Raymond Boisjoly's *Author's Preface* (2015) - we have considered the authority of text in installation and experimented with various tones through which that voice may be used to claim public space, to convince, to critique or to engage with our school community.

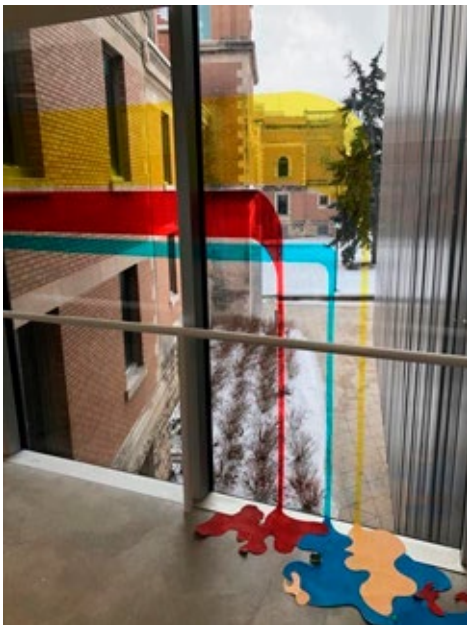
I chose the theme of «conversation» for several reasons. When using first-person the viewpoint of the author is foregrounded, allowing the student to subvert the traditional position of the designer as conveyor of a client's message first and foremost. Instead, the agency of the designer as a consultant, researcher and creative maker is activated. I also wanted students to keep in mind what I thought of as the most optimistic, idealistic characteristics of meaningful, enlivening conversation, hoping that respectful yet



Figures 1, 2 and 3. Shanceela Boodoo, Ekene Emeka-Maduka, Etovre Odhibo. *I don't want to have to be your teacher*. (2017). Installation including vinyl text and image, digitally printed paper.

sometimes difficult dialogue would be the result. For instance, qualities that I focused on have been the assumption that both parties enter into the discussion in good faith and balance listening with sharing. I also expanded the vehicle for conversation – from the verbal to the written, via social media or other digital or analogue technologies, even potentially through an exchange of drawn or photographed images. The process of working through exactly what that would mean visually in a public space, and how to start a discussion on a challenging topic while keeping the conversation open, has been a natural part of this project. In this context, «conversation» has often been interpreted by the students literally, sometimes as a framework for keeping the message non-didactic and sometimes, in the expanded sense, as a method of research for investigating a subject.

In their work, *I don't want to have to be your teacher* (Fig. 1-3), from 2017, Shanceela Boodoo, Ekene Emeka-Maduka and Etovre Odhibo imagined two adjacent spaces in the School of Art as a metaphor of dialogue between two individuals in conversation. While text in one window reads, «You speak English so well, where are you from?», the facing window reads, «...um, thanks, I guess?» accompanied by glimpses of inner thoughts, «Why do I have to experience this?». Representing the inner voice of BIPOC students in the school as well as raising topics of micro-aggression and casual ignorance, this work sought to introduce critical social justice issues while acknowledging the discrepancy between what is said out loud and what is often held back.



Figures 4 and 5. Jericho Abraham and Adriana Rodas Narvaez. *Primaries*. (2019). Vinyl transparency, 300mg paper, chalk.

This same overpass was activated by Jericho Abraham and Adriana Rodas Narvaez in 2019 with their project, *Primaries* (Fig. 4-5). Their concept was to create a resting place for students where rainbow coloured light would filter into the space, and where passers-by could use chalk to record their thoughts. In this case, the students set the stage for conversation and provided a sort of message board for written dialogue between viewers. The rainbow coloured bands referencing 70's interior design dissolve into what may be puddles of paint, alluding to the various activities including precision and painted matter being pursued within the School of Art classrooms.

In 2018, as Ernest Zarzuela, German Eduardo Lombana Ospino, and Josh Wesey were in the initial stages of defining their Spatial Collage project, they spent time in the School of Art building noticing the murmur of voices around them and the qualities of interpretation or difficulty understanding conversation when in a crowd. They decided to install the work, *Altered Translation*, in a busy



Figure 8. Ren Lam, Taylor Thurston and Benny Sun. *How Much, How Many*. (2019). Vinyl, digital print.

Figure 9. Elevation rendering for *How Much, How Many*. (2019)

start to sort through the implications of the project. I often visualize our conversations to be a collaborative untangling of a figurative ball of yarn, where we sort through meaning and come to an understanding about what to do with the material. Sometimes this is easy, and sometimes this takes time and patience.

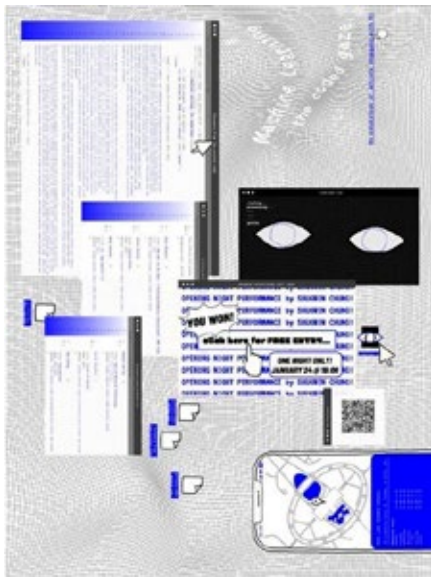
This metaphor can be expanded to encompass iterative process. In the same way that people in conversation will revolve around certain topics, going on tangents and approaching the topic from a different angle, experimenting with reframing an argument, and attempting to come to a resolution (or untangling), so the creative process involves reworking ideas through material over time. Iterative process is important in creative practice as one commits both

to working within a certain set of concerns and materials, but also opens oneself to testing and experimenting within those parameters. Iteration assumes that one gives respect to the work through a thorough engagement with it – the first impression is not enough, but over a period of time, one keeps circling back and reconsidering one's assumptions. When engaging in conversation with one's creative practice over time, one builds memory of what has been said and understood, combining fragments, jettisoning what doesn't work (hopefully for the best), claiming and building from those ideas that do work.

Following up from themes touched on in her group's collaborative spatial collage project, *How Much, How Many* (Fig. 8), Ren Lam developed, «*Machine Learning: The Coded Gaze*», (Fig. 10-11) a folded two-sided poster-brochure created for an exhibition she proposed subtitled, «An exhibition of artists engaging with AI». In her process journal, Ren writes, «What kind of space does code exist in? What might a visual representation



of the internet look like? I went into Illustrator to create this warped net graphic as a background because it reminded me of things like the old Windows wavy flag logo, and also because it's the literal net that shows movement and self-adjustment.» There was a big shift in the project mid-way though as Ren decided to mirror the idea of «engagement» with Artificial Intelligence using a visual language referential to a computer interface, including dialogue boxes, cursors with pointers and file folders. In a somewhat counter-intuitive move, instead of digitally printing this piece Ren chose to produce this design in a limited edition two-colour silkscreened run, resulting in a matte, velvety material presence immediately discernable to the hand, and upon close inspection pleasurable to the eye in the sense of visible labour and handmade inconsistencies. The analogue and digital meet each other quite literally in this work.



Figures 10-11. Ren Lam. *Machine Learning: The Coded Gaze*. (2019). Silkscreen on paper. Class: Design 3.

Last year I developed a «Design & Print» course, where I brought design students into the School of Art's printmaking studio to engage with critical material investigations in paper and ink, informed in part by my research projects in Amsterdam in April, 2019. I believe it is important for students working in print design to have access to printmaking studios, both so they can experiment with material through methods impossible using

digital printing methods, but also to more clearly visualize the possibilities with larger scale modes of offset printing production. I organized a «Varied Edition: Derive» (Fig. 12) project as a starting point in which students were asked to define a research method for collecting text and image through first person observation, to interpret psycho-geography through this method, and to use silkscreen to experiment with improvised composition. We looked at Asger Jorn and Guy Debord's print work from the 50's as well as Robert Rauschenberg, for example.

This project points to another aspect of conversation useful as a model in teaching and research: that of improvisational performance. The most inspiring conversation has an element of adventure where one is not sure what will happen next but one trusts in a steady direction, a sense of travelling together. The experience of engaging with creative research practice is similarly one in which the practitioner shows up to make the work not knowing exactly how it will go, but making intuitive decisions along the way in conversation with past themes, happy accidents,

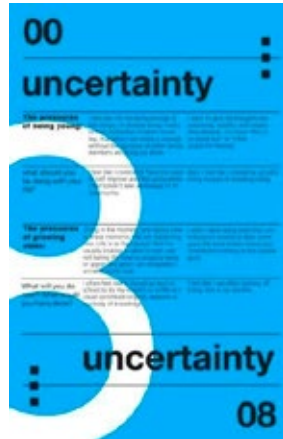
and a general impression of a goal. Considering this, an objective of the «Varied Edition: Derive» project was for the students to develop confidence with the conceptual and material possibilities of silkscreen through steady focus combined with the intention of non-attachment to outcomes. Jenna Li interpreted this project through an engagement with her family's home, through collecting old family photographs and considering important dates and moments in relationship with the space that they have inhabited together (Fig. 13-14). This method of developing a conversation with the work allows for risk-taking and necessitates a continual engagement with the project; one cannot go on autopilot when working in this way.

In addition to conversational improvisation being a strategy for artmaking, it is also an excellent model for teaching. I have noticed that the method of building social contract I use to facilitate creative experience in the classroom is well described in the improvisational theatre framework, «Yes/And». This means that when a student comes up with an idea, I support their creative flow



Figure 12. Varied Edition project installed in the ARTLab.

Figures 13-14. Jenna Li *Family Calendar* 2019 Silkscreen on rag paper, 2» x 30» each print.



Figures 15-16. Adelle Rawluck *The Uncertainty* 2019 digital print, two sided, 12» x 18».

Figure 17. Research List project installed in the ARTLab.

actually communicating. Usually this strategy works well to support creative flow, resulting in an enthusiastic and motivated working relationship. Only a few times have I had to say «absolutely no» to students, when they just are not getting it and are planning something that will be objectively unsuccessful or publicly inappropriate.

The process of engaging in conversation is also useful as a research method for gathering or verifying data. Humanist centered models of design process foreground listening and empathy through experiential research as a starting point for inquiry into a project, which may include interviewing people to acquire first-hand knowledge of a subject. My students are often asked to conduct primary research to gather content for their projects. One example is my «Research Lists» project where students choose a question on which to base a series of interviews that they format as a double-sided folded poster brochure (Fig. 17). Adelle Rawluck's project titled, *The Uncertainty* (Fig. 15-16) asked the question, «What do you feel you should be doing with your life that you are not doing right now?»

by affirming the general idea («yes»), and then suggest refinement or revision through an extension of their idea («and... have you thought of this?»). This may mean that they have to rethink their project entirely, because sometimes the «and» may mean that they have not understood how their work is

Adelle interviewed both younger and older people to discover the similarities and differences in outlook between these groups.

Regarding my own research, over the past 6 years my practice has represented an expanding conversation between modernist

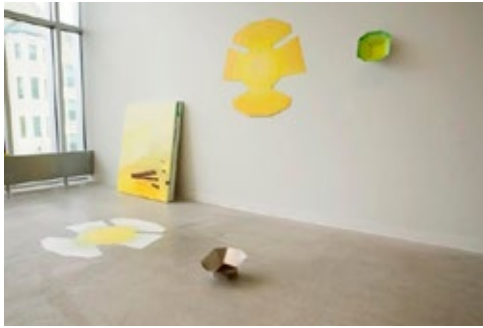


Figure 18. Atmospheric Resonance informal installation. **Figure 19.** Leigh Bridges *Colour Field Cook Stoves* 2016, spray acrylic on folded aluminum, various sizes (largest 28» wide).

forms, landscape and DIY designed technologies. Specifically, one key subject which has served as a fulcrum for my creative projects has been solar energy collecting technology. This has provided an ideal interface between my early investigation of atmospheric landscape in painting and experiments in use, imagination and improvisation in design. For example, through my creative projects I have explored the ameliorative potential vs. romantic projection implicit in both discourses, how the work may navigate between public vs. private modes of distribution, and most recently, notions of functionality. The investigation of these themes has led me to create painted, built, printed, and animated artworks.

In 2016, my *Atmospheric Resonance* project (Fig. 18) included the fabrication of the *Colour Field Cook Stove* series of painted aluminum sculptures (Fig. 19). The folded form was based on the schematic of a functioning flat-packed solar cook stove designed and manufactured in California and sold to off-the-grid communities. Whereas the original open-source cook stove used me-

tallic reflective foil to focus the sun's heat, these sculptures use radiant color and tone to generate optical «heat». Investigating the possibilities surrounding this DIY designed technology expanded my consideration of functionality in painting, implicitly broadened my investigation of colour and light in landscape, and also allowed for a more specific response to global issues regarding our relationship with natural cycles and ecological precarity.

Building from my investigation into schematic diagrams and working between two and three dimensions, I developed the *Energy Collector* die-cut posters using a meticulous, almost wholly digital process while referencing instructional manuals and commercially conceived off-the-grid technologies. In my recent exhibition *Solar Noon*, I've framed these «prototypes» as a small edition and have presented the offset printed piece as a stack in the gallery, with some available for viewers to take (Fig. 20-22). With this work, I'm interested in «design dissemination», exploring the more widespread distribution possible with commercially printed multiples.



Figures 20 and 21. Leigh Bridges. *Energy Collector* and *Solar Tracker*. 2018. Each 24» x 32». Laser cut paper digitally printed.

Figure 22. Demonstration of construction of energy collector.

In *Solar Noon* (Fig. 23) I also presented a series of prints completed while in residence at AGAlab (Amsterdams Grafisch Atelier) in April 2019. These large silkscreened, laser-cut prints represent landscape «reflected» on solar panels and also connect with ideas of atmosphere and light developed in my painting practice. I intuitively combined my own bitmapped landscape photographs and colour blends with linear schematics, some of which were popped out and folded

into sculptures. I was interested in the optical pleasure of physically layering the ink, producing unexpected results in composition and colour while enjoying material idiosyncrasies. The act of printing, transporting large screens and moving physically around the work, as well as the optical resonance built up was also critically important to the sense of specificity implicit in these mono-prints.



Figure 23. *Solar Noon* exhibition at Martha Street Studio, Winnipeg Canada, 2020. **Figures 24-25** Leigh Bridges. *Small Box Design: Glow Through* and *Large Box Design Side 1: Blue with Reflections*. 2019. Each 33» x 46». Silkscreen print on 300gm rag paper, with laser cut.

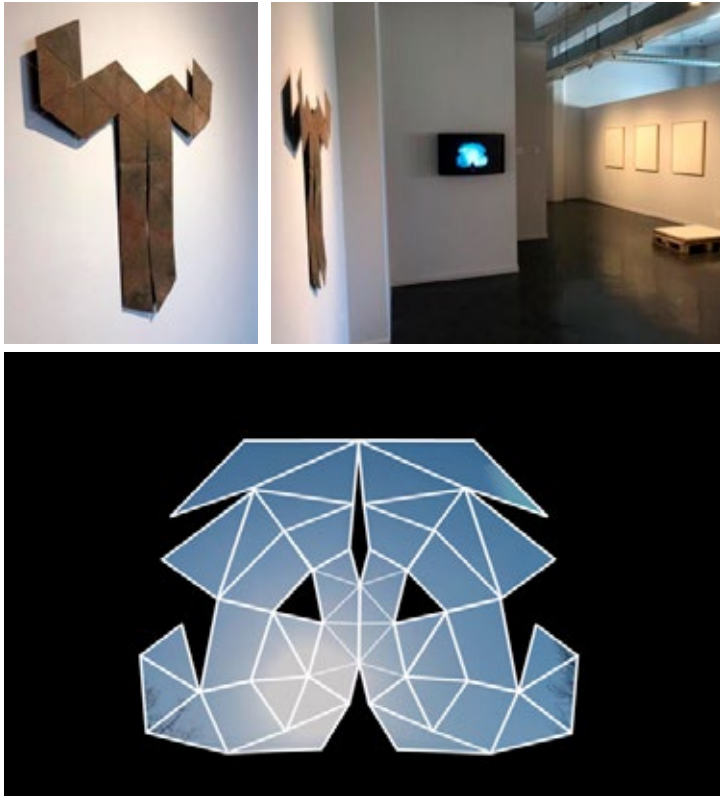


Figure 26. Leigh Bridges. *Globe Array Unfolded*. 2018. 33» x 46». Laser-cut reclaimed rusted steel.

Figure 27. *Solar Noon*, exhibition at Martha Street Studio, Winnipeg, Canada, 2020.

Figure 28. *Solar Array*. Video animation with sound, 14min.

The *Solar Noon* exhibition as a whole was also about developing a sort of conversation between a network of artifacts in the gallery (Fig. 27). This strategy employs the attributes and meaning implicit in various media to approach a topic from different viewpoints, similar to speakers in a discussion. Each viewpoint adds to the thorough investigation of a topic. In addition to the prints described prior, I also included a laser-cut work in rusted steel titled *Globe Array Unfolded* (Fig.

26), and a video animation titled, *Solar Array* (Fig. 28).

The *Globe Array Unfolded* piece builds clearly from the *Colour Field Cook Stove* work. Influenced by theories coming out of Amsterdam which emphasized reuse and improvisation in design, I laser-cut reclaimed rusted steel in a series of new folded sculptural forms. I had been thinking about the theory of «dirty design» put forward

by Dutch designer Marjanne van Helvert, who in 2013 articulated the idea that design should not always be about the universal, the new and pristine, the ideal, but could be about reusing, repairing and recycling, and respecting the traces of history on an object. Using steel also created a meaningful connection back to the rusted modernist monumental sculpture that was so prevalent in Edmonton, Alberta, where I completed my Bachelor of Fine Arts.

The *Solar Array* animation (Fig. 28) picks up on the unfolding and installation of the imagined technology, once again employing «instructional poetics» to show the array's solar alignment and the sun's stoic movement across the sky. Here I was interested in the atmospheric details, the small sounds, and the shifting lighting conditions. The result was a meditation on our relationship with natural cycles as well as characteristics of functionality, represented in the trans-

portation, installation and orientation of the mechanism to catch as much solar energy as possible. The focus on the light, colour and details of atmosphere also connects directly to my engagement with both colour field and landscape in painting.

In conclusion, using conversation as a model has proved useful as a method of framing investigations in teaching and research through foregrounding relationship-building through respectful debate and patient collaborative investigation of a subject. This works well for practices centered in basic research by foregrounding open, non-didactic approaches.

> MAKING MEANING - THE ROLE OF VULNERABILITY IN ARTISTIC PRACTICE AND RESEARCH

BIRTHE PIONTEK

1. INTRODUCTION

This paper outlines the interconnection between teaching methods in an art university and the psychological state of vulnerability. Through different examples drawn from a range of art practices, I make the case for vulnerability's relevance in understanding one's artistic voice and creating artwork that has significance. Although we intuit the meaning of vulnerability and have undoubtedly experienced what it feels like, it is useful to revisit the word's origins to understand its importance and why I situate it in the context of visual art education.

Vulnerability comes from the Latin word «Vulnerare», which means to wound or puncture. *Merriam-Webster's Online Dictionary* (2020) explains that vulnerability is the state when one is »capable of being physically or emotionally wounded« and *Wikipedia* (2020) tells us that »a window of vulnerability is a time frame within which defensive measures are diminished, compromised or lacking.«

Vulnerability can be dangerous and potentially life-threatening. To engage with a vulnerable person means to enter unknown territory that might be treacherous. This is why for most of us, being vulnerable must be

avoided most of the time. Not to be vulnerable means to be in control, which equals a safety. With defence measures in place, life is more predictable; one feels protected from potential harm. Predictability and rationality are essential pillars on which a functioning society rests, so it is not surprising that the society we live in doesn't promote vulnerability.

So why then make a case for vulnerability? Coming back to the original meaning of the word «vulnerare» and the notion of puncture, we can interpret a puncture also as a disruption. A disruption brings a shift in attention and, with it, a potential expansion of knowledge and belief systems. Being an artist and art educator, I understand the importance of this kind of disruption. I aim to create artwork that disrupts habitual ways of experiencing the world and offers alternatives for seeing and engaging with the work. As an educator, I strive for the same kind of disruption and expansion of my students' familiar ways of encountering the world and their art-making. This enables them to create thought-provoking artwork.

In what follows, I unfold my artistic and pedagogical approach to vulnerability.

2. YOU ARE HERE TO FEEL – VULNERABILITY IN MY ART PRACTICE

Throughout my career as a photo-based visual artist I have sought out encounters with vulnerability in myself and my audience. Much of my work asks the question: »Does my vulnerability make you uncomfortable?» but also, »Does it make me uncomfortable?» The answer is yes, but this discomfort comes with being alive. I want understanding of what unites us as humans: what we fear, dream about, and long for – all of which imply vulnerability. This striving goes hand-in-hand with an investigation and incorporation of the body – my body, that of a middle-aged, white woman.

Most often, our bodies' specificities separate us. The colour of our skin, the constructed ideas of race, gender, beauty, and ableism are often bottom-less chasms that we've been unable to bridge so far. However, at the bottom of that chasm lies a universal body that unites us and bridges every gap. This is the vulnerable body, which feels, ages, sickens, and dies. I try to visualize and understand that body and the relationship we have with it. I make myself vulnerable and hope for the viewer to feel and renegotiate their own vulnerabilities.

At the heart of my art practice and teaching lies the question of how our experiences of vulnerability can unite us. I aim for students to gain greater understanding and acceptance of their vulnerability, and to use vulnerability as a tool to connect with their work and the world.



Figure 1 and 2. On the left: Birthe Piontek, *Parsnips*, from the series *Janus*, 2020. Photography
On the right: Birthe Piontek, *Force*, 2018. Mixed Media (Latex and Rocks)

3.1 FAILURE AS METHOD: VULNERABILITY AND ARTISTIC GROWTH

One iteration of vulnerability that every artist and art student encounters is the fear of failure and rejection. These both relate to the notion of incompetence, which is understood as a lack of skills and knowledge, and result in a feeling of inadequacy. Inadequacy tells us that we don't belong; we seem to be out of place and feel embarrassed. Encountering and being exposed to these emotions seizes creative processes and disables playfulness. Playfulness is at the base of artistic work, a tool that leads to discovery without the awareness, or the pressures, of having to succeed. In this way, it allows for failure as much as it allows for success. Methodologically, I want to consider how playfulness and vulnerability work in tension with one another.

Playfulness, chance and failure lie at the heart of the practices of the Swiss artist duo Fischli and Weiss and Austrian artist Erwin Wurm. When I show their work in my classroom, a sense of liberation is tangible. The work conveys a near-instant understanding that art can be spontaneous and express humour. Students recognize through this several playful features of art: that it can be created by trying and failing and trying again; that eventually something transpires that leaves an impression and serves as a disruption of our familiar ways of seeing and doing. I seek for my students to notice how these attempts can expand practice into new territory and lead to artistic growth. Joel Fisher sees failure as a frontier whose borders are flexible and, more importantly, expandable:

»Failure itself draws a distinction. Where failure occurs, there is the frontier. It marks the edge of the acceptable or possible, a boundary fraught with possibilities. This edge mixes certainty and insecurity. It taunts us to try again and tells us firmly to stay back. The failure tells us clearly where our limitations – at that moment – are. A few minutes later it might be different. This is why the risks of failure add value to success.»

(Fisher, 1987, p. 118)

With my students I emphasize the role of play and playfulness, as well as permission to fail. With this discovery, one can begin to question the negative association with failure and the fear of failing. If failing is essential for the creative process, then why be afraid of it? According to Lisa Feuvre, we should instead ask how failure can be harnessed: »Failure is endemic in the creative act, leaving the question not if something is a failure, rather how that failure is harnessed.» (Feuvre, 2010)

Understanding the importance of failure means to understand the importance of relinquishing control. This temporary loss of control can also be seen as a »window of vulnerability» in which defensive measures are diminished. This shift in the perception of failure is the first step in understanding the significance of vulnerability in an art practice.



Figures 1 and 2. On the left: Fischli and Weiss. From the series *Equilibres / Quiet Afternoon*, 1984. Photography
On the right: Erwin Wurm. From the series *One Minute Sculptures*, 1997/2005. Photography

3.2 METHODS OF CONNECTION: SPECIFICITY AND UNIVERSALITY IN AN ART PRACTICE

»I'll be your mirror« is a song by the band The Velvet Underground and the title of a mid-career retrospective and accompanying book by Nan Goldin. Goldin is an American photographer whose landmark work »The Ballad of Sexual Dependency,« is a slideshow and book consisting of almost 700 photographs depicting the artist's close friends, intimate relationships, and experiences of love, loss, despair, and death.

Many of these photographs are included in »I'll be your mirror« and they speak to a

profound vulnerability that comes with the unguardedness of intimate relationships. Nan Goldin is an insider to these relationships, her view is an internal and tender one, not voyeuristic. Her photos straightforwardly depict her and her friends' lives, struggles, and joys. In this honest and unposed depiction, Nan Goldin makes herself as vulnerable as her subjects. The title »I'll be your mirror« alludes to connectedness, a close tie that implies knowing and understanding the other. It also refers to the camera that reflects and captures life in front of the lens.

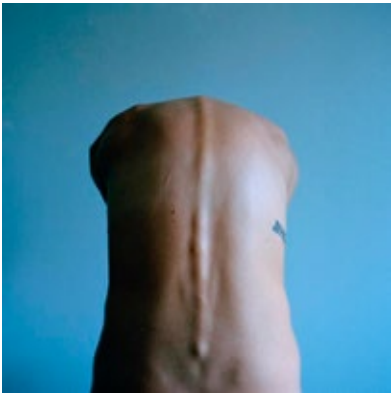
When discussing Nan Goldin's work in the classroom, I ask my students: What is gleaned from this work? Not being inside

this intimate circle, is there a way for us to connect with the photographs? Does looking at these vulnerable moments make us voyeurs? These questions aim to get students thinking about two fundamental dichotomies that an artist sooner or later encounters in their art practice: specificity and universality. Artistic work that is «personal» is specific to one's life circumstances. These circumstances create a lens through which the world is seen – a unique perspective, one that can't be shared or experienced by anyone else.

Often, events unique to our lives that let us experience joy or suffering are the starting point for artistic work as art is a method and a language to process and express our lives' particularities. Students come to an art school to learn how to «speak» this language. However, that is just the first step. The second and more important one is to discover how this kind of work can be accessed by outsiders who do not know what it is like to be us. How can specific artwork attain universality and significance?

I consider vulnerability to be one enabler of universality. Through specific assignments, readings and writing exercises, I want my students to discover and deepen their understanding of their individual life stories, and the unique vulnerabilities that come with it. In my 2nd year undergrad course, they are asked to think, write and make work about their relationship with the specific time and place they find themselves in. The project, titled »I Am Here,« allows them to reflect on an internal and external space and gives them an opportunity to articulate the vulnerabilities they experience in these spaces (see Fig. 04, student work »I Am Here« by Annaliese Feininger). For many, this process can be uncomfortable or awkward at first, but it is often through this awkwardness and discomfort that the artwork gains depth and starts to matter.

It is through Goldin's vulnerability that she holds up a mirror so we can see ourselves in her work. Even though we don't belong to the specific community, we can relate and



Figures 3 and 4. One on the left: Nan Goldin. From the series »*The Ballad of Sexual Dependency*,« 1991. Photography
On the right: Annaliese Feininger, »*Undone*,« 2020. Photography

connect to the range of emotions on display because it is depicted with an unguarded rawness. The vulnerability in Goldin's work makes us feel and connects us with our own experience of love and suffering and by doing that significance and universality are created.

I want students to understand and appreciate their specificity, to be able to relinquish guardedness and allow for vulnerability to take its place. In this process, students are doubly connected: to themselves and to the world. Both are requirements for universality in artworks.

3.2. *METHODS OF CHANGE: PERSONAL AND THE POLITICAL VULNERABILITY*

When specific work is universally accessible, it often comes with a political message. This certainly applies to Nan Goldin's work. Although it is profoundly intimate and personal, it is also acutely political. Many of the friends depicted in Goldin's photographs are drag queens or people who don't fit our society's binary gender categories. Goldin says in her book, »The Other Side«: »I never saw them as men dressing as women, but as something entirely different – a third gender that made more sense than either of the other two. I accepted them as they saw themselves; I had no desire to unmask them with my camera.« (Goldin, 1993, p. 5)

In this acceptance and the non-judgmental portrayal Goldin's work is political,

especially given that she worked on these photographs in the '70s and '80s, when expressions of queer identities were far from being tolerated or accepted. During those years, this community was also devastated by the AIDS crisis, which deepened existing marginalizations due to abandonment and complete lack of support on the part of the government.

Nan Goldin's images, then, portray vulnerability, as they show real and unmasked identities and relationships. They also are also political, as they accept something that was deemed unacceptable at the time. But we can put these insights to say that her work showcases political vulnerability.

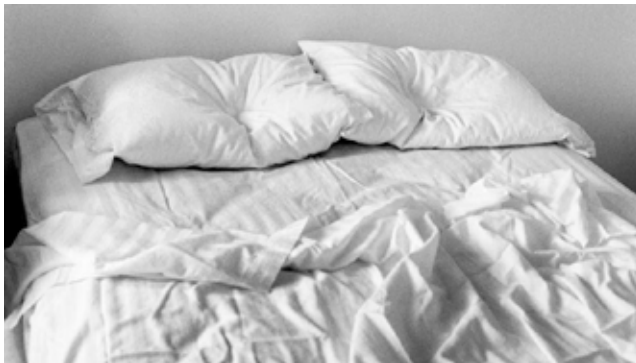
Like the artistic outputs of Goldin's friends and artistic peers, Felix Gonzales-Torres or David Wojnarowicz, her work revolves around the experience of an identity that was deemed unfitting, and the extreme suffering that resulted from this perception. The hardship and vulnerability created by society's ignorance and abandonment became the driver for artistic work that then turned into a political message for change.

Felix Gonzales-Torres, in particular, understood the importance of bringing into the public view a private, intimate space where one experiences vulnerability. In his work »Untitled«, 1991, a black and white photograph is displayed on 24 billboards throughout Manhattan and the neighbouring boroughs. The photo shows an empty, but recently shared, double bed. According to Nancy Spector, »With this poetic, decidedly obscure image, Gonzalez-Torres effectively infiltrated the communal sphere to address what is utterly private, proving once again

how truly pervious the boundary is between these two realms» (Spector, 1995, pp. 25).

As there is no text or other information included in the presentation, the reading and interpretation are open-ended. However, the intimacy and vulnerability associated with a bed – place of sleep, sex, sickness and death – is palpable. By placing the photograph onto the billboard, Gonzales-Torres delivers this usually unseen place to the public eye. The private bed becomes public and a site for political activism.

It is here that vulnerability's full potential in an art practice unfolds. A specific circumstance can, when acknowledged and artistically expressed, become a political message. This exceeds the goal of expressing oneself through visual language or making accessible work to give an artist a distinctive voice that can contribute to change. As an educator, it is my responsibility to ensure that my students understand the power that lies in such political vulnerability and the seemingly simple act of making one's own specificities the topic of sincere artistic inquiry.



Figures 5 and 6. Felix Gonzales-Torres. *Untitled*, 1991. Photography

4. THE POLITICAL BODY AND THE VULNERABLE BODY

The notion of a body is present in many of Felix Gonzales-Torres' artworks, although it is rarely visible. Instead, we see traces of a body, like the indents on bedding. Bringing the private realm of a body into the public to convey a political message not only makes the body's vulnerability political, but renders the body itself political. Nancy Spector writes: »[The body] is inscribed with the values, fears and compulsions informing culture itself. Embedded in and constructed through ideology, this social body is a political body that both determines and is determined by law» (Spector, 1995, p. 158). The body and the display of its vulnerability become cat-

alyst and messenger by expressing internal and external experiences and political opinions.

In Ana Mendieta's »Silueta» series, the artist's body visualizes ideas about displacement, longing and belonging. It is a personal series and a political one as she addresses ideas around oppression and the displacement from her homeland Cuba. Mendieta has been called an »earth-body» performance artist. »Silueta» engages with the land and speaks to the relationship between body and earth. The photographs of her performances trigger an emotional response in the viewer. We find rawness and vulnerability side by side with displays of strength. The sites of her performances are at once theatres



Figures 7 and 8. Ana Mendieta. From the series, *Silueta*, 1973-1977. Photography



Figures 9 and 10. On the left: Mikhela Greiner. From the series, *Hvor Jeg Har Havn*, 2020. Photography
On the right: Marija Kanavin *Oma*, 2019. Photography

for ceremony and celebration, and battlefields. In »Bleeding Borders: Abjection in the Works of Ana Mendieta and Gina Pane«, Alexandra Gonzenbach describes body art as a phenomenon that »forces those – with the stomachs – to watch unflinchingly to realize that art needs not transfigure or sublimate everything it touches, but rather can find ways to preserve its raw power and disturbing exigency« (Gonzenbach, 2011, p. 35).

Vulnerability can cause discomfort not only in the vulnerable person, but also in the person who witnesses the vulnerability. Both parts require bravery. As mentioned, it is the experience of the disruption and puncture, or, as Gonzenbach puts it, the «disturbing exigency» (Gonzenbach, 2011, p. 35) that moves, changes or leaves an impression.

When speaking about «the body», I tell my students that we need to ask whose body is being referred to. There are many different bodies, each experiencing an extreme variety of circumstances. Bringing recognition to the fact that there is not only «one body» together with an understanding of one's very own body, its history and the space it takes up, is an essential subject matter in my teaching. In my 3rd and 4th year undergrad courses, students are asked to investigate various perspectives on the use of the body and the display of vulnerability in art practices. I want them to uncover for themselves the specificities of their own heritage and identities. This includes the development of an understanding of gestures and body language, and how their artistic work can express a message and trigger an emotional response in the viewer.

Two of my former students, 2020 BFA graduates in photography from Emily Carr University, Mikhela Greiner and Marija Kanavin, have created works that demonstrate the inclusion of body language and gestures to convey notions of vulnerability. Both of their graduation projects revolve around the investigation of family, heritage and belonging as these are made explicit through the body and aspects of performance. Many images focus on the interaction between two bodies. The viewer witnesses touch, skin, notions of ageing and care. Through these elements, we experience tenderness and intimacy. In all the work vulnerability seems to be the foundation and force that moves the projects from an inaccessible personal inquiry to a more universal questioning of one's own history and identity.

5. CONCLUSION

Encounters with vulnerability are necessary for art education. From the base understanding of the importance of failing, to more complex renderings of how political messages can be delivered through vulnerability, visual art students (and artists) need to understand that no significant artwork can be created from a comfortable place. As an educator, it is my responsibility to design a classroom where vulnerability is allowed, nourished and recognized for its potential. Through conversations and assignments I create an environment that invites curiosity to play and fail, encourages inquiry into one's emotional landscapes, and inspires artists to express themselves freely, including the struggles and rages that need to be voiced.

From 1st-year Foundation classes to 2nd year MFA courses, I foster students' encounters with vulnerability to varying degrees. The results are powerful: meaningful conversations, the development of community, and the students' production of artwork with substance. Brené Brown says: »Vulnerability is the birthplace of innovation, creativity, and change.« (Brown, 2013) These are the goals and learning outcomes that every art school should strive for, and they certainly lie at the heart of Emily Carr University's education principles. We urgently need innovation, creativity and change to face the wide range of challenges presented by our times. Our vulnerability, intimately tied to our planet's, is made visible when we disrupt habitual ways of viewing and consuming the world. Our specificities, which engender separation, can appear superficial compared to our shared universalities when punctured by vulnerability. We need artistic voices that can be heard and understood, voices that don't shy away from challenge and discomfort.

Book:

Brown, B. (2013) Can We Gain Strength From Shame? TED Radio Hour with Guy Raz. [Online] Available at: <https://www.npr.org/transcripts/174033560> [viewed 10/29/2020].

Feuvre, L. (2010) If at first you don't succeed, celebrate. Tate Etc. [Online] Issue 18: Spring 2010. Available at: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-18-spring-2010/if-first-you-dont-succeed-celebrate> [viewed 10/29/2020].

Fisher, J. (1987) *The Success of Failure*. New York: Independent Curators Incorporated.

Goldin, N. (1993, 2009) *The Other Side*. Goettingen: Steidl.

Gonzenbach, A. (2011) Bleeding Borders: Abjection in the Works of Ana Mendieta and Gina Pane. *Letras Femeninas* 37, No. 1, p. 35.

Merriam Webster's Dictionary. (2020) Vulnerability [Online] Available at: <https://www.merriamwebster.com/dictionary/vulnerability> [viewed 10/29/2020].

Spector, N. (1995, 2007) *Felix Gonzales-Torres*. New York: The Solomon Guggenheim Foundation.

Wikipedia. (2020) Vulnerability. [Online]. Available at: <https://en.wikipedia.org/wiki/Vulnerability> [viewed 10/29/2020].

> FROM A RAGGED EDGE, ALL POSSIBLE AND TENUOUS FUTURES

DANIEL LASKARIN

“The task of art today is to bring chaos into order”

– Theodor Adorno (*Minima Moralia :: Reflections from Damaged Life*. Verso. Theford Press, 1974, p. 222)

“To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now” – Samuel Beckett (interview with Tom Driver; cited in James Carney, Leonard Madden, Michael O’Sullivan, and Karl White (eds.). *Beckett Re-Membered: After the Centenary*, Cambridge Scholars. 2012, p. 8)

I have had these two brief statements pinned to my studio wall for several years. At odds with each other, and at the same time with a subtle agreement, today they seem especially relevant. Together, they characterize something about my teaching and artmaking practice.

The clear presence of what makes no sense shows how something else might be.

Each year, for several years, I was invited to do a talk about my own work for a class in my department that introduces students to artists, their work, and their ideas. As the course was led by the same instructor each year, for every talk I would select different works to talk about and I would approach my work from a different perspective: narrative, phenomenological, structuralist, deconstructive, sociological... As much as I took pleasure in this discourse on theory and the work, I ultimately felt that while each of these ap-

proaches could be applied to the work, none of them were adequate, or *right* for the work.

I am energized by things that lie on the ragged edge of what I know, all those things that are not too closely gathered into the comfortable realm of the familiar. They can suggest without declaring; they can invite without demanding. But they mostly point toward something *else*, something *other*, giving some sense of possibility for thought, imagination, or being without purporting to give answers or set solutions (Fig. 1 & 2). Artworks, lying on that edge might, I hope, create a precondition for independent critical thought, and be a catalyst for consideration.



Figures 1 and 2. On the left: Daniel Laskarin. *support for the misrecognition of all things*, 2019. On the right: a figure on the north tower of Chartres Cathedral, 1134 - 1150. Own Source.

Not research but testing, as a small child tests the world, through their senses, without a known goal but with a drive to experience everything.

I reject the word “research” to speak about artmaking. Calling art research is an attempt to legitimize our work within academic institutions. It attempts to connect what we do as artists to empirical studies. Research is a form of searching that is harnessed to some other assumed or named hypothesis. My artwork and the art I am interested in is not. Mine is a search with purpose, but without hypothesis. Its aim is to unsettle the known, to clear the mind and jostle the senses, if only for a moment, through the immediacy of experiencing art itself.

At long last, everything and nothing precedes the work. The work of art is found through being made. An accident may happen. In the studio some wooden planks fell into a precarious position on a small bench. This held my attention and sat that way for several weeks until I decided that it had something to offer (Fig. 3 & 4). That began a change to work done on the edge of a practice previously informed by years of history, theory, criticism, and looking. My work is still informed yet less governed -- less consciously constrained -- now as I head into my 40th year as an artist.



Figures 3 and 4. On the left: an accidental arrangement, a precarious presence. On the right: Daniel Laskarin. *how a thing is made* (detail of sculpture), 2017. Own source.

To find something else, it is necessary to forego what is already known.

In making work, (or in guiding students) the work leads the artist. At least in the beginning concepts are nothing. More accurately, they are something but they could be anything – until they are modified, tested, made and remade in the making of the work. Of course, it is always possible to start with some concept and then have a board fall. Then things get interesting.

When the starting point – an event or encounter, curiosity, an impulse, is allowed to lead the work, decisions keep the process and the artwork whole. One thing leads to another. There is an interplay, almost a dialogue, with material needs, with the feedback from the *stuff* of the work. A form, born of necessity generates its repetition in other areas, an initial part of the work drives each component, linking the parts of the work together (Fig. 5 & 6).



Figures 5 and 6. Two details from *how a thing is made* showing a machined panel repeated in two places: a single form with two roles in the work. Own source.

Against a submerged background of reading, looking, listening, and continued practice, the work dances an unchoreographed dance with what is already determined in order to invite what is not yet imagined. At this point the work is ready to be experienced. Then there might be a dynamic presence generated between the thing itself and the person experiencing the thing (Fig. 7).

The feral within any condition generates ideas beyond the discipline.

The best art is made in places where the rules for action are less properly defined, an exchange of ideas and practices that is both disciplined and undisciplined. My own undergraduate course took place in a rundown building on the floors above a tailor's store.

The tailor himself, a holocaust survivor, had a crew of employees that were kept busy making clothes – coats mostly – that were out of date by decades. The shop wasn't necessary, but if he were to close it his employees would lose their jobs, so he kept it running. Mauritz Perel also liked art so he gave over the upper floors of his building to the art department of the university I was attending. Every year we would reconstruct our studio workspaces, and build a gallery space – a different one every year it seemed, so along with learning about art, looking at work, reading theory and history, I learned how to frame and dry-wall walls, and a bit about electrical wiring for lighting and power supply. The actual walls of the building were modified again and again. We had, or took, permission to modify them as much as we needed.



Figure 7. Daniel Laskarin. *how a thing is made*, 2017. note the end support imitating the frame of the small bench. Own Source.



Figure 8. The mess. Steel beams, once part of a stage set, soon to be something else. Own source.

As institutions go it was as feral as it could get. The art we made in those make-shift spaces was impromptu, unfettered by the constraints of officialdom, propelled by a sense of being unrestrained. Our conditions led to curiosity, exploration, experimentation, a huge range of materials and processes. We worked in the realm of possibility. We were allowed to think otherwise, to imagine and to dwell in other states of being.

Teaching is a practice intertwined with creative production

Really, teaching is not much different from making work. Students bring their own presence, thoughts, awareness into the studio. To guide them we first recognize them

and pay attention. Each student falls freely in their own way. Readings are bespoke, assignments are designed to lead the student into unknown terrain. Sculpture students are asked to bring materials for a sculpture; they are then assigned to trade their materials with another student drawn by lottery. At each turn preconceptions fall away. It is a matter of engaging in the encounter, generating an exchange in which accidents may happen, the unexpected, the unfettered may reveal itself in a conversation or a work just begun.

Art students (with no money to buy supplies) scavenge. We have a courtyard by the sculpture area of our school. It is large and relatively unregulated. Against the university's pressure to control the space,

I have long defended it as a feral zone, and as necessary to the school. There are many materials and objects there, most of which have been abandoned by students of years before – scraps, leftovers, former artworks that have been disassembled (Fig. 8). Most of this is junk in the eyes of the world. Yet each year a new group of students scrounges from that feral and fertile mess, and they reconstruct, reorganize, restructure things. Some add to the supply, dragging the rubble of a prosperous city into this unruly area. And each year some of those students generate works of art that inspire pleasure, wonder, occasionally even awe. At the end of the school year many of those works of art are disassembled, parts are thrown away, parts and materials that can be salvaged are returned to the courtyard, the mess.

As for teaching, so for art: suggestion without declaration, invitation to questions, exploration of ideas, methods, materials, objects, giving the learner or the viewer a means beyond their own familiar realm.

Abandoned spaces, the remains of failed enterprise promise some different condition, the reclamation of a future not yet written.

I have long been attracted to vacant lots, or abandoned spaces where control has been ceded, or maybe just paused. It feels like there is room there for me. The presence, the signs and authority of ownership are depleted. There is potential for reclamation. Of course land developers find promise there too, the promise of takeover, building, and profit, but I'm interested in an imaginary interjection, which fuels other possibilities. These sites work for me much like the worn little bench that led to the work above: an encounter that becomes suggestive. During an artist residency in 2019, I spent time walking in the area around Newcastle Upon Tyne in the UK. I came across such sites, former industrial or other places of human enterprise where things had been left, or left behind. They seemed vital: not for their evocation of a past, but for some not-yet-recognized potential: a promise without specific content.



Figures 9 and 10. On the left an abandoned worktable frame; on the right: Laskarin. *support*, 2019.

Digital print, 90 x 11 cm. Own source.



Figure 11. Daniel Laskarin. *stockpile*, 2019. Detail of digital print, 90 x 100 cm. Own source.

Over the past several years I've been interested in, and experimented with a process called photogrammetry. Photogrammetry uses complex software to generate 3D models of real things or real spaces from multiple simple photographs of those things or spaces. My initial aim was to use this process to generate 3D models of my sculptures for purposes of documentation – dealing with the shortcomings of photographs of sculptures. That effort largely failed, producing distorted versions of works with considerable exactitude, but while in Newcastle I decided to try using photogrammetry to reconstruct some of the abandoned sites that I had found and was interested in.

The result was a series of works that are not so much depictions of their subject as constructions of them. It is a process of making, not taking the picture. The initial 3D model was imported into CAD programs where it could be viewed, rotated, edited, manipulated, changed. 2D images were then generated from the altered model. The software and its variables produce something of the qualities of the original site. The image is sharply defined and carries that authority, but through the software distortions are introduced and with them the uncertainty that comes with incompleteness... and the possibilities (Fig. 9 - 11).



Figure 12. Daniel Laskarin. *support for an imaginary promise*, 2018. Aluminum, plastic, steel.
118 x 60 x 51 cm. Own source.

**From the broken bits something else
can be made or found.**

Scraps left behind become something else. Wire cuttings left behind by a telephone repairman when I was a child became a network of wires running through my family kitchen as though strung by a spider on LSD, making passage impossible, not designed to serve some purpose, no research involved, but a sense of play and through that play ordering and reordering the space it was in, re-ordering my world with the promise of something I knew not what.

That sense of promise ties together the sites of abandonment, the photogrammetry images and a set of sculptures that I have been making for the past few years. The

scraps, the bits left over or left out, perhaps disregarded become the source for new developments. The broken bits, the disregarded are cut loose from their original intent, use, ownership; they are freed for new imaginings, new organizations, structures, uses. They propose a space for imagining.

Like the sites of abandonment remade into photogrammetry images the sculptures are supports for ideas, solutions, projects not yet imagined. They are modelled after worktables or supports for some other kind of effort. In daily life each worktable implies some specific kind of use. In these sculptural works the support is established but the use remains to be imagined. They are spindly, and a bit precarious, merely strong enough to support an idea. Sometimes they include

parts or things that are recognizable, sometimes things from the natural world, other times simply industrial leftovers. Formally there is often the hint of a platform, but not always (consistency is not the most important consideration). They are both supports and supported. These works are not the conclusion of something. They are proposed as catalysts for something else, something not yet known. Again.

From a ragged edge, all possible and tenuous futures.

In my art and my teaching everything starts from a feral beginning, but from that, from the edges of what I attend to (a thing or a student's potential), the axes of unlimited possibility open up. From the work, the imagining of a form for the mess, and chaos for order: from a ragged edge, all possible futures (Fig. 13).

Children and artists play with scraps – of materials, of ideas, of situations. We approximate our lives, our dreams. We all should run wild in junkyards.

all photographs by the author



Figure 13. Laskarin. *axes for other possible futures*, 2018. Aluminum, plastic, carbon fibre, stone; 122 x 109 x 132 cm. Own source.

> INK AND OIL: PAINTING AS RESEARCH

JESSE THOMAS

INTRODUCTION

The visual arts offer important opportunities to consider individual perception and experience as well as what it means to be an engaged citizen. Through the visual arts, we address both the poetics of our lived experience and the profound changes that characterize the world's current and evolving situation. As individuals searching for agency, artists celebrate the importance of dialogue and diverse opinions. They fearlessly engage with ideas in order to look for new ways of thinking about the world. This search for difference and dialogue in conjunction with a sense of civic duty and participation supports a healthy democratic society that will continue to grow and engage with changing conditions in Canada and the world. Artists are vital to our cultural ability to imagine and create a better future. Globalization, digitalization, climate change, population growth, and increasing resource scarcity have changed our world profoundly, and dealing with this situation calls for new approaches and solutions.

This paper will investigate the ways in which practice and pedagogy in painting and the visual arts are changing in response to the particular conditions of our time. Our cultural era is characterized by globalization

and its attendant broadening of perspectives and levelling of hierarchies. Our daily lives include the ubiquitous presence of digital technologies and the increasing incidence and influence of virtual experience. Almost everyone now acknowledges the onset of environmental change and uncertainty caused by human action on natural systems that are dangerously out of balance.

How should pedagogy and practice in painting at the university level be changing in light of these approaching cultural, technological, and environmental thresholds? What are the salient research questions within the discipline now, and how to create a methodology to address them?

Both my research and my teaching are shaped by the need to stay current and to provide the best possible education to young artists in Alberta. My teaching informs my research and vice versa. As a practicing artist my ongoing engagement with students is a source of inspiration. There are also strong professional incentives to design/cast my own studio practice as «research» which fuels writing-based project structures that make sense within Social Sciences and Humanities research parameters as many grants are adjudicated by professoriate outside of the Fine Arts.

I will first discuss pedagogy and curriculum to address the field in broad terms and then I will follow with a specific research project of my own that builds on the topic.

METHODOLOGY

Making art is a speculative endeavor – a way to engage with and investigate ourselves and the world around us. Painting’s effectiveness as a means of expression and communication in the digital era springs from an innate human need for playful or speculative interaction within material processes and a powerful desire to create images.

Paintings can suggest new ways of explaining and ordering relationships within art and culture. They can exist in stark opposition to kitsch imagery or political misinformation, images and narratives that must be recognized easily in order to encourage emotional response and to discourage critical evaluation. A painting can be an image that opens the possibility of discovery — not re-affirmation of an already held opinion and idea, but something to wake the viewer from slumber; a mystery, a puzzle; an opportunity for thoughtful engaged response and participatory citizenship.

It is important that a university level painting curriculum is inclusive and serves a range of young artists’ needs and interests, recognizing that the social utility of art is separate from agendas of social responsibility and what can be called the «ameliorative turn» in studio practice.

It is important to consider many contemporary dialogues surrounding the medium. What, if any, are the legitimate concerns surrounding claims that representational painting is a means of discursive affirmation that supports existing inequalities and power structures? What is the best way to resist the censoring pressure exerted by the identity politics of the institutional artworld and the aggressively dishonest, anti-intellectual cultural mechanisms of the political right? How can one use art to subvert cultural hegemony while respecting the agency and alterity of those most adversely affected by that order? Do we believe that art should address truth, possess a moral dimension, or pursue a sense of social responsibility? How important is it to recognize that art is also a means of personal expression, freedom, and imaginative domain, and that this capacity must be defended against demands that it be aligned with ameliorative political imperatives? Can art be viewed through a lens of social utility within a culture without placing the demands of social responsibility upon it? In what ways are social responsibility and social utility the same thing, and how do they differ?

Painting is a means to liberation through the transformation of physical materials into a picture that is a representation of the artist’s ideas about the world and what she sees. Paintings are ultimately about experience-direct perception, emotional states, memory, and action. They operate within a historical trajectory of conceptual innovation, employing autograph mark making to celebrate human experience and inviolate creative freedom.

RESULTS AND DISCUSSION

Painting is an enduring, vital practice with its own culture of signification and craft. Building on this foundational understanding, students work within a broad spectrum of conceptual and material exploration in order to realize their personal vision. The active use of both intuitive and intellectual faculties is encouraged in the synthesis of concepts and practice through emphasis on processes of ideation and technical finesse.

The acquisition of perceptual and technical skills is an important part of an artist's journey in order to gain competence and authority through patient understanding of material and process. Introductory courses in painting at the University of Alberta focus on the development of observational and technical skills related to colour, light, form, and space through subject matter including still life, interior, and life models. Students become sensitive to the specific as observers while developing control of pictorial devices and the processes of painting and drawing in terms of craft and construction.

Second year course curriculum intensifies the presentation of Painting as Research. Projects balance political and social content with formal concerns rooted in the ideas and traditions of the medium's rich history and craft. Being knowledgeable about an area of inquiry requires an awareness of context. Each assigned investigation revolves around a sizeable constellation of historical and contemporary painters whose work represents a range of approaches. Students are expected to synthesize their own ideas with the technical and material lessons offered by one or more of these artists.

Areas of investigation in the second year include

Questions and Investigations

1. What is Identity? How can it be explored pictorially?
2. What is a landscape? Nature, culture, and representing the natural world
3. Mimesis and/or Abstraction: as genres, as modes of representation, and perception
4. Ways to organize pictorial space: patterning, shape vs volume
5. Levels of finish: the mark in relation to form

Expanded Materials and Techniques (Blurring the Boundaries)

1. Found ground
2. Collage/assemblage
3. Palimpsest: visual archaeology
4. Discovering composition through collage
5. Developing imagery through processes involving chance

After experience with a broad range of material and practice students are asked to produce a small body of work around one of the following themes:

1. The Digital, the Virtual
2. Imperiled Systems: Climate Change, Biodiversity Loss, Nitrogen Cycle, etc.
3. Identity and Representation
4. Globalization

At this point they engage with the topical in contemporary art while drawing upon an impressive accumulation of experience with a range of pictorial ideas. Painting as Research asks them to gain familiarity with the context within the field of inquiry, looking at multiple practices that engage with their subject, and then to identify a gap in that knowledge to research – one that exists in pictorial terms. Having done this they are able to draw upon broad experience to develop a material methodology the poetics of which are well suited to the realization or transformation of their idea into form.

A picture seen this way is a proposition, a speculative work that presents an opportunity for understanding within its own particular terms, outside of claims to truth. Paintings, mirrors, and labyrinths posit space where the confusion of appearance with reality becomes thinkable. Pictures and words are both representations that point to some thing in the world. The cognitive experience of recognizing a picture of a thing is similar to that of

recognizing the thing itself, whereas recognizing the connection between a word and its referent requires a clearly separate linguistic competence. And yet we are far less likely to realize that language does not simply mirror the world, that its labyrinthine representations present a set of speculative relations to truth as do an artist's pictures. Taken together, the spaces created by language and artworks offer fertile ground for new thought, learning, and experience.

This overview of the curriculum I've designed to engage undergraduate art students in painting as research gives way here to the presentation of my own current painting research, an SSHRC-funded, two-year collaboration with a group of Chinese and Canadian artists and writers called Ink and Oil.

The Landmarks of Thought

The fundamental codes of a culture determine ways of thinking, organizing, seeing, and representing (Foucault, 1974: xxii). People read pictures through the lens of their visual culture. Many of the things we assume as foundational understanding are different from one culture to the next and what we see is directly related to how and what we think. It is through acts of representation – thoughts, statements, and pictures – that we are able to consider how and if we know the world or can verify our own subjective sense of reality or truth (Danto, 1997: 51). The representation of previously unseen orders offers the possibility of new ways of understanding and thinking. Ink and Oil's paintings present a new hybrid order.

Humanity now faces a host of environmental challenges due to climate change that require new ways of thinking about our resource consumption and the environment (Parra, 2016: 229). These problems are global in scale, prompting a collaborative Canadian and Chinese working group of artists and writers to explore new creative solutions and pathways forward.

Artist Zhang Beizheng and I, both painters, but from very different cultural backgrounds, began work on these hybrid paintings by taking inspiration from the ideas and attitudes embodied and represented by Chinese shan-shui and Western Romantic Sublime painting, traditions that reveal overlapping perspectives in their approach to the natural world. Engaging the historical centrality of the pictorial arts in both cultures offers a compelling point of departure for the pursuit of a new intercultural vocabulary and narrative to explore contemporary global artistic approaches to landscape. We have combined Chinese and Canadian material knowledge to create a series of paintings that engage urgent environmental concerns, harnessing and interweaving the material processes of these two distinct intellectual and artistic traditions to interrogate the historical present.

In making this work, Beizheng and I searched for new ways of organizing conceptual space within the pictorial, fusing discrete elements in order to shatter unified linguistic, perceptual, and procedural grids. In the resulting body of work, two distinct epistemological viewpoints produce discourse through hybridity, the conceptual integrity belonging fully to neither one artist or the other (Fig. 1).



Figures 1. Jesse Thomas and Zhang Beizheng. *Scala/Shadow Whispers*, 266cm x 266cm. Acrylic, ink, and oil on Tyvek, 2020. Photo by author.

Ink and Oil's paintings combine pictorial elements in spatial disjunction in order to disrupt the familiar landmarks of thought, challenge hegemonic visual systems, and interrogate epistemological beliefs. They picture the spaces and flows that bind the city, economy, and broader global environment together into a single network of processes, building on landscape traditions to reflect upon this time of rapid change and precarious imbalance. Their compelling and emblematic imagery refers to growing crises of resource scarcity, the profound effects of change exerted by natural forces exterior to human planning, and sheltering architecture, especially museums and other sites of culture; places where the organization of human activity reveals our historical attitudes and ideas.

*Thinking What We See: Reconfiguring
Traditions to Create a New Hybrid Order*

An intercultural collaboration is by its nature disruptive. The common ground upon which it is possible for us to work is uncharted: the cultural codes, language, and values that constitute each epistemology do not always align. Procedural disjunctions arise from spatial ones: how can we produce a coherent body of work together in studios located on different continents? Differences in visual culture, understanding of painting practices in relation to art histories, and linguistic/semantic communication, all contribute to a disjunction in experience and expectations. A new grid of organization and meaning must be willed into being, shepherded forward by the material processes of our artistic studio practices and belief in one another's creative integrity. While procedural and epistemological disjunction disrupts alignment and correspondence, our elemental contributions placed next to each other in the analog space of painting create discourse: the communication of two halves across a series of compositional boundaries.

Each large painting in the series is a container that holds within its pictorial space smaller discreet works by both artists. These smaller pictorial anchor points create networks within the complete hybrid compositions between which meaning can be generated. They exist within the boundaries of the larger paintings as analogue components, depicting elements drawn from an iconography that forms an architecture of visual thought for the project, mapping boundaries and establishing landmarks through imagined curatorial organization and display. The threshold/space between one sub-composition and the next is a liminal space of transition or becoming (Fig. 2).



Figure 2. Jesse Thomas and Jingyu Zhang. *Landscape/ Invasion*, 266cm x 266cm. Acrylic, ink, and oil on Tyvek, 2020. Photo by author.

Terminal Expansion

Cultural geography acknowledges the circular relation between a particular human culture and the ecosystem that shapes its beliefs and customs. The natural environment presents challenges to survival, humans address those challenges, and in so doing affect change on the natural environment. This is not a new idea. Indeed, the word landscape descends from a 5th century Anglo-Saxon word *landschaef* meaning «human-made spaces on the land.» A practical distinction between ourselves (Culture) and the challenges posed by the world (Nature) does not inevitably lead to the philosophical externalization of nature. Socio-economic models that rely upon the voracious consumption of the natural world for Cheap Food, Labor, Materials, and Energy have become a profound existential threat (Moore, 2000: 146).

A Pictorial Architecture of Flows

The city is a distinct spatial expression of the Modern Vision and of social-economic systems that rely upon the accrual of ecological debt (Harvey, 1996: 295). It is a site of concentrated resource consumption where the visual exclusion of production networks facilitates an ideological exclusion of social and natural processes from the domestic sphere (Kaika, 2004: 65). In *City of Flows*, Maria Kaika uses water systems as an example to illustrate this point. Water flows from the kitchen tap into domestic space, but the processes and elements of its delivery system (dams, pumps, treatment plants, pipe networks) are not visible. According to Kaika, «Excavating the flows that constitute the urban would produce a political ecology of the urbanization of nature» (Kaika, 2004: 25). Picturing things creates an opportunity to think about them.

The networks and processes that constitute the city do not exist in sterile, controlled conditions. They can be profoundly upset by forces exterior to human planning; witness the destruction of New Orleans by Hurricane Katrina in 2005. Our way of organizing nature is creating dangerous consequences. In Zhengzhou the air pollution generated by coal plants and automobile traffic is highly visible, and serious enough that the government has implemented rules to reduce the number of vehicles on the road per day. In Edmonton we have begun to experience extreme dense smoke events from summertime forest fires to the north and west as a result of global warming and changing weather patterns. There is growing support for a new ecological paradigm as the number of people who are directly affected by these phe-

nomena increases (Dunlap, 2000: 437). As more people must acknowledge the need for action, the visual arts have a role to play in making our cities' flows visible and presenting them in a language that is compelling.

Liminal Space: The City as Process

Urbanization is a process of continual socio-ecological change. The city is a thing, but because it is constantly changing it can be viewed as a process, a hybrid of the natural and the cultural (Kaika, 2004: 14). Accordingly, Ink and Oil's collaborative paintings present liminal spaces that disturb clear boundaries between City and Country, Nature and Culture in order to represent contemporary landscape as flows and processes between elements in complex adaptive systems. This reframing is necessary to reconsider the dominant social paradigm of endless economic growth through dominion over nature and to address current crises that arise from an epistemology that prioritizes short term market needs over sustainable conditions for life on Earth.

Hybrid Texts of the Contemporary Sublime

The landscape painting traditions of the Romantic Sublime and Shan-shui both employ mountain imagery as an environment that contextualizes human experience and comprehension in relation to the vast complexity of the external world. These intellectual and artistic traditions constitute a beginning point for the material exploration in Ink and Oil's painting collaboration.

Many contemporary artists have investigated the Sublime through the »impossible totality« of the vast technological networks that make up the world system of economic and social institutions (Jameson, 1991: 38). We certainly experienced elements of this «impossible totality» in our own work «together» in studios separated by space and culture. Ours, as artist and writer on the sublime Simon Morley has put it, was an »experience of modern life itself... in terms of the sublime as the extreme space-time compressions produced by globalized communication technologies [that] give rise to a perception of the everyday as fundamentally destabilizing and excessive« (Morley, 2010: 12).

Acknowledging the limits of our ability to fully understand or represent a world so complex suggests that there are inherent aspects of our being that contribute to the ways we think and represent: that our perceptions and representations are not strictly subjective cultural constructs. How can they be if we acknowledge the unknowable and struggle to engage with it? Problematizing the idea that all codes and values that shape our thought are purely social constructs creates a dialectic set up with Nature (the physical, actual world that is) on one side, and Culture (the world we create, produce, represent) on the other. The contemporary sublime sits at this intersection. Beizheng and I have created paintings that examine this convergence of Nature and Culture, the liminal zone of in-between-ness that is the site of the contemporary sublime.

CONCLUSION

These paintings represent our effort to think together about our shared future. Our lives are profoundly dependent upon our current system of economic production and distribution of goods and services, but our cultures are organizing nature in a manner that rarely acknowledges resource limitations. While it does not offer prescriptive solutions, our artistic process mirrors this world in a creative production that reflects what has become a destructive juggernaut. We hope that Ink and Oil will contribute to the many significant efforts currently being made to address our common future, and that these pictorial spaces will help our audience to think through shared challenges and view their inherent complexities in a new light. It is important to think about China and Canada's interwoven economic and environmental futures. In doing this together we have learned more about each other and strengthened our ability to work together moving forward.

Book:

Clark, B, J Bellamy, J. and York, R. (2010). *The Ecological Rift: Capitalism's War on the Earth*. New York: Monthly Review Press.

Cömert, M. (2019). «Revival of Keynesian Economics or Greening Capitalism: «Green Keynesianism.»» *Sosyoekonomi* 42, Vol. 27: 129-144.

Danto, A. *Connections to the World*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Davis, A. and Stroink M. (2016). «The Relationship Between Systems and the New Ecological Paradigm.» *Research & Behavioral*

- Science* 33, no 4 (Jul/Aug2016): 575-586.
- Downey, D., Kinane, I., and Parker E. (2016). *Landscapes of liminality: Between Space and Place*. London: Rowman and Littlefield International.
- Dunlap, R., Van Liere K., Mertig, A.G. and Jones, R.E. (2000). «Measuring Endorsement of the New Ecological Paradigm: A Revised NEP Scale.» *Journal of Social Issues* 56, no 3 (September 2000): 425-442.
- Foucault, Michel. *The Order of Things*. London: Tavistock Publications, 1974.
- Georgesceu- Roegen, N. (1975). «Energy and Economic Myths.» *Southern Economic Journal* 41, no 3 (January 1975): 347-381
- Hamilton, J. (2009). «Causes and Consequences of the Oil Shock of 2007-08.» *Brookings Papers on Economic Activity, Economic Studies Program*, The Brookings Institution, vol. 4 (Spring 2009): 215-283.
- Harvey, D. (1996). *Justice, Nature, and the Geography of Difference*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kaika, M. *City of Flows*. (2005). New York: Routledge, Taylor, and Francis Group.
- Lave, R., Wilson M., and Barron E. (2014). «Intervention: Critical Physical Geography.» *The Canadian Geographer* 58, no 1 (Spring 2014): 1-10
- Lee, D. (2016). «Clear Weather in Boston's Chinatown: Chinese Landscapes in the Anthropocene.» *Verge: Studies in Global Asias* 2, No. 1 (Spring 2016): 193-221
- Manning, R. (2004) «The Oil We Eat.» *Harper's* 308, no 1845. 37-45
- Moore, J. (2000). «Environmental Crises and the Metabolic Rift in World Historical Perspective.» *Organization and Environment* 13, no. 2. 123-157.
- Moore, J. (2015). *Capitalism in the Web of Life*. London: Verso.
- Morley, S. (2010). *The Sublime*, London: Whitechapel Gallery.
- Nitecki, M. H., and Nitecki, D. (1992). *History and Evolution*. Albany: State University of New York Press.
- Novak, B. (2007). *Art and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*. Oxford University Press.
- Parra, C. and Walsh, C. (2016). «Socialities of Nature Beyond Utopia.» *Nature + Culture*, vol. 11, issue 3.
- Rifkin, J. (2011). *The Third Industrial Revolution*. New York: Palgrave MacMillan.
- Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research*. London: Sage Publications.
- Tuan, Y. (2013). *Romantic Geography: In Search of the Sublime Landscape*. University of Wisconsin Press.
- Walker B.H. and D., Salt. (2006). *Resilience Thinking: Sustaining Ecosystems and People in a Changing World*. Washington DC: Island Press.

> MAKING IS THINKING BUT THINKING IS MAKING AS WELL

MICAEL NORBERG

Emotions are a transformation of the world and they are deeply connected to our own intellectual capacities for making sense of the world. But art is not illustrations of emotions. It is not either illustrations of theories or science, as art has the capacity to be knowledge by itself. Art has a possibility to be a visual rhizomic thinking. Knowledge, both in process, methodology and result. There is magic at play and it is more than just an aesthetic experience.

Making is thinking but thinking is making as well and in the artistic process there exists a dialogue between thinking and making. It is a movement back and forth between these points. We often consider making and thinking as two different forms of expression and even polarities but they are in need of each other and they support each other. It is the same with the relationship between the visual and the text. It is a relationship. Relationships are a foundation for communication, understanding and the developing of knowledge. Relationships exist between a viewer and the artwork, a reader and a text, an audience and an exhibition, the student and the teacher and between the eye and the mind. Between these relationships a dialogue is created. And it is in this dialogue, the transformation or call it a metamorphosis from reality to mind or mind to reality where the magic happens and knowledge is created.

There is magic at play when you realize that mixing the colors yellow and blue it becomes green or when standing in the dark-room watching an image appearing in the developer fluid. The same magic you find when drifting through an urban landscape, with your mind having a playful-constructive behavior and awareness and understanding of the «*exact laws and specific effects*» that the geographic environment has consciously organized or not. Or taking two words and placing them after each other and by that creating a new sentence, a new meaning that you hadn't seen or realized before. Experiments and artistic methods on different levels and from different perspectives. Artists question reality and emotions are at play in different forms. Satisfaction, pleasure, happiness when you get the right nuance of green or anger and irritation when you realized that you have overexposed your film. Emotions are a foundation of the artistic process. Emotions are a transformation of the world and they are deeply connected to our own intellectual capacities for making sense of the world. But art is not illustrations of emotions. It is not either illustrations of theories or science, as art has the capacity to be knowledge by itself. Art has a possibility to be a visual rhizomic thinking. Knowledge, both in process, methodology and result. There is magic at play and it is more than just an aesthetic experience. But where in the

artistic process do the emotions and thinking transforms to become knowledge? And what form does this transformation take? What is lost in translation? And if something is lost, does it matter?

I start this text with an image of this text
and continue asking myself:

*if poetry were literally the spontaneous
overflow of powerful feelings, as William
Wordsworth said,*

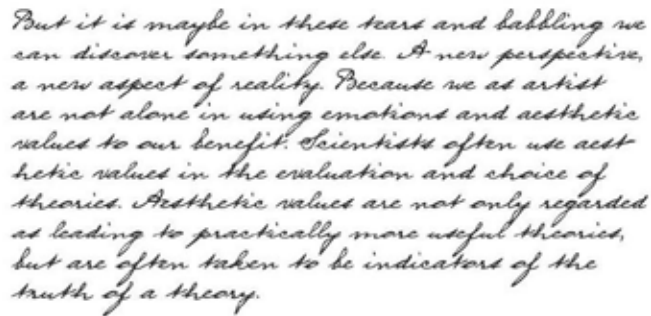
would it consist largely of things
like tears
and
incoherent babblings.

We carry a long tradition on our backs
where emotions
have been regarded
as a burden.

We have all heard that we should control our feelings.

*"Feelings will cloud your senses and even Plato
himself regarded the senses as impediments
to the achievement of that exalted state in
which forms could be known"*

Figure 1. Micael Norberg (2020) From the series: «*Making is thinking but thinking is making as well*» Title: «*I start this text with an image of this text and continue asking myself, if poetry were literally «the spontaneous overflow of powerful feelings,» as William Wordsworth said, would it consist largely of things like tears and incoherent babblings? We carry a long tradition on our backs where emotions have been regarded as a burden. We have all heard that we should control our feelings. Feelings will cloud your senses and even Plato himself regarded the senses as impediments to the achievement of that exalted state in which forms could be known.*».

The image shows a piece of handwritten text in a cursive script. The text is centered on the page and reads: "But it is maybe in these tears and babbling we can discover something else. A new perspective, a new aspect of reality. Because we as artist are not alone in using emotions and aesthetic values to our benefit. Scientists often use aesthetic values in the evaluation and choice of theories. Aesthetic values are not only regarded as leading to practically more useful theories, but are often taken to be indicators of the truth of a theory." The handwriting is fluid and somewhat slanted to the right.

But it is maybe in these tears and babbling we can discover something else. A new perspective, a new aspect of reality. Because we as artist are not alone in using emotions and aesthetic values to our benefit. Scientists often use aesthetic values in the evaluation and choice of theories. Aesthetic values are not only regarded as leading to practically more useful theories, but are often taken to be indicators of the truth of a theory.

Figure 2. Micael Norberg (2020) From the series: «*Making is thinking but thinking is making as well*» Title: «*But it is maybe in these tears and babbling we can discover something else. A new perspective, a new aspect of reality. Because we as artist are not alone in using emotions and aesthetic values to our benefit. Scientists often use aesthetic values in the evaluation and choice of theories. Aesthetic values are not only regarded as leading to practically more useful theories, but are often taken to be indicators of the truth of a theory.*».

Returning to the text, text as we know it, trying to understand if text in itself could be an aesthetic experience? and with a question: *are aesthetic values in themselves enough*

and can emotions, tears and incoherent babbling carry knowledge by themselves?

Or is it all about representation...

Reality is always more extensive and complicated than any system of representation can comprehend, and we always sense that this is so-representation never "gets" reality, which is why human history has produced so many and changing ways of trying to get it.

La Trahison des images,

The Treachery of Images,

A betrayal of trust.

The reality is not what it seems
and to understand something
I have to write it down.

To understand reality.

You have to write it down.

I write it down many times, repeatedly, obsessively

Figure 3. Micael Norberg (2020) From the series: «*Making is thinking but thinking is making as well*» Title: «*Or is it all about representation?*» «*Reality is always more extensive and complicated than any system of representation can comprehend, and we always sense that this is so-representation never «gets» reality, which is why human history has produced so many and changing ways of trying to get it*» [1.] *La Trahison des images, The Treachery of Images, A betrayal of trust. The reality is not what it seems! and to understand something I have to write it down. To understand reality. You have to write it down. I write it down many times, repeatedly, obsessively*»

We could stop right here and now in this text and decide that an aesthetic experience is a silent experience. Something that happens on the inside of the viewer or the reader or the listener. Something that can't be spoken, or written about. Its aim is only to invoke feelings to be kept to oneself. Silent knowledge meant for one and only oneself. And with that we could conclude that art is nothing more than just an aesthetic experience with knowledge that speaks only in the mind.

But still a question arises inside me - *what happens when you open your mouth and let words describe your experience?* When you —with words and reason— try to contact and translate your experience to another being into another form? We know that the artist by tradition is silent and some say that artists today are forced to an increasing extent to have to relate with rationality and reason to their artistic work and process. In the cross point between education, research and funding, artists are forced to reflect, refer and describe their activities. Words like research questions, material concepts, theoretical foundation and methodologies are words that are incorporated in the artistic process. The theoretical structure and epistemological body that are thus imposed are derived from the traditions of science and philosophy, traditions that have defined their rationality against the irrationality of the arts. Some say that it is not art anymore when these structures are imposed on the artist, that it is a threat to the artistic freedom to undergo a rigid systematic system. Does the magic get lost in translation of what is for some called academization and theorization?

I ask myself: *is it a threat to the artistic freedom to reflect and contextualize your artistic practice or your aesthetic experience and in that way try to see art as knowledge, beyond a pure aesthetic experience? Is it a threat to communicate and control the communication?* I don't think so. Language is a tool to convey and translate aesthetic values and magic into knowledge, to open it up instead of keeping things closed to fixed values and traditions. It is about control and who controls what is said. You as an artist or someone else?

And we have to be aware of that language and visuality are more closely linked than we tend to realize. A problem of our age is that text and language is valued higher than the visual and the sensors in general. In the same way as we have polarized emotions and reason but and here, I quote Per Nilsson from his book *«The Amphibian Stand»*.

«If we were to cleanse language of all visual and sensors metaphors there would not be much left to promote understanding. The same goes for the visual. If we were to rid the visual of everything that can be pronounced in language there would not be much left of it». [2]

It is here we can see a relationship. It could even be something more than a relationship, maybe a marriage. A marriage born out of a dependency. And we have to agree that all relationships need some form of communication to function. We have to find ways to turn tears and babbling into something else. A new perspective, a new aspect of reality. Interpretation and reflection are ways to start this dialogue.

As Aristotle says in «On Interpretation», *«Spoken words are the symbols of mental experience and written words are the symbols of spoken words. Just as all men have not the same writing, so all men have not the same speech sounds, but the mental experiences, which these directly symbolize, are the same for all...»*. [3]

Here it comes then, Aristoteles has already answered some questions for us, *making is thinking and thinking is making as well*.

But of course, things get lost in translation. Interpretation and reflections are forms of translations and as we know, relationships can be stormy. Relationships can have fall-outs and arguments and even end in a divorce, but they also have the capacity for love. We have to take the bad with the good. We have to accept both the negative and positive aspects of the relationship. Nothing is perfect. It is interpretation and bits and pieces are lost in translation. But we have to agree that we need words to communicate and they may be written or spoken.

That does not mean that we should get lost in interpretation as Susan Sontag says: *«We should not place an overabundance of importance upon the content or meaning of an artwork but rather be keenly alert to the sensuous aspects of a given work and developing a descriptive vocabulary for how it appears and how it does whatever it does. Interpretation can have a particular «taming» effect: reducing the freedom of a subjective response when placing limitations or certain rules upon a responder»*. [4]

That is why I think reflecting is a better word than interpretation.

But all in all, it is all about the relation between understanding and knowledge. All the layers of a rainbow cake and the possibility to create knowledge. It is all about the relationship between the image and the text, the text and the image. The betrayal of trust and the dependency. Making and thinking, thinking and making. They are all representations.

So maybe we should not argue about to communicate or not, but rather *how we communicate*. I think the basic question lies in what form of a dialogue we use. Is it a lonely race and should our thinking be locked in a specific form? Should it be poetry or academic writing? Should we use the method of Elenchus or should we just occupy ourselves with a lonely monolog?

Whatever we choose, we have to ask ourselves what tools are available to us? From my point of view and my preferences I have some suggestion on what we as artists could take as a starting point, both in research as well as in teaching. I will not use this text to build arguments in favour or against, or to present in detail these different thoughts and theories –that I leave up to you, the reader, the viewer to continue digging, if interested. I just provide some hints.

So, let's start with Paul Karl Feyerabend. I think artists that have an interest in artistic research should look into the writing of Feyerabend and specially his book, *«Against method»*. A book in which he argues, *«... science would benefit most from a «dose± of theoretical anarchism»*. [5] He thought that theoretical anarchism was desirable because it was more humanitarian than other systems of organization, by not imposing rigid rules on scientists.

Another way of looking at the world are Gilles Deleuze and Félix Guattari suggesting and in this context the terms, «*rhizome*» and «*rhizomatic*» I would say is important. They suggest, «...*a theory and research that allows for multiple, non-hierarchical entry and exit points in data representation and interpretation. In 'A Thousand Plateaus', they oppose it to an arborescent (hierarchical, tree-like) conception of knowledge, which works with dualist categories and binary choices*». [6]

Let's continue our name dropping and continue with Umberto Eco and his «*Open Work*» which suggest that the reader or the viewer will read/interpret a certain work differently every time, depending on his/her emotional state, physical state and political world view. «...*Open work constitutes the multiplicity of meanings and the participation of audience. Artists generate the work of art allowing the audience to fabricate numerous meanings*.» [7]

As for teaching art I would say the Brazilian educator Paulo Freire is very important.

Freire's antidote to a dehumanizing approach were the teacher is all-knowing, «kindly» bestowing their knowledge on to those considered ignorant where students are not actively participating in their learning, in problem-posing or interacting, but are expected to receive memories, and repeat information... is critical thinking and a pedagogy that encourages participation and urges viewing students as interlocutors or partners in the learning process.

Another very practical approach is »*The Feedback Method*«, developed by Karim

Benammar at DAS Academy of Theatre and Dance/Amsterdam University of the Arts: where the aim is to create a common space, where the status of the speaker doesn't obscure the topic; where the struggle to position oneself within a hierarchy can be paused; where dialogue actually nurtures courage, produces diverse perspectives, and sparks insight.

In all above examples we find ideas on how to use language, how to communicate and how to develop knowledge from and in art and in the artistic practice. They promote *non-hierarchical* models and they question that knowledge is static and gives suggestions on how to look at the world, teaching and research from other perspectives. But maybe most important is that they, in different ways, express that this process is not done alone. All above examples point in a direction of a collective effort and an open *dialogue*. It is a movement between image, text, words, language and thinking, person to person. Back and forth, a transformation and a metamorphosis and it is not a lonely dance. There is magic at play and it is more than just an aesthetic experience.

One thing we do know about this dance, is that art and artists are never silent, even if they think they don't have their own voice they can't escape their own sounds and movements. There is a constant need for communication, in different forms. Art is by its own nature looking for communication. Nature abhors vacuum and whether you write or speak about, through or in your art, communication is present. The very second you open your mouth or write a sentence a relation is created by the speaker and the one who listens or reads your words. And in

As an artist I am interested in art as knowledge and how artistic practice can reveal new dimensions on the world as we know it. Artists are in one way or another working with emotions and emotions are a transformation of the world as they are deeply connected to our own intellectual capacities for making sense of the world. As artists we are moving in an area with a horizon of not knowing. But even as we look at the event horizon, there is knowledge in not knowing.

So, what tools do I use myself you may ask. I use text and image in my artistic practice. I try to create a dance between these two entities. I try to create a relationship. Text and image are both capable of expressing emotions and knowledge. They both represent. Making is thinking and thinking is making. They work as babbling and as pure objective facts. Both as images and text. So, this text is an attempt and a part of my artistic practice and for this text to become something else, to transform and to express emotions and appeal to our aesthetic experience references it needs to become a visual experience, it has to transform back and forth between image and text.

*The text becomes a manuscript, an object and again I bring up what Arthur Danto says:
"Art is an object plus an interpretation, an artwork is an object and its different discourse set, an object in its broadest sense, since an object in this meaning need not to be physical but can just as well be mental." (8)*

It brings me back to the beginning of this text, this attempt and my saying that making is thinking and thinking is making. In the artistic process there exists a dialogue between thinking and making. It is a movement back and forth between these points. We often consider making and thinking as two different forms of expression and even polarities but they are in need of each other and they support each other. It is the same with the relationship between the visual and the text. It is a relationship. And as you notice, this text does not include, methodology, results a discussion or conclusions and my bibliographic references is a mix of opinions. This text is an attempt. This text is thinking. It is an artistic process in which I try to say that this, what you read right now could be the same as mixing the colors yellow and blue in an attempt to make the color green.

*So, what is lost in translation
And if something is lost, does it matter?*

Figure 5. Micael Norberg (2020) From the series: «Making is thinking but thinking is making as well» Title: «As an artist I am interested in art as knowledge and how artistic practice can reveal new dimensions on the world as we know it. Artists are in one way or another working with emotions and emotions are a transformation of the world as they are deeply connected to our own intellectual capacities for making sense of the world.

this relationship lies the dialogue, this cornerstone of the artistic practice and artistic research. The dialogue is there as a part of the process. To reveal what we know and can see and to reveal what we don't know and what we don't see.

I am not really building up new arguments here. This text is an attempt, it is mere suggestions. A reflection on my own process and thinking. It is layers of information that relate to the artistic practice. My artistic practice and maybe others? You could say that this is a layered cake and we are aiming to understand something by cutting through the cake. We could call all of this «babbling», «reflections on the development of an artistic practice based on research in Fine Arts». And then you could say that all artistic work is research and of course it is in one way. You need to do some «digging» to make art. You need to «research» your material, your content and how to execute it all. But not all art is: *systematic, rigorous, critical and maybe most important, reflective and communicable*. From my point of view, research also concerns the intention of your practice and artistic work. You have to question yourself, is your work about to create new knowledge, reformulate knowledge, develop knowledge or contribute to old knowledge? Or just an aesthetic experience, or all of the above?

As artists we are moving in an area with a horizon of not knowing. But even as we look at the event horizon, there is knowledge in not knowing. So, what tools do I use myself you may ask. I use text and image in my artistic practice. I try to create a dance between these two entities. I try to create a relationship. Text and image are both capable of expressing emotions and knowledge. They

both represent. Making is thinking and thinking is making. They work as babbling and as pure objective facts. Both as images and text. I invent my own world. This text is an attempt and a part of my artistic practice and for this text to become something else, to transform and to express emotions and appeal to our aesthetic experience references it needs to become a visual experience, it has to transform back and forth between image and text. The text becomes a manuscript, an object and again I bring up what Arthur Danto says: «Art is an object plus an interpretation, an artwork is an object and its different discourses, an object in its broadest sense, since an object in this meaning needs not to be physical but can just as well be mental». [8]. It brings me back to the beginning of this text, this attempt and my saying that «making is thinking and thinking is making». In the artistic process there exists a dialogue between thinking and making. It is a movement back and forth between these points. We often consider making and thinking as two different forms of expression and even polarities but they are in need of each other and they support each other. It is the same with the relationship between the visual and the text. It is a relationship. And as you notice, this text does not include methodology, results of a discussion or conclusions and my bibliographic references are a mix of opinions. This text is an attempt. This text is thinking. It is an artistic process in which I try to say that this, what you read right now could be the same as mixing the colors yellow and blue in an attempt to make the color green. So, what is lost in translation? And if something is lost, does it matter?»

Nature abhors vacuum, the emptiness will be filled with something else as good and this

text has just become this something else and in regards to feelings and emotions,

I have to quote Jean-Paul Sartre:

«An emotion is a transformation of the world. When the paths before us become too difficult, or when we cannot see our way, we can no longer put up with such an exacting and difficult world. All ways are barred and nevertheless we must act. So, then we try to change the world; that is, to live it as though the relation between things and their potentialities were not governed by deterministic processes but by magic». [9]

Book:

[2]. Nilsson, Per (2009). “The Amphibian Stand: A Philosophical Essay Concerning Research processes in Fine

Art”

[7] J, El. (2015). Text and Meaning in Umberto Eco’s “The Open Work”. The Context. II.

[8] ARTHUR C. DANTO (2013) “What Art Is”

[9] Sartre, Jean-Paul (1939). “Esquisse d’une théorie des émotions”

References taken from the internet (electronic sources):

[1] Wikipedia, Wikimedia Foundation, “Representation (arts)”, [online]

URL:[https://en.wikipedia.org/wiki/Representation_\(arts\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Representation_(arts))[18 August 2020, at 13:11]

[2] The Internet Classics Archive, (1994-2000), Daniel C. Stevenson, “Aristotle, On Interpretation” [online]

URL:<http://classics.mit.edu/Aristotle/interpretation.1.1.html>

[3] Wikipedia, Wikimedia Foundation, “Against Interpretation” [online]

URL:https://en.wikipedia.org/wiki/Against_Interpretation [25 October 2020, at 23:22]

[4] Wikipedia, Wikimedia Foundation, “Paul Feyerabend” [online]

URL:https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Feyerabend [12 October 2020, at 14:17]

[5] Wikipedia, Wikimedia Foundation, “Rhizome (philosophy)” [online]

URL:[https://en.wikipedia.org/wiki/Rhizome_\(philosophy\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rhizome_(philosophy)) [5 October 2020, at 04:22]

> AUTORES / AUTHORS

José Vicente Martín Martínez, (España). Catedrático en pintura. Decano de la Facultad de Bellas Artes de Altea. UMH. Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea.

jv.martin@umh.es

Mónica Amieva Montañez, (México). Investigadora y curadora pedagógica. Es doctora en filosofía contemporánea por la Universidad Autónoma de Barcelona y maestra en teoría del arte por la misma institución.

amievamonica@gmail.com

Leigh Bridges, (Canadá). Artista y profesora de Arte y Diseño en la University de Manitoba (Canadá), con una maestría en Bellas Artes de la Universidad de Victoria (Canadá). leigh.bridges@umanitoba.ca

Néstor Cohen, (Argentina). Profesor titular consulto de Metodología de la Investigación en la Carrera de Sociología de la UBA (Argentina).

nestorcohen44@gmail.com

Duvier del Dago Fernández, (Cuba). Artista y profesor del Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana (Cuba).

deldagostudio@gmail.com

Gabriela Vivian Gómez Rojas, (Argentina). Profesora adjunta de Metodología de la Investigación I, II y III de la carrera de Sociología de la UBA y de Metodología Cuantitativa de la carrera de Sociología de la UNMDP, Universidad Nacional de Mar de Plata (Argentina).

gvgrojas@gmail.com

Ariadna Gorostegui Valenti, (Argentina). Profesora auxiliar de trabajos prácticos de Metodología de las Ciencias Sociales en la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la UNMDP (Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina).

arigoros.valenti@gmail.com

Daniel Laskarin, (Canadá). Artista y profesor en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Victoria (Canadá).

laskarin@uvic.ca

Riánsares Lozano de la Pola, (México). Profesora e Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México (México).

rian.lozano@gmail.com

Micael Norberg, (Suecia). Artista y profesor en la Academia de Bellas Artes de Umeå University. Jefe adjunto de Departamento y Director de Estudios Superiores de la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Umeå (Suecia).

micael.norberg@umu.se

Birthe Piontek, (Alemania). Artista y profesora asistente de fotografía en la Facultad de Arte Audain de la Universidad de Arte y Diseño Emily Carr en Vancouver (Canadá) y miembro de Cake Collective, con maestría en Bellas Artes de la Universidad de las Artes Folkwang en Essen (Alemania).

bpiontek@ecuad.ca

Jesse Thomas, (Canadá). Profesor asociado y coordinador del programa de Pintura en el Departamento de Arte y Diseño, Universidad de Alberta (Canadá).

jthomas6@ualberta.ca

Enia Rosa Torres Castellano, (Cuba). Vicerrectora Docente de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA). Vicerrectora para la formación profesional del ISA.

eniarosa@gmail.com

Iván Albalate Gauchía, (España). Vicedecano de Grado de la Facultad de Bellas Artes de Altea. UMH. Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

ialbalate@umh.es

José Luis Maravall Llagaria, (España). Secretario de la Facultad de Bellas Artes de Altea. UMH. Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

jlmaravall@umh.es

Bernabé Gómez Moreno, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

bernabegm@umh.es

Susana Guerrero Sempere, (España). Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

sguerrero@umh.es

José Luis Lozano Jiménez, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada.

joseluislozano@ugr.es

Javi Moreno, (España). Vicerrector adjunto de Cultura y Creación. UMH. Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

javier.morenop@umh.es

José Maldonado Gómez, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

jmaldonado@umh.es

Eduardo Marín Sánchez, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

emarin@umh.es

Mario-Paul Martínez Fabre, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

mario.martinez@umh.es

Vicente Javier Pérez Valero, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

vperez@umh.es

Juan Fco. Martínez Gómez de Albacete, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

juan.martinezg@umh.es

David Vila Moscardó, (España). Vicedecano de Proyección de la Facultad de Bellas Artes de Altea. UMH. Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

dvila@umh.es

Imma Mengual, (España). Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

imengual@umh.es

María José Zanon Cuenca, (España). Catedrático en escultura. Vicedecana de Recursos Materiales de la Facultad de Bellas Artes de Altea. UMH. Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.

mj.zanon@umh.es

Alfonso Sánchez Luna, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.
alfonso.sanchez@umh.es

Tatiana Sentamans, (España). Catedrático en escultura. Vicerrectora de Cultura de la UMH. Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.
tsentamans@umh.es

Carmen G. Muriana, (España). Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.
carmen.garciam@umh.es

María Tinoco, (España). Experta en mercado del arte, perito judicial tasador y directora de la galería The Blink Project de Valencia.
info@theblinkproject.net

Bibiana de la Soledad Sánchez Arenas, (España). Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.
bibiana.sancheza@umh.es

David Trujillo Ruiz, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.
dtrujillo@umh.es

Sergio Luna Lozano, (España). Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.
sluna@umh.es

Rocío Villalonga Campos, (España). Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche.
rvc@umh.es



UNIVERSITAS
Miguel Hernández

MÁSTER EN PROYECTO E
MUPIA
INVESTIGACIÓN EN ARTE

DA

DEPARTAMENTO
DE ARTE

CÍA
CENTRO DE
INVESTIGACIÓN
EN ARTES