

# MATERIA AMPLIA #1

INVESTIGACIÓN UNIVERSITARIA



FACULTAD DE BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DE GRANADA

## ÍNDICE

- 5 **La investigación es un componente ineludible en el pensamiento y la producción del arte contemporáneo.**  
Francisco José Sánchez Montalbán
- 11 **La sonrisa: dramática social de los políticos en campaña.**  
Alba Pérez-Osorno  
José Luis Vicario Merino
- 17 **Blanqueo de documentos mediante exposición a radiación lumínica artificial.**  
Ana Reyes Pérez
- 23 **El futuro: filosofía, ciencia y ficción para una visualización distópica.**  
Andrés Reina Gutiérrez
- 29 **De lo “psicofísico” a lo “biopsicofísico”, concepto para una didáctica del cuerpo.**  
Armando Collazos Vidal  
Jesús Montoya Herrera  
Rafael Peralbo Cano
- 35 **La camisa talismánica del Irán safávida.**  
Seyedeh Mahdis Azimi Sayad
- 41 **El cartel publicitario colombiano: la modernización de Cali a través de la estampa (1910-1944).**  
Diego Giovanni Bermúdez Aguirre
- 47 **Imagen digital impresa: conservación y permanencia del color.**  
Brenda Sánchez Marín
- 53 **Consideraciones sobre algunos discursos corporales en la guerra.**  
Adriana M. Cárdenas-Súa
- 59 **Gesto y movimiento: una propuesta metodológica para la dirección coral.**  
Carolina Romero López
- 67 **Valorización de las prácticas estéticas en los buses escalera de Colombia.**  
Diana Paola Valero Ramírez  
Jesús Montoya Herrera  
Rafael Peralbo Cano
- 73 **La fugacidad de la imagen repetida: reflexiones sobre repetición e identidad, el camino hacia un lugar sin localización.**  
Ramón Ildefonso Hervella Marentes
- 79 **Jesús Arias (1963-2015): un acercamiento a su biografía y a su faceta musical.**  
Irene del Carmen Chicharro Martínez
- 85 **La configuración del negativo en la adaptación de la imagen heráldica y su constitución como marca gráfica universitaria.**  
Joan Sanz Sánchez

- 95 **Estéticas relacionales y tejidos híbridos de comunidad.**  
Jorge Reyes Osma
- 103 **Procesos de creación del arte contemporáneo y cuestionamiento del mito de la creatividad infantil. Experiencia en la escuela Luna de Granada.**  
Luis Ángel López Diezma  
M<sup>a</sup> Reyes González Vida
- 109 **Reorganización, clasificación, identificación y conservación de los modelos anatómicos orgánicos situados en el Área de Reserva del Edificio V Centenario de la Universidad de Granada.**  
Luis Miguel Franco Muñoz
- 115 **Smartphones en el aula: el booktrailer en la formación lectora.**  
María Soledad Sánchez Montalbán
- 121 **Barnices tradicionales aplicados sobre obras gráficas: características y comportamiento.**  
Marta Durbán García
- 127 **A vueltas con la performatividad del arte.**  
Miguel Ángel Melgares
- 133 **Reflexiones en torno a la historiografía de la Academia de San Alejandro en el siglo XIX en Cuba.**  
Osvaldo Paneque Duquesne
- 139 **Experiencias narrativas y educación visual en la Fotografía de danza contemporánea en el entorno de los Festivales de Música y Danza de Granada.**  
Pastora Rueckert Moreno
- 145 **El doble tetraedro. Propuesta de actualización de un diagrama síntesis de la información visual del proyecto arquitectónico.**  
Rodrigo Vargas Peña
- 153 **La Performance Intermedial: un concepto para el análisis de la ópera del siglo XXI.**  
Silvia Constanza Ordóñez García
- 159 **Ikko Tanaka. El maestro de la forma perfecta.**  
Teresa Pérez Contreras
- 165 **Artesanías audiovisuales y educación.**  
Victoria E. Valencia-Calero

Francisco José Sánchez Montalbán  
Decano de la Facultad de Bellas Artes.  
Universidad de Granada.

**LA INVESTIGACIÓN  
ES UN COMPONENTE  
INELUDIBLE EN EL  
PENSAMIENTO Y LA  
PRODUCCIÓN DEL  
ARTE CONTEMPORÁNEO**

## La investigación es un componente ineludible en el pensamiento y la producción del arte contemporáneo

1. <https://societyforartisticresearch.org>

2. <http://www.artresearch.eu>

3. <https://www.elia-art-schools.org/home>

4. <https://gsh.uva.nl/content/research-masters/art-and-performance-research-studies/art-and-performance-research-studies.html?origin=ZYL01hg9R0%2B-vye1qYsMGrg>

### Introducción

Emprender la aventura de editar una colección de monografías sobre investigación en el ámbito de la producción y la reflexión artística es sin duda una tarea siempre necesaria y capaz de proporcionar panorámicas de interés para comprender qué se está produciendo en el arte contemporáneo y cómo se está pensando al respecto.

Si existe una evidencia cierta en cualquier investigación es que hay que hacerse grandes preguntas en busca, quizá, de pequeñas respuestas. La primera cuestión que nos planteamos fue, entonces, ¿qué derroteros lleva la investigación artística en estos momentos?, ¿cuáles son sus líneas o temáticas más atrayentes para nuestros investigadores, o qué está espetando nuestra época de los artistas y pensadores que emprenden un proceso de investigación? y sobre todo qué medios o sistemas válidos usa un artista para validar su trabajo como un proceso de aportación al conocimiento contemporáneo.

Estos textos que siguen en esta publicación, y que son el inicio de una profusa muestra de derroteros de investigación en artes contemporáneas, intentarán desvelar estas y otras cuestiones como los intereses de las sociedades y las instituciones, centros de investigación y universidades al respecto.

### Panorama de la investigación artística actual en las artes y su conservación

Veamos en qué están deparando los investigadores y qué se está proponiendo desde las universidades, porque todo ello está abriendo puertas novedosas, frescas, poco habitadas en el terreno de la investigación.

### Nuevas temáticas

Si algo tenemos claro de las investigaciones en artes de las últimas décadas es que heredamos un prolífero interés por entender y discutir sobre la investigación en arte. Han sido muchos los teóricos, artistas y pedagogos del arte que han venido defendiendo formas y posicionamientos de indagación que hoy asumimos como metodologías válidas que nos permiten incluir o defender nuevas temáticas y discursos. Desde finales del XX se buscaron otras preguntas y conceptos en las

investigaciones, Tesis o artículos especializados. Conceptos como la diferencia, la identidad, la exclusión, la multiculturalidad o la interacción han posibilitado en paso desde el interés por el objeto artístico a problemas globales a través del arte como una forma de habitar el mundo contemporáneo tal cual es, conociendo sus vacíos y sus cualidades. Esto ha ido consolidando una seguridad en los artistas de defender y posicionar la producción artística en el terreno de la investigación y la aportación de conocimiento.

Pero estos nuevos argumentos del arte tienen una característica clara: la no exclusividad de los protocolos exclusivamente universitarios; ya no es necesaria su acreditación para legitimar su implicación social. Veremos que muchas instituciones relacionadas o no con las universidades o centros de formación van a promover las prácticas de investigación artística, tanto dentro como fuera de las instituciones académicas, como un proceso o producto de una investigación.

Estas facilitan la cooperación y la comunicación a través de conferencias y reuniones y difunden el conocimiento sobre las prácticas y los resultados de la investigación artística. La Society for Artistic Research<sup>1</sup>, la EARN<sup>2</sup> o ELIA<sup>3</sup> son buenos ejemplos de ello. Sus focos de investigación, sus temáticas prioritarias, están relacionadas con la filosofía del arte, las tecnologías del arte, las epistemologías del arte o el arte en el espacio público y su implicación social y consideran que toda manifestación artística contemporánea, todo arte contemporáneo, contiene en sí mismo un componente de investigación que lo acredita como tal.

Por ejemplo, el programa de Investigación Artística de la Universidad de Amsterdam<sup>4</sup>, busca ofrecer una visión y formación en nuevas formas de investigación. Estas nuevas formas ofrecen una alternativa a los enfoques existentes, haciendo hincapié en la investigación aplicada y práctica en oposición a la investigación teórica fundamental. Por lo que igualmente, el enfoque experimental tanto de los objetos de arte específicos como de conceptos artísticos más amplios se abre a debates e indagaciones académicas.

5. <http://www.wajdi-mouawad.fr>

6. <https://www.youtube.com/watch?v=vPhqQYsANfk>

7. <http://www.javiercodesal.es/trabajos/menese/>

8. <https://megafone.net/site/index>

Estos campos se amplían con un marco internacional y favorable para las reflexiones en torno a la gestión y protección del patrimonio. Por ejemplo, instituciones europeas destacadas como la ARC-Nucléart de Grenoble<sup>5</sup> defienden una de investigación en la conservación-restauración de los bienes culturales con materiales orgánicos y llevan a cabo actividades para transferir los procesos resultantes de estas investigaciones a la industria.

### **Panorama de la investigación artística actual**

Algunas ideas fundamentales inspiradas en las principales líneas de programas de doctorado de las universidades europeas confirman un interés por la transformación del pensamiento artístico, del arte una forma de pensar y crear conocimiento. Por eso quizá sean usuales también los trabajos de investigación pluridisciplinarios en todos los ámbitos de la producción artística en expansión (bidimensionales, espaciales, en la red, audiovisuales y multimedia). La investigación contemporánea parece explorar los contextos sociales y conceptuales de la creación artística vinculados a la reflexión crítica y a su incidencia en el contexto social y cultural, así como el estudio de las prácticas artísticas y sus productos observados desde el pensamiento contemporáneo.

Estos parámetros concretan unos puntos de partida de los estudios visuales y artísticos interconectados con otras experiencias sociales, entendiendo que el arte no puede estar alejado o no puede tener una existencia independiente al resto de disciplinas y de la sociedad. Algunas de esas conexiones, vista en un contexto amplio de la producción artística serían:

**Conexiones y transferencias entre los diferentes medios artísticos.** Estas relaciones conforman el entramado de fondo de la producción como investigación y se han ido haciendo más intensas en las artes plásticas, la fotografía, el video o el cine, los medios digitales de comunicación y producción visual, el teatro, la música, etc. Tratan de abordar los modos de innovación y transformación de los propios medios, de poner en relación a las artes y el pensamiento, en la búsqueda

de nuevas preguntas y respuestas a las necesidades actuales o de crear vínculos posibles capaces de promover transformaciones.

Un ejemplo de ello son las producciones de Wajdi Mouawad<sup>5</sup> a modo de una *slow innovation*, profunda y radical, sustentada en la investigación y experimentación conjuntas de artes escénicas, visuales y sonoras, así como en los valores sociales y en las personas. Mouawad introduce las artes y la cultura en procesos de innovación abierta, de co-creación y de intersección entre ámbitos, disciplinas y personas diversas.

En esta misma línea, la propuesta audiovisual de Alva Noto, junto al pianista japonés Ryuichi Sakamoto, para la gira del disco *Insen* en 2005<sup>6</sup>, mezcló los hábitos musicales de occidente del piano con sonidos electrónicos de última generación. En sus conciertos audiovisuales las imágenes son generadas por las notas y acordes del piano mostrando un gran espectro de sonidos microscópicos y micro-estructuras.

**Mirada etnográfica.** Este es otro modelo de investigación más antropológico que histórico con un nuevo rol en el que el creador opta por abandonar parcialmente el “hacer” para ubicarse como mediador entre actores sociales, instituciones y el medio artístico.

Lo ilustra muy bien el trabajo de retrato realizado por Javier Codesal a Menese<sup>7</sup>, en el que ambos se sentaron frente a frente y se grabó un encuentro a modo de monólogo construido desde la identidad revelada.

Fue Hal Foster quien denominó el concepto de “artista como etnógrafo” para denominar a aquellos creadores cuya materia prima de trabajo es lo social. Son aristas que no hacen obras, sino proyectos, productos que contienen a través de los diferentes lenguajes del arte aportaciones, reflexiones, previsiones o afirmaciones que en muchos casos no podrían no ser susceptibles al intercambio comercial y donde, en otras, el papel del público es parte protagonista de ellas. Es el caso también del trabajo de Antoni Abad: *Megafone.net*<sup>8</sup>, proyecto que consistió en hacer uso de la tecnología celular y del internet para dar voz a taxistas, quienes mediante teléfono

9. [https://www.youtube.com/watch?v=Wvg\\_pOvsioW](https://www.youtube.com/watch?v=Wvg_pOvsioW)

10. <https://www.youtube.com/watch?v=XpOqbLKvxE>

11. <http://museoperegrinacions.xunta.gal/es/Pilgrimage-to-Santiago>

12. <https://canal.ugr.es/evento/exposicion-fotoperiodistas-fotografos-de-prensa-de-granada/>

13. <http://www.claudiacasarino.com/obra.php?id=3>

14. [https://es.wikipedia.org/wiki/Mein\\_Gott\\_hilf\\_mir,\\_diese\\_tödliche\\_Liebe\\_zu\\_überleben](https://es.wikipedia.org/wiki/Mein_Gott_hilf_mir,_diese_tödliche_Liebe_zu_überleben)

nos celulares registraban eventos de su vida cotidiana en videos, fotografías y textos.

En la misma línea podemos contemplar el proyecto *Trabajo en una sola toma*, de Antje Ehmann y Harun Farocki<sup>9</sup> Se trata de un proyecto a largo plazo iniciado en 2011 donde el objetivo era, a partir de una serie de talleres desarrollados en distintas partes del mundo, producir una serie de grabaciones documentando distintas rutinas de trabajo en diversos contextos.

También podríamos mencionar el trabajo de Carlos Blanco Fadol *Sonidos del Amazonas. Yaguas*<sup>10</sup>, en el que utilizó la música como elemento antropológicamente puro de comunicación entre las diversas etnias que contactaba en su peregrinaje por el mundo, junto a los trabajos de investigación y recopilación de instrumentos étnicos.

**Un pulso ideológico, cultural y político.** En este punto descaremos las investigaciones relacionadas con el pulso ideológico, cultural, político apoyadas en los intereses del pensamiento. Esto justifica una influencia de los problemas sociales en los productos artísticos que definen los rasgos más importantes de una civilización. Estos aspectos ideológicos, culturales y políticos se refieren, por ejemplo, a la religión, las doctrinas políticas y económicas, a la ciencia y tecnología y todo tipo de relaciones sociales. Podríamos recordar algunas acciones artísticas a modo de proceso de investigación en esta línea como la realizada por Zhang Huan en 2001 en el Museo de Peregrinos de Santiago de Compostela<sup>11</sup>. O *Fotoperiodistas*<sup>12</sup>, el proyecto realizado por la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada acerca de los derechos humanos con el trabajo de numerosos periodistas gráficos de Granada para destacar cómo es la creación de un discurso documental y estético acerca de los derechos humanos, las desigualdades sociales, la denuncia social y la memoria visual de nuestra época.

Otro ejemplo del interés es el de las fronteras y las migraciones que pueden verse, por ejemplo, el trabajo de Claudia Casarino, *Uniforme*<sup>13</sup>, de 2008 donde se busca sondear la experiencia vital de nuestro tiempo desde el concepto de “migrar”. O la relación entre la cultura visual y la violencia de género desde

las prácticas artísticas y la comunicación en la sociedad actual que conducen a la construcción cultural de la violencia social.

También la naturaleza y los espacios naturales han impulsado a los artistas a desarrollar un cierto tipo de proyectos artísticos que nacen de la reinterpretación de aquella como material de creación plástica y como fuente de experiencia estética. Los artistas preguntan ¿qué entendemos por naturaleza? ¿qué situación ocupa el ser humano en el paisaje natural? ¿qué relaciones simbólicas emanan el territorio? ¿qué estrategias establece la obra de arte para naturalizarse en el paisaje?, con ello trata de explorar su propia individualidad, su pensamiento y su acción creativa.

Dentro todavía de este punto encontraremos investigaciones y/o proyectos artísticos que buscan la sensibilización o nuevas reflexiones sobre la cultura urbana. Se trata de una introspección activa sobre expresiones artísticas que se representan en la calle como forma de protesta o identidad social. El conocido beso del líder comunista Erich Honecker de la RDA con su homólogo soviético Leónidas Breznev, pintado por Dmitri Vrubel, es una de las obras más conocidas de la East Side Gallery<sup>14</sup>.

**Abolición de las diferencias entre las imágenes artísticas y no artísticas.** ¿Nos atreveríamos a firmar que en la actualidad hay una aceptación de que cualquier objeto, acción, obra, ..., pueda ser motivo de arte o estudio artístico?, ¿deberíamos exigirle a la investigación artística un grado de diferenciación respecto al uso de las imágenes que caracterizan a la industria de lo visual? Las prácticas artísticas contemporáneas están planteando, con cierta complejidad, el espacio desde el cual examinar los lenguajes que definen las nuevas estéticas contemporáneas. Sin duda hemos asumido un considerable cambio de rol del espectador y de los nuevos procesos creativos en la práctica artística. Por eso el investigador y productor actual se sirven de todo tipo de materias, de imágenes, técnica, ciencia, electrónica o de reproducción mecánica para fusionar estilos, preceptos y reglas en su creación. Pero la pregunta surge cuando estas prácticas mediáticas o las producciones culturales y de consumo, reclaman, buscan sitio, o provocan una reorientación de las nuevas prácticas artísticas.



15. <https://www.juanmartinprada.net>

16. <https://www.fontcuberta.com>

Cada vez hay más artistas y más gente haciendo de todo. La no especialización puede estar llevando al arte a un territorio común. Los códigos icónicos, iconográficos y semánticos se someten a una serie infinita de contaminaciones, travestismos e hibridaciones de géneros. La investigación artística en el siglo XXI puede estar convirtiéndose potencialmente en un acto de extraversión emocional que busca siempre estímulos nuevos.

**La red pasa de ser un medio a un tema.** La relación entre la creación artística y los canales y soportes virtuales surge a finales del siglo XX, sobre todo en lo que se denominó Net Art y sus derivados. Sin duda, desde entonces, la red se ha erigido como un parámetro articulador de comportamientos comunicativos y artísticos. Internet en su conjunto es un espectáculo donde los comportamientos artísticos contemporáneos dibujan un arte postmedial. Al amparo de las imprescindibles y valiosas aportaciones de Juan Martín Prada<sup>15</sup> al respecto aflora una destacada línea de investigación acerca del comportamiento artístico en un contexto de hiperconectividad y de los numerosos cambios producidos por la era digital.

Estas investigaciones exploran el arte y su presencia o relación con Internet como una gran y silenciosa revolución, como un universo formateador del imaginario contemporáneo. Un efecto de ello es la producción masiva de fotografías, como un efecto del pos capitalismo y de la globalización que viene propiciada por una sucesión de innovaciones tecnológicas y culturales. Joan Fontcuberta<sup>16</sup> hablará de ello posicionando la creación visual en la cultura de lo virtual y en las economías de la información del siglo XXI.

### **Desenlace**

Las peculiaridades de la investigación en artes, nos posiciona ante interrogantes muy sencillos, pero todavía difíciles de resolver como ¿qué es investigar en artes? y ¿cuáles son sus especificaciones? si es que las tienen. Textos y aportaciones como las realizadas por el Dr. Henk Borgdorff de la Universidad de Leiden o por el Dr. Ricardo Marín en la Universidad de Granada, nos introducen en comprender la práctica artística como un proceso de investigación o la idea de que todo proceso creativo conlleva un proceso investigativo.

Si despejaremos este parámetro de investigación en artes de otras formas de indagación en ciencias sociales, humanidades o ciencias puras se comprenderá la práctica artística como un proceso de investigación en tanto que es, como hemos visto en este artículo, un componente imprescindible y definidor del arte contemporáneo.

**Alba Pérez-Osorno**  
Profesora.  
Universidad de Antioquia, Colombia.

**José Luis Vicario Merino**  
Profesor Titular.  
Universidad de Granada, España.

# LA SONRISA: DRAMÁTICA SOCIAL DE LOS POLÍTICOS EN CAMPAÑA

## RESUMEN

El presente artículo aborda la sonrisa en el retrato de campaña electoral como recurso estético y estrategia comunicativa para configurar la identidad pública de candidatos políticos. Para comprender este fenómeno, se estudiaron 107 afiches de campaña de senadores electos durante las votaciones de 2018 en Colombia, con tres objetivos: 1) Catalogar los tipos de sonrisa en el objeto de estudio, 2) Crear tipologías para analizar la sonrisa, y 3) Establecer una relación entre la sonrisa que exteriorizan los políticos en la foto del afiche de campaña y su identidad pública. El estudio indica que la sonrisa —y la no sonrisa— no siempre es el resultado de una estrategia comunicativa claramente intencionada.

## PALABRAS CLAVE:

Sonrisa, comunicación no verbal, identidad pública, habitus, afiche de campaña, Colombia.

## ABSTRACT

This article addresses the smile in the electoral campaign portrait as an aesthetic resource and communication strategy to configure the public identity of political candidates. To understand this phenomenon, 107 campaign posters of the senators elected during the 2018 voting in Colombia were studied, with three objectives: 1) Catalog the types of smile in the object of study, 2) Create typologies to analyze the smile, and 3) Establish a relationship between the smile that politicians externalize in their campaign poster photo and their public identity. The study indicates that the smile - and the non-smile - in the portraits of politicians is not always the result of a clearly intended communicative strategy.

## KEYWORDS:

Smile, non-verbal communication, public identity, habitus, campaign poster, Colombia.

## La sonrisa: dramática social de los políticos en campaña

### Introducción

Actualmente, la competencia entre candidatos a un escaño público no se limita al espacio de las ideas ni de los partidos, como ocurría en la antigua plaza pública. La nueva plaza de las socialmedia exige conocimiento en el manejo del lenguaje no verbal, de la creatividad y de la contundencia en la construcción de su identidad pública. En este panorama, la sonrisa resulta clave por ser uno de los gestos y habitus más representativos y valorados de este siglo.

En este artículo nos proponemos abordar la sonrisa *a través de su función social*, desarrollada a partir de los conceptos de campo y habitus de Pierre Bourdieu. Para ello, analizaremos *la sonrisa como símbolo social*, es decir, desde las maneras en que interpretamos el mundo a partir de su lectura y *la puesta en escena de la sonrisa* hasta su caracterización fisiológica. Además de Bourdieu, autores como Erving Goffman y André Leroi-Gourhan aportan elementos teóricos para reconocer en este gesto una herramienta poderosa que sirve al político para definir, guiar y controlar las impresiones sobre su identidad pública.

### La función social de la sonrisa en el campo político

Cuando un político aparece en público busca proyectar ideas, emociones y comportamientos que lo conecten con los ciudadanos, y para ello la sonrisa es clave. A esa imagen que el político quiere mostrar, y desde donde quiere ser leído, es la que llamamos identidad pública.

Según Bourdieu (1998), el campo es un espacio social específico (político, en este caso), un conjunto de relaciones o sistema de posiciones sociales de lucha y poder que se definen unas con relación a las otras. El resultado de esta contienda depende de la fuerza (capital) que se tenga para lograr movilizar los organismos y actores fuera del campo (Meichsner, 2007).

El habitus se define como un conjunto de disposiciones (cognitivas y afectivas) de los agentes, producto de la práctica y principio de la misma. Es un sistema de comportamientos regulares, duraderos, adquiridos

e interiorizados por el individuo en los procesos de socialización, que determina y guía las acciones y percepciones del agente; funciona como respuesta introyectada a las exigencias fijadas por el medio.

La sonrisa constituye un capital simbólico que puede aprovecharse para movilizar las fuerzas externas al campo. Como habitus, la sonrisa opera positivamente activando respuestas de aprobación, en tanto que como aprendizaje social tiene implícita la promesa de felicidad o de bienestar.

Para estudiar la sonrisa fue necesario identificar sus diferentes formas y crear tipologías de análisis específicas, útiles para describir la exteriorización de dicho gesto. Los resultados evidencian que, aunque la mayoría de políticos estudiados sonríen en las fotos de su campaña, esta expresión no siempre tiene una intención comunicativa planeada ni constituye un elemento central desde el cual se configura su identidad pública. No obstante, la sonrisa como recurso sí obedece a la intención de crear una imagen favorable en las condiciones dadas.

### La sonrisa como símbolo social

La sonrisa es un gesto universal y su significado es una construcción social. Como símbolo puede permitir la traducción del universo social, en tanto que cada persona le da sentido a lo que le rodea a partir de la apropiación e interpretación que realiza de los significados que comparte con otros a través de la mediación aprobatoria del gesto de la sonrisa.

La sonrisa tiene dos manifestaciones fundamentales que inciden en su interpretación simbólica: la primera es de carácter natural, inherente al ser humano, exteriorizada espontáneamente. Esta expresión la hemos denominado *sonrisa no actuada*. La segunda es el resultado de una construcción social y obedece a un comportamiento pautado, codificado y conducido. Esta expresión hace parte del guion de las actuaciones que sigue el político durante su puesta en escena, por ello la hemos nombrado *sonrisa dramática*. En este artículo nos ocupamos principalmente de la *sonrisa dramática*.



Fig. 1.



Fig. 2.

Fig. 1. Afiche electoral Rodrigo Lara.  
Fuente: Rodrigo Lara {Facebook <https://cutt.ly/wyYsbRY>}

Fig. 2. Afiche electoral Gloria Flórez.  
Fuente: Gloria Flórez {Facebook <https://cutt.ly/ByYik6z>}

1. Duchenne, Charles Darwin y Paul Ekman son reconocidos en el mundo académico por señalar el carácter universal de la sonrisa, el vínculo de la sonrisa con determinadas emociones y los significados socialmente construidos con base en ella.

### Puesta en escena de la sonrisa

La sonrisa como gesto ocurre tanto en el plano físico, como en el plano simbólico. Permite comunicar estados emocionales, formas de ver e interpretar el mundo y de presentarse ante los otros. Londoño y Botero (2012) señalan que “Desde un punto de vista fisiológico, una sonrisa es una expresión facial generada al flexionar 17 músculos ubicados alrededor de la boca y los ojos” (p.2). Adicionalmente, ese dibujo formado por el arco de los labios es “una combinación de contracciones musculares voluntarias e involuntarias” (Castro, 2014:13), que impacta otras partes del rostro como: mejillas, cejas, ceño y cuello<sup>1</sup>.

Atendiendo (al menos en este punto) a aspectos estrictamente fisiológicos de la sonrisa, proponemos una clasificación del gesto en los retratos de los políticos estudiados para interpretarlos desde su expresión dramática. Según la curvatura y la abertura de los labios, las unidades de análisis son 5:

**Sonrisa de arco cerrado:** Se reconoce la sonrisa por la curvatura dibujada en la lí-

nea de la boca que puede ser de cinco tipos: alta, media, baja, hacia un lado (derecho o izquierdo). Si no se forma ninguna curvatura, se puede identificar la sonrisa por su impacto sobre las mejillas y/o los ojos. Los resultados indican que 12 de los 107 senadores tienen sonrisa de arco cerrado, 3 de las cuales apenas se anuncian. (Fig.1)

**Sonrisa de arco semiabierto:** Labios superior e inferior separados entre sí de 1% a 20%. La curvatura de los labios está en los siguientes rangos: baja, media baja, y/o hacia un lado (derecho o izquierdo). En este tipo de sonrisa pueden o no aparecer los dientes. La contracción muscular del rostro implica, en ocasiones, la participación de las mejillas o los ojos. De los 107 retratos analizados, 12 presentan este tipo de sonrisa. (Fig. 2)

**Sonrisa de arco medio abierto:** Labios superior e inferior separados en un rango que va de 21% a 60%. La curvatura de los labios producida por la sonrisa es media o media alta; es muy probable que se muestren los dientes. En este tipo de sonrisa aparecen más claramente marcadas las líneas que bordean las mejillas alrededor de los dos extremos de la boca; también pueden implicar expresiones en: ojos, nariz, cejas y cuello. 42 de los 107 senadores exhiben este tipo de sonrisa. (Fig.3)

**Sonrisa de arco abierto:** Labios separados entre sí por una distancia de 61% a 80% y más. La boca dibuja una curva hacia arriba, ambos extremos de los labios se extienden al 100% de su capacidad y las puntas se hunden en las mejillas generalmente. La línea paralela alrededor de la boca es decididamente más marcada. Se muestran los dientes superiores y en la mayoría de los casos también los inferiores. Esta sonrisa implica siempre otras partes del rostro (unas más que otras): mejillas tensadas, cuello estirado, cejas levantadas o arqueadas y ojos achicados con bolsas y arrugas alrededor. De los 107 senadores, 14 tienen sonrisa de arco abierto. (Fig. 4)

**No sonrisa:** definimos la *no sonrisa* como la ausencia de todos los signos que se tuvieron en cuenta en las categorías anteriores. Sin embargo, esta ausencia no implica necesi-



Fig. 3.



Fig. 4.

Fig. 3. Afiche electoral Guillermo García Realpe.  
Fuente: Guillermo García Realpe.  
{Facebook <https://cutt.ly/hyYi8TA>}

Fig. 4. Paloma Valencia Laserna.  
Fuente: Paloma Valencia Laserna.  
{Facebook <https://cutt.ly/byYotiY>}

Fig. 5. Roy Barreras.  
Fuente: Roy Barreras.  
{Facebook <https://cutt.ly/7yYofXe>}

riamente una expresión neutral del rostro. La *no sonrisa* puede comprometer partes como: boca, nariz, mejillas, ojos, cejas y cuello, pero con una expresión diferente. La *no sonrisa*, al igual que la sonrisa, tiene una intención comunicativa, estética y dramática. 27 de los 107 senadores objeto de estudio optaron por no sonreír en su retrato de campaña. (Fig. 5)

El siguiente gráfico permite visualizar el número de candidatas que escenifican la sonrisa y la *no sonrisa*, según la clasificación y las tipologías establecidas. (Gráfico 1)

Los datos obtenidos muestran que la mayoría de senadores sonríen en el retrato del afiche de campaña (80%). De este grupo, solo 15% sonríen de forma no actuada, frente a 55% que tienen una sonrisa dramatizada. Adicionalmente, 15% de quienes sonríen no refleja una intención comunicativa clara a través de su expresión. La exteriorización del gesto en este porcentaje de senadores es ambigua, queda en un limbo entre la sonrisa de arco semiabierto y la *no sonrisa*: son expresiones que no se definen, y confunden porque no tienen un mensaje claro y porque reflejan incoherencia con otros gestos del rostro.



Fig. 5.

Por otro lado, el 27% restante corresponde a los senadores que no sonríen, no obstante, es importante resaltar que 2 de los senadores más votados hacen parte de este segmento. Aunque, tradicionalmente, no sonreír ha tenido una carga simbólica asociada a la autoridad, el dominio, la seguridad y control sobre sí mismo, algunos de los retratos estudiados evidencian que la *no sonrisa* también puede reflejar emociones como la tristeza, y exteriorizar sensaciones de inseguridad, preocupación, ambigüedad.

Solo 14% exhiben sonrisas de arco abierto, es decir, sonrisas decididas, contundentes, claramente asociadas la alegría, el liderazgo, el entusiasmo; y 12% son sonrisas de arco cerrado, con una expresión mínima, pero no por ello resulta menos persuasiva. De las 25 mujeres electas, 23 sonríen y solo 2 no lo hacen, un dato relevante si tenemos en cuenta que de los 82 hombres electos, 26 no sonríen y 56 sí lo hacen, lo cual confirma, al menos en este caso, el imaginario colectivo de que las mujeres sonríen más que los hombres y están dispuestas a conectar desde la emoción.

La mayoría de las sonrisas que aparecen en los retratos estudiados (56%) corresponden a

### Clasificación de la sonrisa por tipologías

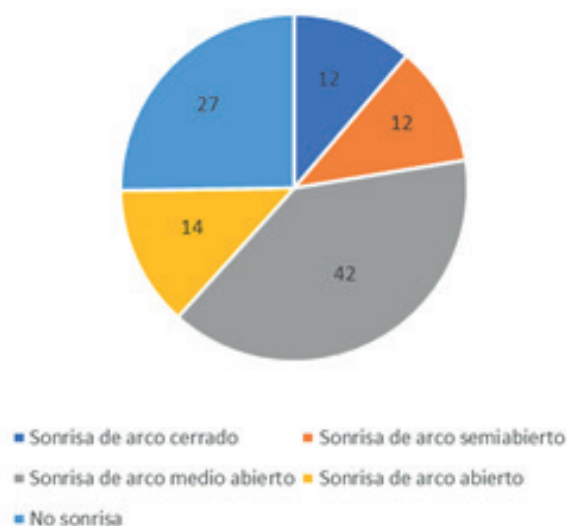


Gráfico 1. Clasificación de la sonrisa por tipologías. Elaboración propia. Pérez, A. 2019

tipologías de arco semiabierto y arco medio abierto. Por las implicaciones que este tipo de sonrisa tiene sobre otras partes del rostro, se evidencia que un alto porcentaje de los candidatos optó por un gesto dramático controlado, desde el cual pudiera mostrarse asequible, seguro, entusiasta, alegre, simpático pero que no le implicase mayores riesgos en la presentación de su identidad pública.

No obstante, es necesario resaltar que el escenario de captura fotográfica también condiciona el mensaje y obliga al candidato político a asumir posturas no naturales sin estar preparado. Por esta razón, el resultado de la sonrisa en el afiche de campaña no solamente ha de juzgarse como una falta de intención comunicativa, sino también como consecuencia del capital cultural y simbólico del que dispone para proyectar una imagen favorable.

### Conclusión

La sonrisa da cuenta de un habitus con alto valor simbólico en nuestro tiempo y, por tanto, de la capacidad competitiva y dramática del candidato en el campo político. Aunque en los afiches electorales estudiados es recurrente la sonrisa, no se evidencia una es-

trategia comunicativa intencionada que la convierta en elemento central para construir la identidad pública del político. El aprovechamiento de la sonrisa como recurso estético para ayudar a consolidarlo como figura pública, con capacidad de influencia sobre los ciudadanos en distintos sectores de la sociedad es limitado.

### BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. España: Taurus

Goffman, E. (2012). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Madrid: Amorrortu editores

Castro, F. (2014). *Análisis de la sonrisa según el patrón facial en pacientes del centro médico naval "cirujano mayor Santiago távara"*. Lima. Tesis Doctoral. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Leroi, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela

Londoño MA y Botero P, (2012). "La sonrisa y sus dimensiones". *Rev Fac Odontología, Universidad de Antioquia, Volumen 23* (Número 2), pp, 353-365.

Meichsner, Sylvia. (2007). "El campo político en la perspectiva teórica de Pierre Bourdieu". *Voces y contextos. Primavera, Tomo 3, Volumen 2*. <https://www.redalyc.org/html/2110/211015576006/>

**Ana Reyes Pérez**  
Grado en Conservación y Restauración  
de Bienes Culturales.  
Universidad de Granada



# BLANQUEO DE DOCUMENTOS MEDIANTE EXPOSICIÓN A RADIACIÓN LUMÍNICA ARTIFICIAL

## RESUMEN

Este proyecto pretende iniciar un estudio del impacto que genera el blanqueo por exposición a radiación lumínica artificial controlada sobre el soporte celulósico mediante el uso de lámparas específicas. Para ello, partimos de una amplia consulta bibliográfica a partir de la cual elaboramos nuestra propuesta experimental. Se seleccionaron diferentes papeles que, una vez caracterizados a través de diferentes técnicas analíticas, se blanquearon según los parámetros y criterios preestablecidos. Por último, para conocer la evolución y efectos que derivan del tratamiento, se realizaron estudios de envejecimiento acelerado. Los resultados obtenidos se compararon con una metodología tradicional de blanqueo, la pulverización de peróxido de hidrógeno.

## PALABRAS CLAVE:

Papel, blanqueo, radiación lumínica, hidróxido calcio, peróxido hidrógeno.

## ABSTRACT

This project aims to initiate a study of the impact produced by controlled artificial light bleaching on cellulosic support through the use of specific lamps. To this end, we first carried out an extensive literature review from which we developed our own experimental proposal. Different types of paper were selected and characterized through the application of specific analytical techniques. Those papers were then bleached according to the pre-established parameters and criteria. Finally, in order to know the evolution and effects derived from the treatment, accelerated aging studies were conducted. Results were compared to a traditional bleaching method, i.e. the pulverization of hydrogen peroxide.

## KEYWORDS:

Paper, bleaching, light radiation, calcium hydroxide, hydrogen peroxide.

## Blanqueo de documentos mediante exposición a radiación lumínica artificial

### Introducción

El blanqueo se puede definir como el proceso de hacer más blanco o brillante un papel mediante su decoloración a través de la aplicación de agentes químicos o bien mediante la exposición a la luz solar (Smith, 2012), por lo que es un procedimiento que no asegura la durabilidad del soporte sino que su único propósito es mejorar la apariencia estética de una obra. El tratamiento específico por aplicación de radiación lumínica está estrechamente vinculado al papel desde su origen en China en el año 105 a.C., aunque la primera referencia que encontramos de este proceso en la conservación y restauración de obra gráfica es del siglo XVII por parte del investigador suizo De Mayerne (Verborg, 2011). Años más tarde, la revolución industrial trajo consigo el desarrollo de tratamientos con reactivos químicos que, si bien fueron inicialmente considerados como inocuos por la comunidad científica y los profesionales del sector, se ha comprobado que constituyen un grave riesgo para la integridad físico-química de muchos de los materiales que conforman el patrimonio gráfico y documental, motivo por el cual Keiko Keyes reintroduce el tratamiento por aplicación de radiación lumínica (Trospen, 1992) e impulsa otros muchos estudios e investigaciones dirigidos a la optimización y limitación de los posibles daños que puede generar el blanqueo en los documentos tratados. En este contexto se sitúa nuestro proyecto, dirigido al desarrollo técnico y metodológico de un tratamiento de blanqueo de documentos mediante exposición controlada a la luz como alternativa a los tratamientos químicos mencionados.

### Características físicas y químicas del papel como factores determinantes para su blanqueo

En nuestro estudio nos enfrentamos a un soporte compuesto mayoritariamente por celulosa, un polímero lineal de origen vegetal formado por la unión de monómeros de glucosa a través del enlace covalente  $\beta$ -1,4-*glucosídico* (Muñoz, 2010). Este compuesto orgánico se concreta en su fórmula química  $(C_6H_{10}O_5)_n$ , donde el valor  $n$  hace referencia al grado de polimerización, en relación con

el tamaño de la molécula. La molécula será más estable químicamente conforme mayor sea su grado de polimerización (Copedé, 2012). Por otra parte, las cadenas de celulosa se unen mediante puentes de hidrógeno (Muñoz, 2010) que convierten al papel en un material hidrófilo aunque insoluble en agua (Banik y Brückle, 2011). Esta unión da lugar a la estructura fibrilar del papel cuyas propiedades dependen del origen de la pulpa empleada en la fabricación del soporte (algodón, lino, cáñamo, fibras madereras, etc.). Por último, e independientemente de la fibra a la que nos refiramos, la celulosa presenta dos fases diferenciadas: una fase cristalina, compacta y ordenada, y una fase amorfa e irregular con predisposición a la degradación (Copedé, 2012).

Sin embargo, muchos de los soportes que se han empleado históricamente tienen una constitución mucho más compleja que, además de celulosa, incluyen otros muchos compuestos de diferente origen. De lo contrario, el tratamiento de blanqueo sería innecesario ya que la celulosa constituye un material perfectamente incoloro que apenas se altera con el paso del tiempo. Entre dichos compuestos cabe mencionar la hemicelulosa, la cual presenta un grado de polimerización inferior al de la celulosa restando estabilidad al papel (Muñoz, 2010), o la lignina, causante de la fragilidad y oscurecimiento del soporte debido a una mayor absorción de radiación UV (Schopfer, 2012). El tratamiento de blanqueo se enfrenta a este problema de oscurecimiento superficial del papel que deriva de la formación de los denominados “grupos cromóforos” (Smith 2012, pág.226) ya sea de manera espontánea o catalizada por ciertos factores como una exposición excesiva o inadecuada a tratamientos de blanqueo con productos oxidantes, condiciones de conservación altamente contaminadas, incidencia de radiación UV o presencia de impurezas metálicas (Banik y Brückle, 2011).

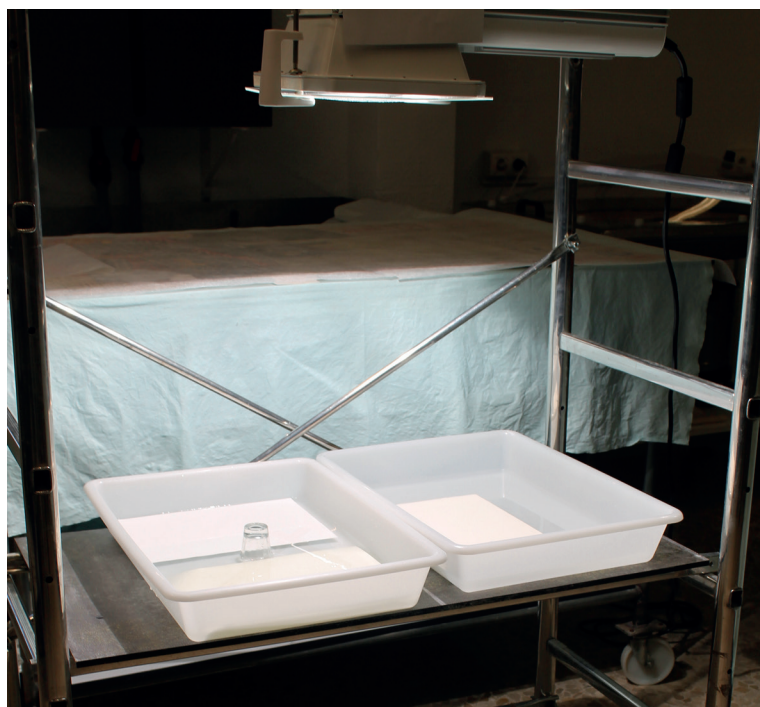


Fig. 1. Blanqueo por exposición a radiación lumínica artificial controlada

Fig. 2. Determinación del brillo especular



### Tratamiento de blanqueo

El blanqueo consiste en la alteración química, disolución y eliminación de los grupos cromóforos a partir de cierta energía de activación, en nuestro caso, la radiación lumínica que interactúa con las cadenas de celulosa según los fenómenos de absorción y reflexión. Ante la aplicación de radiación, el papel absorbe determinadas longitudes de onda mientras refleja otras que le dotan de su color característico (Schopfer, 2012). Si esta energía es suficiente, puede producirse la ruptura de los grupos cromóforos y, como consecuencia de su eliminación, el blanqueo del soporte celulósico (Trospen, 1992). Las manchas más oscuras del papel absorberán mayor cantidad de radiación que las zonas blancas circundantes que las reflejan prácticamente en su totalidad. Por lo tanto, aquellas partes que no han sufrido alteración no serán susceptibles al proceso de blanqueo (Feliz-Oliver y Colbourne, 2016).

En nuestra investigación la oxidación producida por la radiación lumínica se complementó con la acción del hidróxido de calcio ( $\text{Ca}(\text{OH})_2$ ) en disolución acuosa con un  $\text{pH}=9$ , de manera que el compuesto funciona como una base fuerte cuya disociación se produce

en una única fase (Banik y Brückle, 2011). Asimismo, en comparación con el hidróxido de calcio, propusimos realizar el tratamiento de blanqueo mediante la pulverización de peróxido de hidrógeno ( $\text{H}_2\text{O}_2$ ), compuesto que en ocasiones se ha considerado inadecuado para el tratamiento de documento gráfico (Henigges, 2009), si bien algunos autores lo consideran como el agente oxidante menos perjudicial (Carter, 1996).

### Fase experimental

Nuestra propuesta experimental comienza con la selección, preparación y caracterización físico-química y óptica de cinco soportes celulósicos: un papel típicamente empleado en revistas y periódicos (*Prensa*), un documento histórico (*Biblia*) y tres papeles de los más utilizados actualmente en procesos de creación artística, ya sea en dibujo (*Ingres*), grabados o impresiones digitales (*Arches* y *Somerset*). De cada uno de ellos se prepararon varias probetas que se envejecieron artificialmente de manera que presentaban cierto deterioro físico-mecánico y óptico previo al tratamiento.



Fig. 3. Determinación del espesor



Fig. 4. Determinación de la resistencia al paso del aire. Método Gurley

A continuación, blanqueamos según dos posibles metodologías: aplicación de radiación lumínica artificial controlada o pulverización de peróxido de hidrógeno. En el primer caso, las muestras se blanquean durante 3, 6 o 9 horas a través de la acción conjunta de la luz y una disolución acuosa de hidróxido de calcio con un pH aproximado de 9. Destacar que la principal novedad que introduce nuestro proyecto con respecto a estudios similares se sitúa en el sistema de iluminación seleccionado, cuyas propiedades intrínsecas garantizan uniformidad en la emisión, dispersión del calor y la ausencia de ciertas longitudes de onda especialmente degradantes para el soporte celulósico.

### Discusión de resultados

Los ensayos realizados sobre cada una de las muestras antes y después del envejecimiento acelerado denotan la ausencia generalizada de cambios significativos en propiedades físico-químicas como el espesor, la resistencia a la tracción o el gramaje, si bien podemos encontrar algunas excepciones, por ejemplo, en los papeles compuestos a partir de fibras de algodón donde se produce una disminu-

ción del gramaje. El brillo y la resistencia al paso del aire también experimentan ciertas transformaciones e incluso llegamos a identificar una tendencia a que estas variables disminuyan de manera gradual conforme aumenta el tiempo de exposición de la probeta a la radiación lumínica. Por último, aclarar que el pH no alcanza en ningún caso valores preocupantes para la conservación de los papeles estudiados.

En lo que respecta a las propiedades ópticas, tanto la blancura como el amarilleo superficial de los papeles mejoran notablemente y alcanzan resultados óptimos a las 6 horas de aplicación de radiación lumínica, poniendo en entredicho la efectividad de exposiciones más prolongadas. No obstante, después del envejecimiento acelerado, la metodología más perdurable son las 9 horas de exposición.

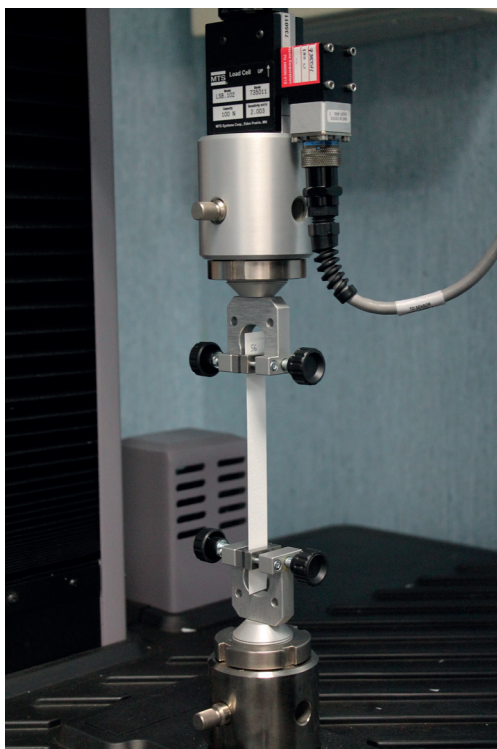


Fig. 5. Medición de la resistencia a la tracción

### Conclusiones

Tomando en consideración los resultados obtenidos y en la búsqueda de un equilibrio entre la mejora estética y la conservación de las cualidades físico-mecánicas de los papeles, consideramos que el tratamiento más adecuado es la exposición a radiación lumínica artificial controlada durante 3 horas. En este tiempo se produce la mejora más relevante en las propiedades ópticas y, aunque su efecto no es especialmente duradero, evitamos la merma de otras propiedades físico-mecánicas del soporte. En la comparativa de la radicación lumínica con el peróxido de hidrógeno, hemos podido comprobar cómo la principal desventaja de este compuesto oxidante es su tendencia a recuperar el amarilleo superficial después del envejecimiento acelerado así como el perjuicio que produce en otras propiedades. Consecuentemente, la exposición a radiación lumínica artificial controlada se establece como el tratamiento de blanqueo preferente para la totalidad de los papeles estudiados.

### BIBLIOGRAFÍA

Banik G. Brückle I. (2011) *Paper and Water. A Guide for Conservators*. Elsevier. Oxford, UK.

Carter H.A. (1996) *The Chemistry of Paper Preservation Part 2. The Yellowing of Paper and Conservation Bleaching* Journal of Chemical Education.

Copedé M. (2012) *Restauración del papel. Prevención, conservación, reintegración*. Editorial Nerea. San Sebastián, España.

Feliz-Oliver L. Colbourne J. (2016) *El blanqueo solar aplicado a la restauración del documento gráfico extraído de 17ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo. Museo Nacional de Arte Reina Sofía* pp.141-151. Madrid, España.

Henniges U. (2009) *Bleaching Revisited: Impact of Oxidative and Reductive Bleaching Treatments on Cellulose and Paper* extraído de *Restaurator* 2009, pp.294-320.

Muñoz S. (2010) *La restauración del papel*. Grupo Anaya. Madrid, España.

Schopfer J. (2012) *Light Bleaching with HID Lamps* extraído de *Restaurator*, vol.33 pp.287-328.

Smith, A.W. (2012) *Bleaching in Paper Conservation* extraído de *Restaurator*, vol. 33 págs.223-248.

Trosper T. (1992) *Effects of Aqueous Light Bleaching on the Subsequent Aging of Paper* extraído de *Journal of the American Institute for Conservation*, vol.31 no.3 pp.289-311.

Verborg M. (2011) *Light Bleaching with Metal Halide Lamps: Effects on Naturally Aged Paper* extraído de *Restaurator* vol.33 pp. 329-355.

**Andrés Reina Gutiérrez**  
Profesor Titular.  
Universidad del Valle. Cali, Colombia.

# EL FUTURO: FILOSOFÍA, CIENCIA Y FICCIÓN PARA UNA VISUALIZACIÓN DISTÓPICA

## RESUMEN

Dentro de la argumentación distópica sobre la deshumanización que paulatinamente emerge de las poderosas manifestaciones de la tecnociencia, a continuación se presenta uno de los componentes relacionados con el papel de la filosofía “para” y “mediante” el arte de la narración. Richard Rorty, conciliador contemporáneo de las tendencias analítica y continental, plantea la necesidad de que el filósofo asuma los desafíos del pensamiento prospectivo con criterio pragmático, pero siempre respetuoso de otras perspectivas. Finalmente, se introduce la noción de ficción científica de Ursula K. Le Guin, como escenario de visualización para la comprensión, es decir como experimento mental; un dispositivo didáctico, milenario e inagotable para la generación de nuevo conocimiento.

## ABSTRACT

Within the dystopic argument about dehumanization that gradually emerges from the powerful manifestations of technoscience, one of the components related to the role of philosophy “for” and “through” the art of narration is presented below. Richard Rorty, contemporary conciliator of the analytical and continental tendencies, raises the need for the philosopher to assume the challenges of prospective thought with a pragmatic approach, but always respectful of other perspectives. Finally, the notion of scientific fiction by Ursula K. Le Guin is introduced, as a visualization scenario for understanding, that is, as a mental experiment; an teaching aid, ancient and inexhaustible device for the generation of new knowledge.

**El futuro:  
filosofía, ciencia  
y ficción para  
una visualización  
distópica**

## Introducción

Este texto recoge algunas de las ideas tratadas en la investigación: *Miedo, autoconciencia y libertad en la posthumanidad. Creación de una novela gráfica como visualización de un futuro distópico*, articulada al Doctorado en Artes de la Universidad de Granada, bajo la dirección de Francisco José Sánchez Montalbán. El proyecto consiste en una reflexión filosófica prospectiva sobre la sumisión del ser humano ante la inteligencia artificial, que aportará las bases argumentales para el guión de una novela gráfica; un encuentro disciplinar espléndido entre la filosofía y el arte. La obra resultante se planteará como experimento mental sobre la probabilidad del surgimiento de autoconciencia genuina en máquinas “inteligentes”, pero también como metáfora sobre la deshumanización del ser humano frente a su excesiva devoción tecnológica.

### La devoción humana a la tecnociencia

Aunque los más grandes avances de la inteligencia artificial y la robótica aún son escasos o inaccesibles para la inmensa mayoría y a pesar de que las proyecciones de androides desempeñándose hombro a hombro con seres humanos todavía son lejanas, la tecnociencia se presenta ante nosotros como panacea orientadora, pero que en muchos lugares de la cotidianidad ha evidenciado tornarse alienante. La elevada exposición a la radiación por la vasta utilización de dispositivos electrónicos; lo que vivimos con nuestros niños y sus fuertes liberaciones de dopamina frente a las “tablets”; los videojuegos que afectan las habilidades psicomotoras en los jóvenes; las interrupciones narrativas sociales que generan los teléfonos móviles o la discriminación que sufren los analfabetos digitales en diversas prácticas financieras, son solamente algunas manifestaciones de los inminentes desajustes que ocasiona la excesiva devoción a la tecnociencia. Pero, ¿por qué se produce tanto apego por la tecnología? ¿Es verdaderamente tan necesaria?

Como lo ha expresado el neurólogo Rob Riemer: Según Sócrates solo hay dos grandes preguntas: ¿cuál es el modo correcto de vivir? y ¿qué es una buena sociedad?

*Si encuentras una respuesta a la primera, posiblemente obtendrás la respuesta a la segunda y viceversa, porque no vivimos solos, estamos siempre rodeados. Cuando encontremos el modo correcto de vivir, podremos contribuir a una buena sociedad. No puedo imaginar una vida significativa sin libertad. Si no somos libres somos esclavos o robots.* (Santaeulalia, 2018)

Sin embargo, la consigna del bienestar apoyado en el desarrollo tecnológico aumentó su propagación desde finales del siglo XIX. Los evangelistas de la modernización han venido instalando en nuestra civilización una ideología global y totalizadora respecto al “correcto modo de vivir”, basada en las promesas de un progreso adocrinador de “cómo debe funcionar una buena sociedad”. Este modelo, diseñado, aplicado y gestionado por los países de mayor poderío económico evangelizan la creencia en que las grandes máquinas, las tecnologías especializadas y los medios de automatización realmente mejoran la calidad de vida del ser humano.

La automatización nos automatiza y nos va esclavizando poco a poco, mientras vamos abandonando, consciente o inconscientemente, el pensamiento crítico y la empatía con nuestros semejantes, incluida la gran variedad de indolencias con los animales y demás seres del planeta. La devoción a la tecnociencia es la nueva religión en la que nuestras propias creaciones se salen de control para ellas asumirlo. Ya no hay un responsable identificable con el que podamos resolver eventuales complicaciones comerciales, sino que tenemos como interlocutor un sistema megacorporativo que asume la responsabilidad, sin que nadie en particular responda. Bajo una perturbadora modalidad automaticista nos asesora una enorme base de opciones ramificadas, insufribles reglas de procedimiento y confusas leyes de “protección al usuario” que sofocan nuestros argumentos y diluyen nuestras paciencias, aún cuando tengamos el privilegio de contar con un ser humano al otro lado de la línea telefónica. Aceptamos esta nueva religión con sus pormenorizadas condiciones parametrizantes y nos sometemos voluntariamente a su lenguaje algorítmico para recibir los beneficios que privilegian nuestra rentabilidad



1. Aunque la palabra *robot* proviene del checo *robotá* (trabajo), por su etimología del antiguo eslavo *r'b*, puede traducirse como *esclavo*. El término fue inaugurado en la obra teatral *Robots Universales Rossum* (1920) de Karel Capek (Cuadros, 2010).

económica. Vamos perdiendo nuestra humanidad para transformarnos lenta y dócilmente en robots<sup>1</sup>: en esclavos automáticos que renuncian voluntariamente a su libertad.

Desafortunadamente, el discurso de la tecnología está al servicio de este poderosísimo metarrelato que esclaviza masivamente a las sociedades de consumo, de manera seductoramente implacable, promoviendo las inmensas fisuras que producen las concentraciones cada vez más mayores de poder en las corporaciones y aniquilando, paulatinamente, los recursos vitales de la Tierra. Este es uno de los factores que permite prever un futuro oscuro para la humanidad: estamos destruyendo sistemática y eficazmente las condiciones óptimas de vida del planeta. Mediante procedimientos legitimados de dominio cultural, muchos países desarrollados y óptimamente dotados de conocimiento práctico e inmenso capital, absorben de los países subdesarrollados recursos humanos y naturales que les proporcionamos con sumisión. En palabras de la socióloga Judith Butler:

*La avaricia corporativa del Norte depende de la política extractivista que ha devastado el Sur; sin embargo, aquellos que insisten en este «derecho» a la explotación no se ven interpelados por el perjuicio ético. Se destruye el potencial de reciprocidad, la idea de que podríamos vivir juntos en condiciones de igualdad en un mundo habitable, una tierra habitable.* (Michelson, 2020)

Lo vivimos en el 2020: fue absolutamente evidente cómo la brutal pandemia del coronavirus afectó en mayor manera a las clases de menores recursos. El acceso tan limitado a las plataformas de interacción virtual, los grandes vacíos de conocimiento para su dominio, el fortalecimiento del macroproyecto industrial de sustitución de mano de obra por máquinas inteligentes o la falta de recursos tecnológicos en el sector de la salud para diagnósticos y atención colectiva, son solamente algunas inequidades. Así como las riquezas se concentran en ciertos grupos sociales, también la tecnología privilegia sus beneficios de acuerdo con los valores socio-económicos que validan a las personas según las potencialidades de su capital productivo.

## Anticipar el futuro mediante relatos

Todo suceso en el presente ya es pasado y toda indagación histórica requiere interpretación, así que hacerse preguntas sobre el futuro exige, de la misma manera, el mecanismo fundamental de inferir, interpretar y comprender las implicaciones de los seres y las acciones frente a algunas de las posibilidades de acontecimiento que puedan ser concebibles. El acierto de un juicio prospectivo, basado en argumentos de probabilidad semejantes a los razonamientos para inferir pasados inaccesibles, es una aspiración común en el arte, la filosofía y las ciencias.

Richard Rorty (2007), heredero del pragmatismo estadounidense de John Dewey y último gran conciliador de las filosofías analítica y continental, declaró que “los filósofos comenzaron a tomarse en serio el tiempo” cuando renunciaron a pretender el conocimiento de lo eterno y comprendieron la gran importancia de contrastar el fluir del pasado con el fluir del futuro, abandonando sus apuestas a una metafísica y a una ontología excesivas. Consideraba a Hegel y Darwin como los pioneros en la transformación de la pregunta “¿qué es el hombre?” a “¿qué podemos intentar hacer de nosotros mismos?”, y concuerda con John Locke en que “al filósofo le corresponde la función de un encargado de limpieza que barre los desechos del pasado con el fin de hacer espacio para la configuración del futuro” (Rorty, 2007, p.20); razón por la cual, el filósofo estadounidense concluye que se puede despejar el terreno de tales remanentes y a la vez, cumplir la función de un profeta que dispone en este espacio sus visiones bajo una filosofía de la acción, mediante relatos. Solamente existen las verdades de los hechos crudos, pero las razones, las motivaciones y las implicaciones éticas, estéticas o simbólicas no se ajustan a verdades únicas e inexorables, sino a versiones de los acontecimientos como narrativas descriptivas y argumentaciones.

## La ficción científica como experimento mental

El ocaso del segundo milenio exacerbó una actitud generalizada de desencantamiento de la utopía neoliberal que habían fomentado, con tanto entusiasmo patriótico François Mitterrand, Helmut Kohl, Margaret Thatcher,



Fig. 1. Ángel Cyborg

2. El término “experimento de pensamiento” (*Gedankenexperiment*) se debe al físico Hans Christian Ørsted, quien lo utilizó por primera vez en 1811 en su obra *Introducción para el observador naturalista*. Más adelante, en 1897, Ernest Mach recuperó el término como procedimiento epistémico que validaba la producción de nuevo conocimiento a partir de la información empírica disponible, mediante la construcción de un escenario mental del cual puede derivar una conclusión consecuente, y Tomas Kuhn reivindicó su uso en 1964, como herramienta analítica capaz de detonar cambios en los paradigmas científicos, gracias a las cualidades heurísticas que sensibilizan la detección de anomalías. (Ornelas, Cíntora y Hernández, 2018, p.14)

Ronald Reagan o Mijaíl Gorbachov, entre tantos influyentes líderes mundiales. Un desconuelo general se incorporó en todas las dimensiones y latitudes bajo la figura de un “milenarismo” renovado que inoculó con más intensidad diversas formas de distopía en los productos artísticos y culturales.

Según la prominente escritora de ficción científica Ursula K. Le Guin, esta forma de visión distópica corresponde a una tendencia de “ficción transpolativa” neoliberal que cae en el lugar común de elaborar una mirada extremadamente pesimista del futuro, al punto de proyectar la pérdida de la libertad humana o el exterminio de la especie, en razón de las deplorables cualidades que hemos evidenciado con nuestra codicia devastadora. A través de su obra, Le Guin ha enaltecido el género de la ciencia ficción bajo un tratamiento basado en lo que ella refiere como “experimento mental<sup>2</sup>” (entre cuyos antecedentes se encuentran Mary Shelley y Philip K. Dick), donde no necesariamente se extrapolan los contextos espacio-temporales sino que se “trata de alterar alguna de las premisas mismas que rigen nuestro presente. De ese modo, la ciencia ficción no explora un futuro de caricatura sino otro mundo posible, tan complejo y diverso como el nuestro, y que permite plantear problemas morales con la misma agudeza y profundidad que el

realismo” (Carmona, 2020). A esta tendencia de reflexión especulativa del “what if...” (*que tal si*) Le Guin le denomina “realismo de otro mundo” y plantea preguntas sobre el devenir humano frente a algún tipo de alteración de circunstancias históricas que afectarían el pasado o el presente. En el campo de la novela gráfica, un relato de enorme impacto y relevancia que empleó este concepto narrativo fue *Watchmen* (publicada a lo largo de 12 ediciones entre 1986 y 1987), escrito por Alan Moore e ilustrado por Dave Gibbons, en el que se ubica a un grupo de superhéroes de moral ambigua en plena crisis del conflicto armamentista nuclear entre Estados Unidos y la U.R.S.S., en cuya diégesis, el presidente Nixon no resultó involucrado en el escándalo *Watergate* y, por lo tanto, no tuvo que dimitir en 1974.

Sin embargo, a pesar de las alteraciones críticas de contexto que Le Guin hace en el presente o en el pasado de sus experimentos mentales, no le hace el juego a la distopía. Por ejemplo, en su obra *Los desposeídos*, de 1974:

*Más cerca de la austeridad ecologista de la imaginación utópica de un William Morris, sitúa su utopía anarquista en Anarres, una luna seca, árida, desolada, en que la lucha por la existencia se presenta con toda su dureza. Son esas mismas condiciones, aproximadamente, las que observó Kropotkin en la estepa rusa, y le llevaron a concluir que en ellas la evolución de la vida solo era posible gracias al apoyo mutuo.* (Carmona, 2020)

Así pues, Le Guin, feminista y literata erudita influenciada por la antropología cultural y el psicoanálisis jungiano, no sólo aborda la ciencia ficción como experimento mental para la visualización de mundos posibles, sino que también la considera una “gran metáfora”, y la lección más importante que ofrece a través de esta obra sobre la confraternidad, es la noción de lo que ella considera la auténtica libertad.

## REFERENCIAS

Michelson, C. (Marzo 20 de 2020). El mundo debe cambiar, y los ideales del socialismo democrático deberían ser los más valiosos. *Revista Contexto*. Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20200401/Politica/31943/Constanza-Michelson-entrevista-Judith-Butler-coronavirus-ideales-socialismo-democratico>

Carmona, J. (28 de enero de 2020). El futuro del apoyo mutuo: Ursula K. Le Guin contra la ciencia ficción neoliberal. *El salto diario*. Recuperado de: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/el-futuro-del-apoyo-mutuo.-ursula-k.-le-guin-contra-la-ciencia-ficcion-neoliberal>

Cuadros, R. (2010). *Reflexiones sobre alteridad y técnica: la figura del robot humanoide en algunas transposiciones de la literatura al cine*. En *Revista CS, 0(2)* (pp. 247-263). ISSN 2011-0324. Recuperado de: [http://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista\\_cs/article/view/420](http://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/420).

Moore, A. y Gibbons, D. (2005). *Watchmen*. E.U.: DC Comics.

Ornelas, J., Cíntora, A. y Hernández, P. (2018). «La paradoja de la experimentación mental». En: *Trabajando en el laboratorio de la mente: naturaleza y alcance de los experimentos mentales* (p.14). México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Recuperado en: <http://sociales.uaslp.mx/Documents/Publicaciones/Libros/TrbjndL-brntMnt.pdf>

Rorty, R. (2008). *Filosofía y futuro*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Santaeulalia, I. (18 de junio de 2018). Las élites no están interesadas en cambiar la sociedad. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/internacional/2018/06/12/actualidad/1528815088\\_990168.html](https://elpais.com/internacional/2018/06/12/actualidad/1528815088_990168.html)

**Armando Collazos Vidal**  
Profesor Titular.  
Universidad del Valle. Cali, Colombia.

**Jesús Montoya Herrera**  
Profesor Ayudante Doctor.  
Universidad de Granada. España.

**Rafael Peralbo Cano**  
Profesor Titular.  
Universidad de Granada. España.

# DE LO “PSICOFÍSICO” A LO “BIOPSICOFÍSICO”, CONCEPTO PARA UNA DIDÁCTICA DEL CUERPO

## RESUMEN

Este monográfico recurre a los términos “psicofísico” y “biopsicofísico” para plantear una progresión conceptual de lo que, a juicio, debe ser tenido en cuenta en el entrenamiento corporal del actor moderno. Lejos de abordar un problema semántico, el interés es exponer cómo el “entrenamiento corporal” del actor, como paradigma moderno, se ha ido nutriendo desde que Stanislavski lo establece como sistema hasta que adquiere, con Grotowski, la denominación de “*training*”. Término aceptado en el lenguaje teatral de Occidente y cuyo núcleo debe ser la integración mente, cuerpo y emoción del actor, siempre en relación con el ámbito social que lo determina.

## PALABRAS CLAVE:

Psicofísico, Biopsicofísico, Entrenamiento corporal, Training.

## ABSTRACT

This monograph uses the terms “psychophysical” and “biopsychophysical” to propose a conceptual progression of what, in the judgment, should be considered in the modern actor’s body training. Far from addressing a semantic problem, the interest is to expose how the actor’s “body training”, as a modern paradigm, has been nurturing since Stanislavski established it as a system until he acquired, with Grotowski, the name of “*training*”. Term accepted in the theatrical language of the West and whose nucleus must be the integration of the mind, body and emotion of the actor, always in relation to the social environment that determines it.

## KEYWORDS:

Psychophysicist, Biopsychophysicist, Body training, Training.



### De lo “psicofísico” a lo “biopsicofísico”, concepto para una didáctica del cuerpo

Fig. 1. Momento dramático de expresión y comunicación. Obra: “Ser-Clan-Destino”

Fig. 2. Artes Marciales, didáctica aplicada. Obra: “Ser-Clan-Destino”



### A modo de prólogo

En términos generales, por entrenamiento se entiende el procedimiento por medio del cual se obtienen conocimientos, habilidades y mejoras en las capacidades motoras y físicas. Para lograrlo, se recurre a ejercicios específicos que involucran directamente el cuerpo en relación con el movimiento y su funcionamiento con el fin de desarrollar el máximo potencial en un periodo específico. Concepto que se dimensiona cuando el objetivo es el rendimiento deportivo (consecución de un resultado o mejoramiento de una marca), situación asociada por lo general a la competición.

Obviamente, el entrenamiento corporal del actor abarca también el desarrollo de potencialidades motoras, lo que en el ámbito teatral se denomina “vía positiva”. Pero en contraposición con el deportista, que busca el rendimiento, el actor lo ha de utilizar para liberarse de hábitos que le obstaculicen el acceso a un cuerpo creativo, expresivo y comunicativo (“vía negativa”) (Figura1).

Otra diferencia respecto a un atleta es que el actor no compite con nadie, su confrontación es interna y ocurre por el constante redescubrimiento que le posibilita una corporeidad inmediata y tangible, encaminada a trascen-

der el propio ser físico. El sentido de provecho en ese tipo de aprestamiento está íntimamente ligado al desarrollo del ser interior y su trascendencia, ese que pugna con desacuerdos íntimos y que debe superarse a sí mismo, nunca en relación con un tercero. Lo que significa que el cuerpo del actor debe ubicarse en un permanente discurrir ontológico.

### El entrenamiento del actor

Es inevitable que cuando se hace alusión al entrenamiento del actor contemporáneo no aparezcan referentes iniciáticos de la talla de Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Barba, entre otros. Ellos ejemplifican una tradición de andragogos del teatro, sabedores de que el crecimiento biológico del ser humano en sus aspectos fisiológicos, morfológicos y orgánicos se encuentra íntimamente relacionado con el psicosocial. Dicha consideración es determinante cuando se habla del entrenamiento en términos generales, pero se vuelve imperativa cuando este se refiere particularmente al del actor, al cual se le propone una relación con su cuerpo desde múltiples interacciones, en una suerte de integralidad psicofísica.



Fig. 3. Ejemplo de personajes, conflicto y situación. Ejercicio académico: "A una pulgada"

Muchas de esas experiencias heredadas, hacen referencia a metodologías concernientes a la formación del actor. La mayoría asociadas a la vivencia de técnicas de movimiento que permiten desde lo tangible, acceder a la construcción de rutinas corporales cuya finalidad es afinar la calidad del gesto, siempre en función del proceso creador, e igualmente el abordaje de aspectos concernientes al desarrollo personal del actor en relación con el ámbito social que lo determina.

La genealogía de conocimiento que generaron estos sabedores y referentes teatrales en cuanto a propuestas metodológicas asociadas a lo escénico, cuyo punto de partida es indiscutiblemente Stanislavski, da luces acerca de cómo abordar el entrenamiento corporal del actor de este tiempo. Como lo sintetiza (Toro de, 1999:61), "Stanislavski instituye e inaugura el paradigma del entrenamiento del actor como sistema, Grotowski lo desarrolla y Barba lo lleva a su término, clausurándolo". Lo cierto es que el valor asociado al trabajo metódico, ordenado en cuanto a contenidos y diseño de didácticas encaminadas a dicho fin, ha repercutido indiscutiblemente en el rol profesional del actor de manera significativa y no debe ser desestimado cuando de explorar nuevas didácticas se trata (Figura 2).

Ahora bien, en el ámbito escénico, es común encontrar una dicotomía que no permite el acceso a esa unidad psicofísica tan promulgada en dicho campo. Por un lado, el abordaje del entrenamiento corporal que se queda solo en el plano de las sensaciones y emociones, lo que lo hace un tanto especulativo y muy diletante. Y por el otro, el que se dedica exclusivamente a aspectos meramente técnicos y formales que no conectan con el ser y lo distancian de esa unidad psicofísica. En ese sentido, (Grotowski, 1980:328) menciona que: "Hay dos tipos de velo, dos tipos de huida: se puede huir en el diletantismo llamándolo libertad. Se puede huir también en el profesionalismo, en la técnica. Ambas cosas pueden servir como pretexto para la absolución". Él mismo advierte de su contingencia y plantea soluciones al asegurar que: "Paradójicamente, se tiene que ir más allá, tanto del diletantismo como de la técnica. El diletantismo significa falta de rigor. El rigor es un esfuerzo para escapar de la ilusión [...] Debemos tomar de la técnica solo aquello que desbloquea los procesos humanos" (Grotowski, 1980:330).

Precisamente, en el aspecto técnico del movimiento, la tradición valida el trabajo corporal basado en la apropiación de ejercicios y dinámicas de disciplinas parateatrales como la esgrima, la acrobacia, las artes marciales y el yoga, por nombrar solo algunas. Igualmente, considera otras relacionadas y de origen directo con lo escénico, tal es el caso de las diferentes expresiones de la Danza, la Pantomima, el Mimo Corporal Dramático, la Comedia del Arte, etc. Cualquiera que sea el camino elegido, lo sustancial es apoyar al actor en la búsqueda de un cuerpo expresivo. Con la consideración de que no se trata de reducirlo a un escueto exponente de destrezas técnicas, o de constreñirlo hacia un virtuosismo banal, sino que cuente con los recursos técnicos necesarios para que su capacidad creativa no se vea restringida ni limitada.

Pese a que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor, (Grotowski, 2008:10-11) llama la atención al respecto: "No queremos enseñarle al actor un conjunto preestablecido de técnicas o proporcionarle fórmulas para que salga de apuros. El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas [...] La nuestra es una vía negativa, no



Fig. 4. Vinculación de lo físico con lo emocional. Ejercicio académico: "A una pulgada"

una colección de técnicas, sino una destrucción de obstáculos".

### Acerca del training

"El training es el tiempo y el espacio en que el actor trabaja para construir la presencia y romper al mismo tiempo los esquemas automáticos y mecánicos de relación (los clichés)". (Carreri, 1992:42)

Aunque fue Stanislavski el primero en plantear en su propuesta metodológica la importancia del entrenamiento del actor en relación con su oficio, y que después de él muchos hombres de teatro hayan investigado sobre sus principios, como es el caso de Meyerhold, Craig, Copeu, Dullin, Laban, Decroux y Barba entre otros, según Nicola Savarese (Barba, E. & Savarese, N. 1990:332), la palabra *training* referida a lo escénico es un término que aparece entrado el siglo XX. En los años sesenta, esta noción enunciada por Grotowsky en el laboratorio de Wrocław se vincula explícitamente al trabajo de preparación del actor. En ese sentido, y dentro ese contexto, el concepto excluye cualquier tipo de connotación referente a lo deportivo, pero no por esto deja de abordar componentes propios del ámbito de lo corporal y al mismo tiempo incidir directamente en el plano de lo mental. La unión de estos dos aspectos es lo que se conoce como la "psicofísica del actor".

Franco Ruffini (en Muller, 2007:34) identifica claramente el papel del *training* al afirmar que: "los ejercicios son una ficción pedagógi-

ca. No enseñan a actuar, a interpretar un papel, a revelar una personalidad original, sino a desarrollar ciertos reflejos, a condicionar una manera de pensar, a forjar un "comportamiento escénico" de base, una "presencia" lista para representar con eficacia personajes, conflictos y situaciones" (Figura 3). Es así como, desde la época aludida, el *training* experimenta un gran desarrollo, formando parte del lenguaje teatral de Occidente y abarcando, como ya se dijo, la preparación tanto física como mental del actor de manera integral. De nuevo, Ruffini (en Muller, 2007:47) da luces acerca de esa integralidad al señalar que: "los ejercicios enseñan a pensar con el cuerpo completo, a comprometerlo todo, a reflexionar no sólo con una parte del cerebro y del sistema nervioso [...] no únicamente con el córtex, que permite la racionalidad y las asociaciones, sino también con las que dirigen las pulsiones y los distintos centros dinámicos y sensoriales".

En el mismo sentido, Savarese (Barba, E. & Savarese, N. 1990:332-333) aporta su propia definición de *training*, precisándolo como un medio para controlar al propio cuerpo y dirigirlo con seguridad, y a la vez es la conquista de una inteligencia física. Aunque seguidamente alerta sobre un gran inconveniente al afirmar que: el gran problema del *training* es que todavía hoy, muchos piensan que son los ejercicios quienes permiten avanzar al actor, mientras los ejercicios son solo una parte aparente, visible, de numerosos aspectos, de un proceso unitario e indivisible.

Dado que los puntos de vista de diversos hombres de teatro respecto al *training* apuntan hacia la preparación del actor, se podría asegurar que existen tantas concepciones de *training* como proponentes. De este modo, las categorías del *training* reflejan el particular interés que a cada uno de sus creadores atañe, ejemplo de ello: a Copeau le interesaba trabajar sobre las sensaciones, a Dullin sobre las emociones, a Jouvet sobre la sensibilidad, a Grotowski sobre los impulsos, a Barba sobre las reacciones y así, cada uno de ellos imprimía su impronta personal, lo que hace del siglo XX una época prolífica en cuanto a referentes sobre el concepto, diseño y aplicación del *training*. Lo anterior incluye no solo el trabajo interpretativo que tiene relación con el desarrollo de la interiorización de estados y sensaciones unido a un proceso



de conciencia y libertad, sino además a trabajos físicos concretos que abarcan tanto la preparación vocal como corporal. Esta última, la que atañe a este monográfico.

El cuerpo del actor ligado a sus sensaciones, emociones y circunstancias de vida debe ser el objeto central del entrenamiento, de este modo se sustenta una nueva condición: lo “biopsicofísico” (vida-mente-cuerpo), que permitirá ubicarlo, primero, como ser humano y luego como artista con capacidad de transformarse y transformar. Es por esto por lo que dicho entrenamiento debe vincular e interrelacionar lo físico con su capacidad expresiva, sus emociones y sensaciones (Figura 4). Además, entender el contexto socio-cultural en el que se circunscribe.

Para ejemplificar, la mayoría de las disciplinas físicas destinadas a lo escénico, tanto teatrales como parateatrales, incluyen en sus contenidos marchas y formas de desplazamiento desde la posición de bipedestación, quizá porque es la condición determinante que diferencia al ser humano de otras especies animales, evidenciando su evolución con respecto a ellas, por lo menos en lo referente a lo postural que implica que el cerebro esté en predominancia. En ese gesto motor particular de caminar está contenida una información determinante que define la condición de ese ser. Con solo caminar se puede detectar problemas físicos estructurales y al mismo tiempo evidenciar estados emocionales.

### A manera de conclusiones

El *training* debe estar direccionado a la persona y todo lo que ella implica, no solo a su cuerpo. En ese sentido es una vía equivocada pretender entrenar lo físico desconectado de lo demás.

Debe ser la corporeidad contenida en lo “biopsicofísico” el objetivo del *training* del actor. (Perez, 2011:2) lo expresa así: “Es la corporeidad en su integración de mente, cuerpo y psiquis, el núcleo del entrenamiento del actor. Es el ser encarnado quien se pone en funcionamiento cuando empieza a entrenar, porque es el ser encarnado quien actúa”.

Para que dentro de la educación artística escénica estos aspectos asociados al desarro-

llo personal no se conviertan en una acción incidental, además de los contenidos relativos a la instrucción técnica, se hace necesario su consideración de manera explícita.

### BIBLIOGRAFÍA

Barba, E. & Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor*. Mexico: Escenología.

Carrerri, R. (1992). HISTORIOGRÁFICA TEATRAL. REVISTA MÁSCARA.

Grotowski, J. (1980). Respuesta a Stanislavski, Dossier: Grotowski. *Estudis Escènics*, 36, 327–337. <https://es.scribd.com/document/253468417/Respuesta-a-Stanislawsky-Jerzy-Grotowski>

Grotowski, J. (2008). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo veintiuno editores; 24th ed.

Muller, C. (2007). *El training del actor. El protagonista ausente* (UNAM-Dirección General de Publicaciones y Fomento EDITORIAL/CONACULTA / INBA-CITRU (ed.)).

Perez, G. (2011). CUERPOS CON SOMBRA. Acerca del entrenamiento corporal del actor. *Cuerpo Del Drama*, 144. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/cuerpodeldrama/article/view/78>

Toro, A. de. (1999). *Intersecciones: Ensayo sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, posmodernidad, feminismo y poscolonialidad*. Teoría y Practica Del Teatro.

Seyedeh Mahdis Azimi Sayad  
Doctoranda en Historia y Artes.  
Universidad de Granada, España.

# LA CAMISA TALISMÁNICA DEL IRÁN SAFÁVIDA

## RESUMEN

Como uno de los imperios más antiguos de la historia, Irán ha experimentado diferentes períodos bajo el dominio de diferentes reinos y dinastías. A principios del siglo XVI, Irán permaneció bajo el gobierno de la dinastía Safávida (1501-1722), la más grande que gobernó Irán en el período islámico, y se considera como el período de apogeo creativo del arte de esta cultura. La combinación de dos actividades artísticas sobresalientes del mismo, la caligrafía y los textiles, hizo que algunas prendas destacaran por su belleza, además de ofrecer datos valiosos para aclarar los problemas históricos e ideológicos de su época. Estas vestimentas se denominan en Irán con diferentes denominaciones, como «camisa talismán» (Telesm), «amuleto» (Herz), «prenda de guerra» (Pirahan-e-Razm) y «prevención al desastre» (Daf-e-Balla), «victoria» (Fatah) o «prendas de Ayatolkorsi». Este artículo pretende analizar e introducir una de las muestras más destacadas de este tipo de prenda, la que se conserva en el Museo Nacional de Irán.

## PALABRAS CLAVE:

Camisas talismán, talismán, amuleto, arte islámico, textiles, caligrafía.

## ABSTRACT

As one of the oldest empires in history, Iran has experienced different periods under the domination of different kingdoms and dynasties. In the early sixteenth century, Iran was united under the rule of the Safavid dynasty (1501-1722) that is the greatest dynasty to emerge from Iran in the Islamic period, which is considered the heyday of the Islamic art industries. The combination of two outstanding art industries of them, calligraphy and textiles, caused to make some garments which have had the beauty aspects besides presenting valuable data for clarifying the historical and ideological issues of their era. These garments are called in Iran under different names such as talismanic shirt (Telesm), amulet (Herz), war garment (Pirahan-e-Razm) and disposal of disaster (Daf-e-Balla), Victory (Fatah) or Ayatolkorsi garments. This article intends to analyze and introduce one of the most prominent samples of these garments which is maintained at the National Museum of Iran.

## KEYWORDS:

Talismanic shirts, Talisman, Amulet, Islamic art, Textiles, Calligraphy



### La camisa talismánica del Irán safávida

Fig. 1. Detalle de la camisa (siglo XVII e.c. / siglo XI a.h.). Dimensiones: 88 x 82 cm. Archivo digital del Museo Nacional de Irán (referencia del museo: 8375)

4. Es una de las primeras caligrafías árabes que se desarrollaron, utilizada especialmente para redactar documentos administrativos y para componer libros, incluido el Corán, debido a su fácil legibilidad.

5. Es otra variedad de escritura árabe.

6. Caligrafía diseñada específicamente para resolver las necesidades del idioma persa.

### Introducción

Históricamente, la producción textil ha sido una de las industrias más importantes y calificadas de Irán. Estos tejidos han representado la identidad nacional iraní, y como cualquier fenómeno cultural, a lo largo de la historia han pasado por diferentes transformaciones. Por otro lado, la investigación histórica de las tradiciones islámicas revela que la caligrafía tiene aspectos simbólicos, más allá de los aspectos puramente utilitarios o incluso estéticos. La caligrafía ha sido el mayor catalizador del arte en la era islámica, al ser el nexo común de lo más destacado del arte islámico en todo el mundo.

El uso de la caligrafía en los textiles data de finales del siglo III y IV a.h., desde entonces, la única escritura que se usó para escribir el Corán fue la «cúfica». Las camisas talismánicas son prendas textiles que se han convertido en amuletos gracias a sus inscripciones, así, los versos de estas camisas las convierten en una protección frente a diversas desgracias.

En estas camisas talismán son un punto de unión entre una manifestación artística singular y la mentalidad de una sociedad. Estos tejidos pueden clasificarse por los motivos y textos que contienen. El versículo 93 de la sura Yusuf puede ser la primera referencia de la existencia de una camisa con un poder

especial: «Id con esta camisa mía y poneda en la faz de mi padre: recobrará la vista; después, traedme toda vuestra familia» (Vernet, J., 2002, sura Yusuf, XII, versículo 93). En la década de 1530 y en Estambul, otra fuente describe una camisa realizada por un hombre santo de La Meca, la cual ni las balas ni las espadas podían penetrarla. Esa camisa fue encargada para el sultán otomano Solimán el Magnífico (1520-1527) por su esposa Hürrem Sultan, y se conserva en el Museo del Palacio de Topkapı en Estambul (Fotheringham, 2015).

### Las camisas talismánicas

Estas túnicas o camisas se usaron como protección frente a enfermedades, hambre, un parto difícil, muerte súbita o los riesgos en los viajes, aunque la mayoría estaban destinadas para su uso en batalla. Tales prendas no eran de uso diario, solo se portaban por un tiempo breve y para ocasiones especiales. Los versos particulares del Corán que se refieren a la victoria se inscribían comúnmente en las camisas que se llevaban debajo de la armadura: la palabra divina tenía como cometido proteger a su portador mientras luchaba (Fotheringham, 2015). Con frecuencia, las camisas guerreras eran usadas por reyes o comandantes y no todos

7. Es un tipo de lienzo.

8. Isfahán or Ispahán, es la tercera ciudad más poblada de Irán. Se encuentra a 406 km al sur de Teherán y es la capital de la provincia del mismo nombre.

9. Como se puede apreciar en las imágenes, es un color amarillo pardo o ahuesado que no es producto de la materia prima del tejido.

10. *Jawshan al-Kabir* es la gran súplica que el Profeta del Islam (Mahoma) hizo al detallar los numerosos nombres de Alá. *Jawshan* es una palabra de origen persa y significa «escudo», «coraza» o «armadura» guerrera. Kabir es «grande»; así, su traducción sería «gran escudo o armadura». La tradición dice que se abrieron las puertas del cielo y rodeado de luz el arcángel Gabriel (Jabrail Alayhis Salam) se dirigió al Mahoma, diciéndole: «Te he traído la paz, la bendición y el regalo de Alá». El Profeta lo saludó con reverencia, y Gabriel prosiguió: «Quítate esta armadura y recita mejor esta oración. Si la llevas contigo y la lees, te proporcionará una gran protección y será más eficaz que tu armadura». Mahoma le preguntó a Gabriel «¿El beneficio de esta es solo para mí o también incluye a mi nación? Gabriel le respondió: «¡Oh, Mensajero de Alá! Esta es una protección de Alá para ti y tu pueblo. Nadie más que Alá conoce la bondad de ella».

11. El verso 180 de sura Al-Araf (El Muro) del Corán dice: «Dios tiene los nombres más bellos: Rogadle con ellos y dejad a quienes se desvían a causa de sus nombres: les recompensará por lo que hacen».

12. Az-Zukhruf (los Ornamentos) es el capítulo o sura 43ª del Corán, y es el texto central del Islam. Contiene 89 versículos.

13. La sura al-Fath (la Victoria) es la 48ª sura (capítulo) del Corán con 29 aleyas o versículos. Fue revelada en Medina.

podían poseerlas. Algunos ejemplos destacados, como la camisa larga perteneciente al sultán Solimán, se usaron probablemente como una prenda externa y atuendo oficial, mientras que las camisas senegalesas probablemente se usaron como ropa interior en la indumentaria de batalla. Se han identificado al menos cuatro variedades de esta ropa talismánica: la otomana, la safávida, la mogol y la de África occidental, y todas corresponden al siglo XV EC y posteriores (Khalili, 2008, p. 89).

### Las camisas safávidas

La dinastía safávida gobernó uno de los más grandes imperios tras de la conquista musulmana de Persia y estableció la doceava escuela del Islam chiíta como la religión oficial del imperio, y constituye uno de los puntos de inflexión en la historia del Islam, al contribuir a la división entre sunitas y chiítas, así como con sus vecinos rivales: otomanos y uzbekos (Mitchell, 2019).

Las camisas de esta época se cortan en forma de cuadriláteros, sus textos contienen algunas oraciones chiítas —como los nombres de los doce imanes— y se usa un paleta de color limitada. Al igual que las camisas otomanas, también se escriben tablas mágicas y versos del Corán (Mitchell, 2019), con una combinación de diseños geométricos y motivos islámicos con diferentes tipos de alfabetos: naskh<sup>4</sup> (o nasji), cúfica, thuluth<sup>5</sup> y ta'liq<sup>6</sup> y con frecuencia escritos en oro, rojo y negro. Estas prendas generalmente se usaban en situaciones difíciles o en la conflicto. Los versos escritos a menudo están relacionados con la victoria, como sura Al-Fath (La Victoria) y las oraciones relacionadas con la protección contra desgracias o la triunfo frente a enemigos (Roohfar, 2001, p. 35).

### La camisa del Museo Nacional de Irán

Esta túnica, conocida como la camisa Nade-Ali o el Ayatolkorsi, tiene mangas largas y amplias. Se ha hecho de nashur<sup>7</sup>. Esta camisa data del siglo XVII e.c. / XI a.h. y fue producida en la ciudad de Isfahán<sup>8</sup>. Está casi completamente cubierta con versos del Corán. Otras frases se han utilizado para cubrir el torso superior y algunas partes de sus mangas no llevan inscripción. Tiene siete zonas delimitadas, que probablemente se

basa en el principio místico del número siete. A primera vista, está claro que todos los textos están encerrados en cajas con forma rectangular, circular o romboidal, y hay cuatro daderos de ajedrez en la parte frontal. Las inscripciones están dispuestas vertical y horizontalmente. El color de fondo del textil es ligeramente pardo<sup>9</sup> y este aspecto se debe al proceso de preparación para poder rotular sobre el tejido (Roohfar, 2001). Los colores de los textos son azul, negro, rojo y dorado. Las escrituras de estos son naskh, thuluth y cúfica.

La oración de *Jawshan al-Kabir*<sup>10</sup> consta de cien partes con nombres hermosos y atributos de Allah (Al-Asmā' al-Husnā)<sup>11</sup>, están escritos dentro de los espacios circulares y cuadrados de la parte frontal de la camisa (Roohfar, 2001).

Los primeros nueve versos de la sura Al-Zukhruf<sup>12</sup> están escritos verticalmente y de arriba a abajo en color marrón en el lado frontal derecho de la camisa, cerca del lugar donde se abrochan los botones:

En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso. Hā, Mīm. ¡Por el Libro evidente! Nos hemos dado un Corán árabe. Tal vez razonéis. Él se encuentra en la Madre del Libro, cerca de Nos, es sublime, sabio. ¿Acaso os pasaremos en silencio la Instrucción porque sois gentes impías? ¡Cuántos profetas enviamos a los primitivos! Pero no les llegaba un Profeta sin que se burlaran de él. Hemos aniquilado a pueblos más fuertes que ellos: el ejemplo de los primitivos ha pasado. Realmente, si les preguntas: «¿Quién ha creado los cielos y la Tierra?», responderán: «Los ha creado el Poderoso, el Omnisciente».

Junto a estos, los versículos 18 a 20 de la sura Al-Fath<sup>13</sup> están escritos en el mismo estilo que los anteriores, en color rojo y con caligrafía thuluth: Dios ha quedado satisfecho de los creyentes cuando te han jurado fidelidad debajo del árbol. Sabe lo que hay en sus corazones. Ha hecho descender sobre ellos la alianza y los ha recompensado con una victoria inmediata [con numerosos ganados que capturarán. Dios es poderoso, sabio]. Dios os ha prometido numerosos ganados que capturaréis. Os ha acelerado esto y ha apartado de vosotros las manos de las gentes: Lo ha hecho para que constituya una aleya para los creyentes y para conducirlos al camino recto.

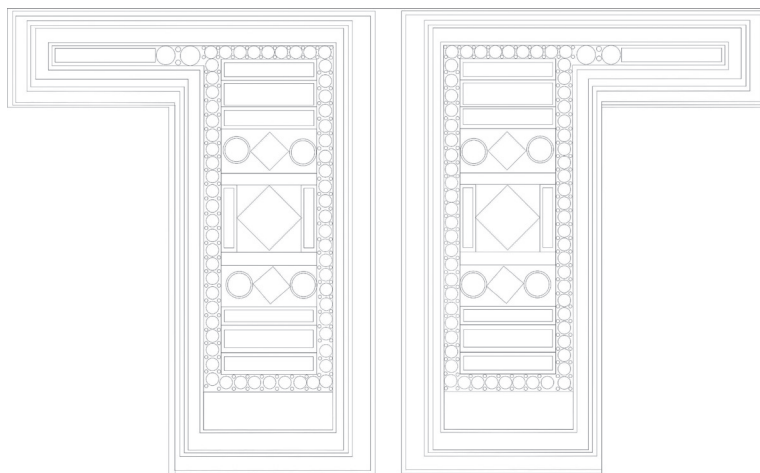


Fig. 2. Análisis de la división de espacios en la parte frontal de la camisa

14. Al-Kahf (la Caverna) es el capítulo 18 del Corán, con 110 versículos.

15. Al-Baqarah (la Vaca) es el segundo y más largo capítulo del Corán, consta de 286 aleyas o versículos.

16. Jathiya (la Arrodiada) es la 45ª sura (capítulo) del Corán con 37 aleyas.

17. Al-Mu'minūn (los Creyentes) es el capítulo 23º del Corán con 118 versículos.

18. El verso Al-Kursī (en árabe: Ayatolkorsi, traducido como «el Trono») es el verso 255 de la Sura al-Baqara en el Corán.

Después de estos, el versículo 14 de sura Al-Kahf<sup>14</sup> está escrito con escritura naskh en color azul oscuro: Y fortificamos sus corazones cuando se incorporaron y dijeron: «Nuestro señor es el Señor de los cielos y de la tierra. No invocaremos a otro dios prescindiendo de Él: si lo hiciéramos, entonces diríamos una atrocidad».

En el lado frontal derecho de la camisa, el versículo 71 de la sura Al-Zukhruf está escrito horizontalmente y en rojo con caligrafía thuluth: Entre ellos se harán circular platos y tazones de oro; en ellos habrá lo que deseen las almas y place a los ojos; vosotros viviréis allí eternamente.

Dentro de uno de unas formas romboidales, el verso 137 de la sura Al-Baqarah<sup>15</sup> escrito en caligrafía cúfica y color dorado: Si ellos creen en lo que vosotros creéis, estarán en el buen camino; si se apartan, ellos estarán en una escisión. Dios te bastará, Mahoma, frente a ellos. Él es el Oyente, el Omnisciente.

Y por otro lado se usa el verso 64 de la sura Yusuf: [...] ¿Acaso os lo confiaré si no es como os confié a su hermano José anteriormente? Dios es el mejor guardián. Él es el más misericordioso de los misericordiosos.

Dentro de los marcos rectangulares más grandes, el verso 35 y el verso 36 de la sura Jathiya<sup>16</sup> compuestos simétricamente, y dentro de los marcos más pequeños, se insertan los versos 255 y 256 de la sura Al-Baqarah y el verso 47 de la sura Al-Mu'minūn.<sup>17</sup>

También en las cuatro cajas cuadrangulares las, suras Al-Kafirun, Al-Ikhlās, Al-Falaq y Al-Nas, escritas con caligrafía naskh ghubar. La protección contra las calamidades se citan en estas cuatro suras. Por otro lado, el nombre de a quien pertenecía esta camisa, Abbas ibn Safi, aparece en un extremo de la prenda (Roohfar, 2001).

## Conclusión

En resumen, el uso de estas camisas tenía una conexión directa con las aspiraciones y deseos de la persona que la encargó. En algunos casos, los versos y las oraciones solían levantar el ánimo para participar en la batalla, ejercer protección frente al adversario y el proporcionar alivio ante cualquier desgracia. La oración de Nad-e-Ali, la combinación de las cuatro suras (sura Al-Kafirun, Al-Ikhlās, Al-Falaq y Al-Nas), Ayatolkorsi<sup>18</sup>, o Al Asma Ul Husna son las oraciones más comunes que se usan en estas camisas.

En general, todos los textos están escritos en árabe y las escrituras utilizadas son naskh, thuluth, cúfica, naskh y ghubar, así como cursiva común. En otras palabras, no había limitación en la elección de caligrafías para estas camisas. Y en algunos casos, se han convertido en una colección de diferentes escrituras. Otra característica a destacar de estas camisas es la disposición de inscripciones en un marco de diferentes formas y tamaños.



### BIBLIOGRAFÍA

Fig. 3. Detalle de la camisa, Dimensiones: 88x82 cm, (siglo XVII e.c. / siglo XI a.h.). Archivo digital del Museo Internacional de Irán (referencia del museo: 8375)

Khalili, Nasser. (2008). «War Instruments» (volumen 12 de la Selección de los Doce Conjuntos de la Colección de Arte Islámico, traducido por Gholam Hossein Ali Mazandarani y Nasser Pourpirad, Teherán: Karang Publishing.

Roohfar, Zohreh (2001, abril, mayo, n° 31-32), «Nadal's Shirt, or Jameh Fatah», En: *Art, specialized informative & critical monthly book review*. Teherán.

Mitchell, Collin (2019, 30 de octubre). The Safavids. *Oxford Research Encyclopedia of Religion*. En <https://oxfordre.com/religion/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-645>. [consulta: 15/6/2020].

Fotheringham, Avalon (2015) «A Warrior's Magic Shirt», 17 de junio de 2015. En: <https://www.vam.ac.uk/blog/fabric-of-india/guest-post-a-warriors-magic-shirt> [consulta: 15/6/2020].

El Corán (2002). Traducción, introducción y notas de Juan Vernet. Barcelona: Círculo de Lectores.

**Diego Giovanni Bermúdez Aguirre**  
Doctorando en Historia y Artes.  
Universidad de Granada, España.



# EL CARTEL PUBLICITARIO COLOMBIANO: LA MODERNIZACIÓN DE CALI A TRAVÉS DE LA ESTAMPA (1910-1944)

## RESUMEN

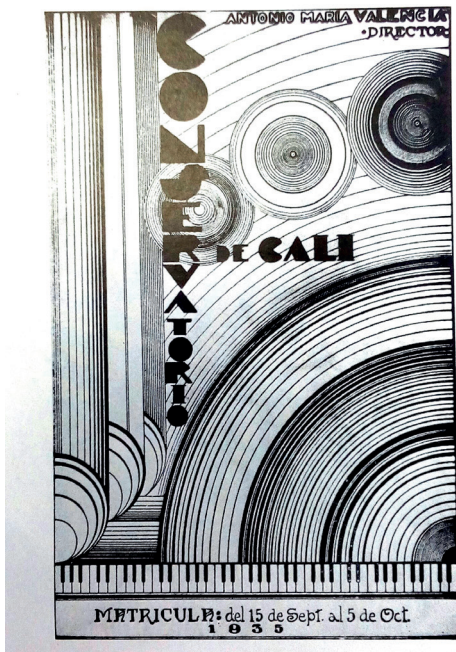
El proyecto de investigación “El cartel publicitario colombiano: la modernización de Cali a través de la estampa (1910-1944)”, nace con la intención de indagar sobre los carteles publicitarios realizados en la primera mitad del siglo XX por los primeros diseñadores gráficos de esta ciudad colombiana para su naciente industria, asumiendo estas piezas publicitarias como ventanas y espejos de la modernidad en Cali en este periodo.

## ABSTRACT

The research “The Colombian Advertising Poster: the modernization of Cali through the stamp (1910-1944)”, was born with the intention of researching the production of advertising posters made in the first half of the 20th century by the first graphic designers of this colombian city for the manufacturing industry of the region, assuming these posters as reflection to read the Modernity in Cali in that period of time.

**El cartel publicitario colombiano: la modernización de Cali a través de la estampa (1910-1944)**

Fig. 1. Cartel del Conservatorio de Cali. Litografía, autor anónimo, 1935



### Introducción

El presente texto da cuenta del estado actual de esta investigación dirigida por el Dr. Salvador Gallego, la cual tiene por hipótesis realizar un estudio crítico del papel de la cartelería publicitaria como reflejo del proceso de modernización que se llevó a cabo en Cali (Colombia) en el periodo comprendido entre 1910 y 1944.

La investigación pretende presentar y analizar los procesos históricos del diseño gráfico en Cali en la primera mitad del siglo XX y hacer hincapié en el carácter innovador existente en la cartelería de estas décadas, la cual, es una producción clave en el proceso de institucionalización del diseño gráfico, en un periodo y una zona geográfica donde se hicieron evidentes grandes transformaciones de carácter social, administrativo, económico y cultural, fruto del proceso modernizador que vivió la sociedad colombiana para ese entonces. Así mismo, busca indagar de manera crítica cómo y por qué esta cartelería se configura como ventana y espejo de la modernidad en esta ciudad colombiana y realizar una documentación, análisis e interpretación de esta producción artística.

### Estructura

Esta investigación se encuentra dividida de la siguiente manera: Introducción, 4 capítulos, conclusiones, bibliografía y anexos. En la Introducción se presentan los objetivos del proyecto, los abordajes teóricos trabajados y los lineamientos generales de la investigación, así como la delimitación espacio temporal de la propuesta y las fuentes consultadas.

El primer capítulo, “Contexto: Cali y su región entre 1900 y 1950”, trata de los aspectos contextuales de la ciudad a principios del siglo pasado, las transformaciones que se dieron a partir de 1910 cuando Cali se convirtió en la capital del nuevo Departamento del Valle del Cauca, así como los inicios de la industria manufacturera caleña. El segundo capítulo, titulado “Una mirada al cartel”, habla de las características y funciones principales del cartel, su surgimiento en las ciudades europeas, su retórica, su estética, géneros, estilos y su relación con los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX. El tercer capítulo, “Cali y su gráfica publicitaria entre 1910 y 1944”, se ocupa de los inicios de la publicidad en esta ciudad y las consideraciones técnicas de la cartelería para ese entonces. Se presenta el *corpus* de carteles seleccionado para esta investigación, sus autores, un análisis morfológico, compositivo y tipográfico de estas piezas, así como un estudio comparativo estilístico, estético y temático. El cuarto capítulo, “El cartel, reflejo de una época”, presenta los valores simbólicos y culturales evidenciados en la cartelería escogida, sus implicaciones en la sociedad caleña de ese entonces, así como el lenguaje y elementos del discurso visual. Por último, se ubican las conclusiones generales, acompañadas por los anexos y la bibliografía utilizada.

### Problemas conceptuales

El ámbito de este proyecto es la historia del diseño gráfico, por lo que el aparato conceptual se estructura a partir de la ciencia histórica. El objetivo de la historia no es, ocurre, ya que su principal interés es aproximarse a un presente siempre móvil que se lee desde otro presente a partir de la construcción de un relato, lo cual se determina en un procedimiento denominado OPERACIÓN HISTORIOGRÁFICA que nos ha presentado de ma-

nera ordenada y cronológica, la oportuna revisión bibliográfica sobre el tema a tratar (De Certeau, 1994).

Esta investigación pretende realizar un acercamiento al tiempo histórico como reconstrucción o representación de un presente (Cali a principios del siglo XX), leído desde otro presente (la actualidad) a través de un proceso de ficcionalización donde se edifica y se evidencia una ruptura temporal entre el pasado (ESPACIO DE EXPERIENCIA), y el ahora, constituido a partir de una visión prospectiva de la vida en el futuro (HORIZONTE DE EXPECTATIVA) (Koselleck, 1993). Este proceso, ha permitido observar las transformaciones vividas en esta ciudad colombiana en las primeras décadas del siglo pasado con diversos marcos de referencia, posibilitando una lectura amplia y consistente. Allí, se ha llevado a cabo la aproximación al pasado mediado por múltiples condiciones para comprenderlo, con el fin de indagar el por qué, explicarlo (introducción en el contexto para responder cómo pasó) y analizarlo (problema teórico de interpretación).

Estas intenciones historiográficas se definen desde unas condiciones denominadas LUGAR DE PRODUCCIÓN, que según De Certeau (1994) “son aquellas que determinan la construcción de un discurso y que sustentan a la acción interpretativa de los productos sociales a partir de las múltiples particularidades que las definen. De esta manera, se ha venido realizando un ejercicio interpretativo que comprende la historia como relato, método y representación de un tiempo para aproximarnos al pasado por medio de una práctica que articula la forma y el contenido del cartel publicitario como documento histórico, aportando datos de las condiciones epocales de la fuente” (p.42).

La MODERNIDAD según Jameson (2004) es un “proceso de transformación social que se constituye a partir de la experiencia constructiva de un hombre nuevo con la capacidad de modificar su entorno por medio de una visión secular del mundo, edifica un innovador esquema de producción artística que disuelve la frontera existente entre lo estético y lo funcional, permitiendo con ello, una nueva manera de organizar los destinos

de la sociedad” (p.91). A partir de la lógica moderna, la industria creó sus propias formas culturales liberadas de la tradición artesanal, ofreciendo propuestas coherentes con las necesidades tecnológicas, económicas, sociales y comunicativas de la época, concibiendo una estética de la producción industrial que ahora reconocemos como DISEÑO. En ese sentido, una de las principales expresiones del diseño gráfico es el CARTEL, el cual consideramos como los murales de la sociedad industrial que hacen pública una idea con principios comunicativos, artísticos, estéticos y de funcionalidad propios de cada tiempo. Según Coronado (2012) “los carteles como ventanas y espejos donde se asoman y reflejan las diversas particularidades de la ciudad moderna” (p.31), ya que son una imagen colectiva en profundidad de una comunidad en acción como evidencia palpable de la sociedad que la produce.

La CIUDAD, como escenario múltiple históricamente construido, se constituye como fenómeno social que se reconoce a partir de sus rasgos distintivos propios de su cotidianidad ya que es un espacio singular que aglutina un grupo de habitantes con sus variadas dinámicas sociales, políticas, administrativas y productivas que se articulan en una singularidad única de este fenómeno. De la misma manera, la ciudad es un acontecimiento colectivo en profundidad de una comunidad en acción como evidencia palpable de la sociedad que la produce.

La IMAGEN como forma de conocimiento social, es otro de los ejes conceptuales del proyecto, ya que es soporte de la comunicación visual en el que se materializa una parte del universo perceptivo que prolonga su existencia a lo largo del tiempo. Al ser una construcción mental establecida a partir de la idea de representación, reproducción y semejanza de lo percibido, permite generar una forma estructuralmente diferenciada de representación interna que expone un contenido de naturaleza psíquica.

### **Metodología**

Esta es una propuesta de investigación histórica construida en una perspectiva crítica, inscrita bajo los criterios y procedimientos

de la investigación cualitativa, descriptiva y analítica, con lo cual se ha pretendido desentrañar la relación existente entre lo que dice la cartelería publicitaria como fuentes primarias y las prácticas de donde preceden, la ciudad de Cali. De esta manera, se ha llevado a cabo la articulación entre los contenidos presentes en las fuentes y la operación historiográfica, así se buscará identificar los lugares desde donde se producen los carteles.

Se ha trabajado en un cronograma de trabajo a partir de tres etapas según Baxandall (2000). La ETAPA 1 se ha desarrollado un ejercicio descriptivo que ha permitido identificar los contenidos de las fuentes, logrando una comprensión del sentido del texto allí presente. Se ha realizado un ejercicio de contextualización de los carteles en cuanto sus autores y parámetros técnicos, así como una descripción y análisis morfológico. La ETAPA 2, ha posibilitado realizar un ejercicio crítico, comparado y relacional a partir de la indagación y análisis del sentido de la cartelería en relación con la subjetividad que lo produce. La ETAPA 3, es un ejercicio interpretativo que busca la comprensión e interpretación de la manera como estos carteles eran leídos en la época en la cual se produjeron, por medio de una valoración subjetiva en relación del sentido de estas piezas con ideas abstractas y/o subjetivas.

### **Resultados y conclusiones preliminares**

El presente proyecto ha venido trabajando en la ubicación, digitalización y clasificación de las 73 piezas de cartelería. En este proceso, se han presentado dificultades en la ubicación de los carteles, ya que ha sido complicado tener acceso a los originales debido a diversas causas. Por ello, se ha desarrollado una juiciosa búsqueda en fuentes secundarias como lo es la prensa y archivos fotográficos de ese entonces, ubicados en diferentes centros de documentación.

De igual manera, se ha podido observar en el trabajo de contextualización, que la ciudad de Cali sufrió unas importantes transformaciones en las primeras tres décadas del siglo pasado. A partir de 1910, cuando es escogida para ser la capital del nuevo Departamento del Valle del Cauca y con la apertura

del puerto de Buenaventura (1916) en el Océano Pacífico, Cali pasó de ser una pequeña población de carácter agrícola para convertirse en un polo de desarrollo regional. El establecimiento de una infraestructura de servicios públicos (ampliación de las redes de acueducto y alcantarillado, energía eléctrica, alumbrado público, implantación de los servicios de telefonía, tranvía, ferrocarril, etc.) y la apertura de proyectos industriales, fueron modificando no solo el tamaño y los espacios urbanos, sino así mismo los modos de vivir de los caleños. Según Almario (2013) “la ciudad inició un sostenido crecimiento demográfico, resultado de la necesidad de las industrias por obtener mano de obra que trabajara en los innovadores procesos productivos que se venían desarrollando en sus fábricas” (p.116).

Así, la gráfica publicitaria hizo su aparición, manifestando un lenguaje que integraba los valores estéticos de las artes con el requerimiento industrial y comercial de hacer públicos los productos desarrollados en las fábricas. Estas piezas publicitarias, contaban con un aspecto de gran valor, ya que integraban de manera directa e innovadora los textos con las ilustraciones de los avisos y carteles. Se manifestaban nuevas formas de reproducción gráfica, gracias a los desarrollos de los sistemas de impresión, principalmente litográficos y offset, lo que permitió a los artistas gráficos, realizar experimentaciones con la forma, la tipografía, el color y los papeles donde se imprimía esta cartelería.

## BIBLIOGRAFÍA

Almario, O. (2013). *La configuración moderna del Valle del Cauca, 1850-1940. Espacio, poblamiento, poder y cultura*. Popayán, Colombia, Universidad del Cauca.

Baxandall, M. (2000). *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Barcelona, España Editorial Gustavo Gili.

Coronado, D. (2012). *La metáfora del espejo. Teoría e historia del cartel publicitario*. Sevilla: Ediciones Alfar.

De Certeau, M. (1993). *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana.

Duque, P. (2009). *El cartel publicitario en Colombia: década 1930-1940*. Bogotá, Colombia, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Jameson, F. (2004). *Una modernidad singular*. Buenos Aires, Argentina, Gedisa.

Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado*. Madrid, España, Paidós.

Vásquez, E. (2001) *Historia de Cali en el siglo XX. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali, Colombia, Universidad del Valle.

**Brenda Sánchez Marín**  
Investigadora.  
Departamento de Pintura.  
Universidad de Granada, España.

# IMAGEN DIGITAL IMPRESA: CONSERVACIÓN Y PERMANENCIA DEL COLOR

## RESUMEN

La impresión de fotografías por inyección de tinta se ha convertido en uno de los procesos más populares para la reproducción de todo tipo de archivos digitales. La preocupación por la permanencia de estas impresiones digitales genera inquietudes a medida que la fotografía necesita de nuevos modelos tecnológicos de impresión para su reproducción, y nuevos materiales de los que tan sólo se conocen una serie de generalidades.

## PALABRAS CLAVE:

Inyección de tinta, permanencia, impresión, copia digital, envejecimiento

## ABSTRACT

Printing photographs by means of inkjet is one of most popular processes to reproduce different types of digital files. Concern as to the long term stability and permanence of these prints generates apprehension as photography requires new technological printing models and new materials of which there is no information.

## KEYWORDS:

Inkjet, permanence, printing, digital copy, ageing.

### Imagen digital impresa: conservación y permanencia del color

#### Introducción: sobre la permanencia de una copia digital impresa

El proceso natural de deterioro comienza tan pronto como se imprime una imagen; consiguientemente, la permanencia de una copia digital impresa variará en función de las condiciones en que se muestra. Cuando tratamos con una tecnología que está cambiando tan rápidamente, como es la tecnología de impresión digital, es fácil perderse en los procesos, ya que nos encontramos ante nuevas técnicas de impresión y materiales desconocidos, y esto a la larga supone un problema para su conservación. Aprender a observar una impresión, establecer una jerarquía categorizada de procesos, estructuras y materiales, y conocer algunos de los conceptos que están detrás de estas tecnologías de impresión resulta necesario para su identificación, requisito previo e indispensable para cualquier toma de decisión sobre su preservación.

#### Imagen múltiple. Impresión como técnica de reproducción gráfica

La masificación y comercialización de la imagen, como manifestación diaria y elemento de comunicación visual, es capaz de acercarnos a todo. Dado el bombardeo de imágenes que actualmente recibimos, no se ha valorado suficientemente el abanico de posibilidades que se presenta ante la creación y reproducción seriada de imágenes con la aparición de la copia impresa. A medida que avanza el desarrollo de la imagen digital también lo hace la tecnología de impresión, concretamente la tecnología de impresión digital, y esto a su vez genera un cambio en lo que a la visión de la obra original se refiere en el mismo momento en que la imagen acude a los medios de reproducción mecánicos donde se multiplica nuestro original, esto es, se puede obtener tantas copias como sean necesarias.

No cabe duda, que lo que hoy entendemos como fotografía es el resultado directo de la evolución de la imagen electrónica, y por tanto, la matriz mediante la cual técnicamente se pueden hacer infinitas copias, en lugar de ser un soporte material como ocurre en el grabado, pasaría a ser un archivo digital grabado en un soporte electrónico. Una de las ventajas de trabajar con archivos

digitales es su capacidad de reproducción en masa, la posibilidad de imprimir cuando sea necesario el número de copias a demanda sin ningún inconveniente en cuanto a la pérdida de calidad.

En base a esto, podemos afirmar que actualmente la industria gráfica ha transformado nuestro modo de comprender la utilidad de los métodos de reproducción de imágenes incluyendo ello, conceptos como único, original, copia, reproductibilidad, edición seriada controlada, etc.; y está desarrollando nuevos métodos de reproducción gráfica.

#### Notas sobre el uso de la impresión por inyección de tinta en obra gráfica contemporánea

El artista contemporáneo se encuentra inmerso en una sociedad donde la tecnología digital ha invadido indisimuladamente cualquier parcela de su actividad, urgiendo e intensificando la construcción de nuevos procesos creativos. En este contexto, la fotografía ha sufrido la mayor evolución técnica en los últimos años, y lo que tradicionalmente se conocía como proceso fotográfico está desapareciendo. Las nuevas tecnologías electrónicas han sustituido a los soportes analógicos y nuestras fotografías no pasan por el laboratorio fotográfico, “las cosas que ahora se llaman fotografías no están hechas de materiales sensibles a la luz” (Romer, 2016, p.345). La mayoría de las tomas de cámaras hoy no producen ningún objeto tangible, en consecuencia, la imagen digital necesita un cuerpo para manifestarse ya que “aquello que pertenece al mercado fotográfico ha sido, y son, las copias” (Boadas i Raset, 2016, p.19). ¿Cómo lo han hecho entonces los fotógrafos? El desarrollo de los diferentes sistemas de captura digital y la evolución de las impresoras han favorecido la aparición de nuevos soportes sobre los que poder copiar las imágenes. Todo ello implica un cambio de modelo y de actuación en lo que ha copiado y/o generación de imágenes se refiere.

A tal efecto, la tecnología *inkjet* comienza a tomar una posición predominante frente a otras técnicas de impresión digital, convir-



tiéndose en uno de los procesos más populares para la reproducción de todo tipo de archivos digitales sobre cualquier tipo de media, una combinación de virtudes que permiten competir con efectividad dentro de nuevos mercados como el editorial, marketing, entre otros. Su versatilidad es tan grande, que incluso está reemplazando a sistemas tan establecidos en el sector de las artes gráficas, como el *offset*, en una gran cantidad de aplicaciones. ¿En qué consiste realmente este sistema de impresión? Son dispositivos de impresión que generan imágenes mediante eyección controlada de pequeñas gotas de tinta que se proyecta sobre un sustrato bajo control digital, creando con ello patrones de puntos que formarán la imagen.

Con la tecnología de inyección de tinta, es posible reproducir digitalmente una imagen creada a partir de fuentes digitales con una calidad extraordinaria, logrando un espectacular grado de detalle en las formas. Para ello, la compatibilidad e interacción entre la tinta y el soporte resulta indispensable para una óptima calidad de la imagen. El objeto resultante es “una fotografía verdadera que difiere de las fotografías analógicas solo en que no ha sido expuesta directamente de un negativo o una transparencia” (Jürgens, 2009, p.5). Este cambio y esta nueva mirada hacia la impresión como un procedimiento técnico que abre nuevas posibilidades en la nueva industria fotográfica, evidencia el avance tecnológico y la disposición de nuevas herramientas en la fotografía contemporánea donde la impresión de inyección de tinta ha resultado ser extremadamente adecuada para estas prácticas. Así, hace que nos enfrentemos a un debate terminológico en cuanto a la definición de la copia fotográfica se refiere, generando en consecuencia nuevas palabras y alterando definiciones antiguas.

### **Reflexiones sobre la preservación de las impresiones *inkjet***

En las últimas décadas, han surgido estudios enfocados hacia la conservación y la estabilidad de los materiales de impresión contemporáneos tanto por parte de los fabricantes, que viven en un intento de me-

jorar la calidad de sus productos, como por parte de los investigadores de obra gráfica impresa; restauradores, conservadores e instituciones encargadas de la custodia de este tipo de obras impresas van tomando conciencia de la necesidad de conocer los materiales que las conforman. A medida que el mercado de impresión digital aumenta, empezamos a conocer las dificultades que tendremos a la hora de responder a esta, ya no nueva, situación.

*“Mi abuela de 92 años, puede volver a visitar su vida con pequeñas impresiones en color catalogadas en fundas de papel con fechas. Si alcanzo su edad, no estoy tan seguro de poder hacer lo mismo o al menos acceder a mis imágenes de una manera tan significativa como ella.”* Ryan Boatright. (Fruchtnis, 2015).

Teniendo en cuenta que, “la fotografía ha sufrido una revolución tecnológica y estética que ha alterado por completo la manera de ser concebida, conservada y restaurada” (Herrera, 2014, p.81), podemos afirmar que la permanencia de las impresiones fotográficas convencionales depende casi tanto del procesamiento correcto de las impresiones como de los problemas intrínsecos de los materiales utilizados. En cambio, en el caso de la impresión digital, el procesamiento es automático, por tanto, la permanencia de una impresión actual depende de la identificación precisa de su tipología como objeto, esto es, la calidad de los materiales utilizados y la combinación de estos. Por lo que, para comprender cómo se prueba la permanencia de las impresiones en color es útil entender la naturaleza de estos materiales, ya que cuanto más conocimiento se tenga de una obra impresa más precisas serán las decisiones relativas a las intervenciones que deberían llevarse a cabo para su conservación y/o tratamientos restaurativos de la misma. Pero, no solo hay que conocer los materiales empleados para su ejecución, sino que igual de importante es entender la sensibilidad de estos ante diversos factores extrínsecos de deterioro, tales como humedad relativa, temperatura, radiaciones lumínicas, entre otros.



Fig. 1. Desvanecimiento de color tras exposición de radiación lumínica

Es probable que consideremos su estabilidad a largo plazo solo cuando ha comenzado a desvanecerse o a cambiar de color, generalmente después de que sea demasiado tarde para acometer acciones elementales pero prioritarias para conservarlo en su forma original. Tal y como se argumenta, la siguiente imagen muestra el desvanecimiento parcial de color de un fragmento de fotografía impreso de autor/a desconocido; se trata de una fotografía encontrada sometida bajo exposición de radiación ultravioleta durante un largo periodo de tiempo.

### Conclusiones

Para evaluar la permanencia de la fotografía impresa digitalmente se ha de tener en cuenta multiplicidad de factores que intervienen en el proceso de reproducción, y se ha de considerar en todo momento que analizar una imagen impresa requiere mantener abiertas vías de estudios en interpelación constante simultáneo al avance tecnológico de los medios de reproducción mecánica. Ante esto, no cabe duda que el escepticismo inicial de algunos conservadores sobre

las impresiones digitales presentan retos particulares que, a la larga, suponen un problema para su conservación; y no solo por la escasez de información sobre los materiales de impresión actuales y de los dispositivos y medios electrónicos, sino también por la gran confusión que existe por parte del artista a la hora de nombrar estas manifestaciones; la causa más probable sea la continua generación de nuevas técnicas y nuevos materiales a analizar, lo que implica un atraso en la conservación de los mismos.

## BIBLIOGRAFÍA

Boadas i Raset, J. (2016). *Un tiempo nuevo en la gestión del patrimonio fotográfico. Desafíos y oportunidades*. (11), 17-35. Recuperado de [http://www.girona.cat/sgdap/docs/IPCE\\_article\\_JBoadas.pdf](http://www.girona.cat/sgdap/docs/IPCE_article_JBoadas.pdf).

Romer, G. (2016). *Introducción al libro VV. AA.: Conservación de fotografías: Treinta años de ciencia. Conservation of Photographs: Thirty Years of Science*. Pamplona: Jesús Cía.

Fruchtnis, K. (2015). *Ryan Boatright. Products of photography. Urbanautica*. Recuperado de <http://www.urbanautica.com/post/124313082609/ryan-boatright-byproducts-of-photography>.

Herrera, R. (2014). *La conservación de fotografía contemporánea. Nuevos retos y problemas*, 82-95. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/273127116>.

Jürgens, M. (2009). *The Digital Print: Identification and Preservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

**Adriana M. Cárdenas-Súa**  
Doctoranda en Historia y Artes.  
Universidad de Granada, España.

# CONSIDERACIONES SOBRE ALGUNOS DISCURSOS CORPORALES EN LA GUERRA

## RESUMEN

El presente artículo tiene como propósito abordar la concepción del cuerpo como el territorio donde acontece la vida a través de dos instancias: la experiencia y la primitividad, y como estas constituyen el cuerpo cultural que a su vez determina y habilita las posibilidades en que el individuo se posiciona en el terreno del dolor. Se expone el marco que proporciona la guerra para que transite dicho cuerpo, este se establece en dos afecciones: *La herida y Curar*; se presenta una analogía con los objetos fracturados, la reparación ingeniosa y el objeto artístico, para reflexionar sobre la dimensión objetual como forma de resignificar las afecciones corporales en el marco de la guerra.

## PALABRAS CLAVE:

Cuerpo, guerra, objeto, reparación.

## ABSTRACT

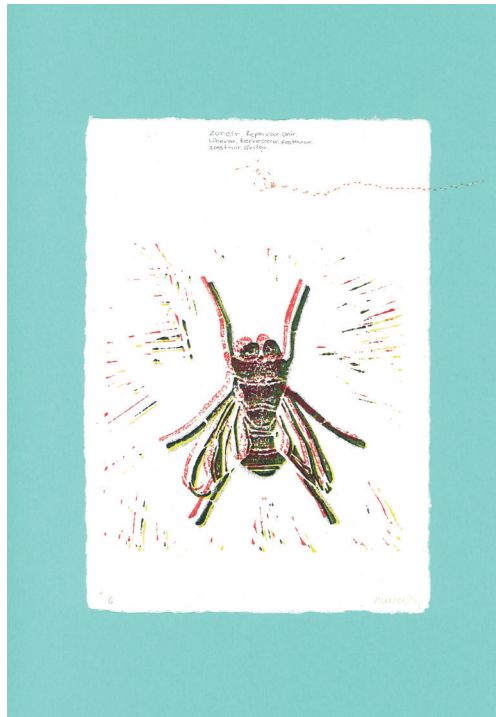
The purpose of this article is to address the conception of the body as the territory where life occurs through two instances: experience and primitivity, and how these constitute the cultural body that in turn determines and enables the possibilities in which the individual positions himself in the field of pain. The framework that war provides for the transit of this body is set out in two conditions: The Wound and Healing; an analogy is presented with fractured objects, ingenious reparation and the artistic object, to reflect on the objectual dimension as a way of resignifying bodily affections in the framework of war.

## KEYWORDS:

Body, war, object, repair.

### Consideraciones sobre algunos discursos corporales en la guerra

Fig. 1. Adriana Cárdenas, Zurcir -Flora y Fauna corporal, Imagen de un grabado, 2019



Nombrar el cuerpo es infinito. No existe una descripción definitiva, puntual y única para expresar lo que es el cuerpo. Vehículo, lienzo, territorio, catalizador, canal, fuerza, contenedor, movilizador, objeto, carne, antena, instrumento, etc.; si se quiere la lista es interminable, pues como tantos diseños existen para el cuerpo tantos poseedores para estos. Independiente de la concepción que se tenga acerca del cuerpo existe un término por el que todo cuerpo atraviesa y es *la experiencia*; los devenires de la vida desde el nacimiento hasta la muerte suceden en el cuerpo configurando así las experiencias que son las que construyen la identidad corporal de cada individuo.

Junto con la experiencia existe otro fundamento que habita en todo cuerpo; este es innato y de distinta naturaleza que la experiencia; pues esta última fluctúa con las circunstancias y el cuerpo transita por la misma, depende de factores externos, no se posee desde el nacimiento, se adquiere más bien. En contraste, *la primitividad* proviene del origen, es una raíz, un pulso, una latencia en cada ser humano, no puede ser modificada y es la que configura el cuerpo cultural.

Estos dos fundamentos hablan del cuerpo como aquel en el que todo acontece, es decir, la vida misma, la historia; por lo tan-

to, este ente es susceptible de ser afectado, marcado o herido. Bien expresa José Saramago que “no todos los caminos llevan a Roma sino al cuerpo”. De la manera en que se asumen las afecciones corporales participa precisamente la primitividad como vehículo de manifestación. El ser en esta esfera de lo corporal está integrado por lo ancestral y por el pensamiento mágico de su comunidad, por diversas costumbres, el entorno social y cultural que le rodea.

Bajo esta configuración cada individuo es poseedor de una *primitividad* que le asiste a posicionarse en el terreno del dolor. Esta primitividad es un indicio de que, aunque el cuerpo es un territorio individual a su vez hace parte de una configuración más amplia, es producto de un constructo cultural y social. Así lo refiere Butler (2009:15) en su análisis sobre el cuerpo en la guerra:

*No es posible definir primero la ontología del cuerpo y referirnos después a las significaciones sociales que asume el cuerpo. Antes bien, ser un cuerpo es estar expuesto a un modelado y a una forma de carácter social, y eso es lo que hace que la ontología del cuerpo sea una ontología social.*

Entonces, el cuerpo es primitivo, cultural, social y político; y como este se asume frente al dolor también conlleva esta carga. El dolor como concepto es amplio, sin embargo y para este análisis será reducido al ámbito de lo psíquico; sin exclusión del ámbito físico, más bien entendiendo que este último ámbito trasciende por el primero; y aunque el dolor es parte de la experiencia de vivir existen situaciones que lo acentúan como es el caso puntual del conflicto de La Guerra.

Es importante pensar en la noción de la guerra no solamente desde la acepción que generalmente se tiene de esta como un fenómeno de orden mundial, sino, también como ese fenómeno violento que arremete en lo privado, en lo íntimo, en lo cotidiano de cada ser; por lo cual es posible decir que existen las guerras de orden mundial pero también las guerras personales, las de orden privado, las de los mundos interiores e íntimos que a su vez repercuten y retumban en el orden familiar, social y público.

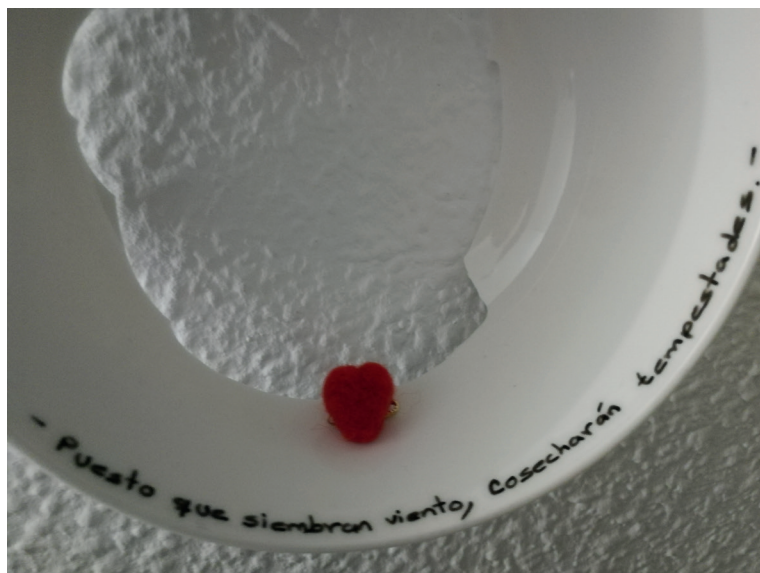


Fig. 2. Adriana Cárdenas, *Objeto para la Guerra I*, objeto encontrado, 2018

1. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.2 en línea]. <https://dle.rae.es> [Fecha de la consulta 20 jul. 2019].

2. <http://blog.andrewbase-man.com/>

Desde esta perspectiva, un aspecto trascendental por revisar son los efectos de la guerra en el cuerpo; pues este soporte es el que como carne y portador de cargas afectivas, culturales y sociales sufre la guerra y transita por este ámbito bien sea con heridas, en duelo, con cicatrices o sanando. Es el marco que proporciona la guerra.

El cuerpo inserto en las dinámicas de la guerra es un panorama muy vasto, un estudio más reducido de este aspecto recae en la herida; que en su sentido semántico hace referencia a lo corporal o anímico, a impresionar alguno de los sentidos o alguna facultad anímica y en su sentido etimológico a golpear, cortar y perforar. La herida es la evidencia de un daño. Sin embargo, un cuerpo después de ser damnificado puede tender, pretender u acceder a la *sanación* y la vía de tránsito para esta es la *curación*.

*Basta con mirar fijamente la cicatriz,  
sus imperfectas costuras,  
para que la herida empiece a abrirse  
y a contar sus historias.  
Cuida la sal de tus ojos.*

Nombra Piedad Bonnett en su poema *Sal sobre la herida, la cicatriz*, de forma alegórica recuerda que después de una herida esto es lo que queda y que basta con contemplarla para recordar la lesión. La cicatriz no duele, por lo menos no como la herida misma, es una huella en el cuerpo y el recordatorio que algo aconteció y sanó. Pero en medio de es-

tos dos procesos – acontecer y sanar- hay un proceso intermedio que lleva del uno al otro y es la *cura*.

Curar es un proceso y para que sea posible primero existe una condición indemne previa en el elemento afectado; viene la herida, por la cual el elemento es lesionado y su estado cambia; la cura es el vehículo para el alivio, para la reparación, para intentar regresar al estado primario.

Según la RAE<sup>1</sup> en las acepciones para *curar*, entre otras, se refiere a métodos para transformar una cosa o elemento de su estado original a otro distinto, dicho de otra forma, remite a un estado de evolución. Es interesante esta consideración del término, pues lo aborda desde la dimensión de la transformación para el aprovechamiento o la reivindicación; esto conlleva que el elemento se encuentra en un estado que por sí solo no perduraría por mucho tiempo, sino que tendería al daño o la putrefacción, de manera que se aplica un proceso por el cual se pretende obtener una evolución o utilidad permanente del elemento.

En la práctica de la *reparación ingeniosa de objetos* se presenta afectivamente la idea de *curar*. Una taza quebrada a la cual se le adhiere como prótesis una manija de hierro, compone un nuevo objeto que tiene utilidad; lo estropeado por medio de una adhesión revive, se le ha dotado de una nueva energía, ha sido transformado, se ha convertido en un nuevo elemento.

La concepción de objetos de esta índole no es reciente; existen piezas que datan de 1800 y hacen parte de una antigua práctica china denominada *make-do*. Andrew Baseman (2012) un entusiasta coleccionista de este tipo de objetos y que lleva el blog de antigüedades *Past Imperfect*<sup>2</sup> explica que en este tipo de objetos acaece una gran historia, pues se trata de porcelanas muy finas que al romperse no se desechaban, se reparaban de manera creativa y aunque el resultado no era muy estético, la finalidad era la practicidad y la conservación del objeto.

La reparación aporta a este tipo de piezas una belleza particular y un toque humano que permite cuestionarse acerca del tránsito del objeto, lo relaciona con una carga afectiva; la



Fig. 3. Adriana Cárdenas, *Objeto para la Guerra I*, objeto encontrado, 2018

3. Hedges, C. & Sacco, J. (2012). *Días de destrucción. Días de revuelta*. Barcelona: Planeta.

reparación funciona como un testimonio de la historia desconocida de ese elemento.

De otro lado, el *objeto encontrado* es por definición el objeto dadaísta, pues su concepto se concibió dentro de este movimiento; elementalmente se trata de un objeto artístico, modificado y reinterpretado. Refiere Alvar (2017:29):

*Inicialmente entendemos como objeto encontrado aquello que, de forma azarosa, se ha cruzado en nuestro camino, lo hemos cogido y le hemos dado un valor diferente para el que fue creado originalmente o un valor que no tenía. Cambiamos así su función para convertirlo y resignificarlo dentro de una obra de arte o como una obra en sí.*

Saladini (2011:39) induce a una reflexión acerca del objeto encontrado que abarca los límites de la resignificación de este y que para exponer el concepto bajo el cual fue creada la pieza de las Fig. 2, 3 y 4 bien se puede citar:

*El objeto encontrado contemporáneo [...] es más autónomo respecto de los objetivos políticos de las vanguardias. El objeto encontrado ya no tiene por qué criticar una concepción del mundo burgués e investiga no exclusivamente el espacio y la identidad, sino también el tiempo, los orígenes y la memoria.*

La pieza *Objeto para la guerra I* se trata de una vasija doméstica de cerámica, rota accidentalmente y que a través de su fractura evoca el concepto de *la herida*, contiene la persuasiva frase que da apertura a la novela gráfica *Días de destrucción. Días de revuelta* de Chris Hedges y Joe Sacco<sup>3</sup>; la pieza interactúa con diversos elementos que aluden a los motivos por los que se puede generar una guerra, evocan la necesidad, la fragilidad de la guerra. Sin ir más lejos en su análisis y significación es una pieza abierta y de interacción que contiene un noema que yace en la herida.

En esta analogía de los objetos en la cual la fractura tipifica la herida, la reparación el proceso de curación y la prótesis en el objeto recuerda la cicatriz; permite plantear en estos términos la cuestión de si es posible volver a usar o dar otro uso a lo que ha sido roto o estropeado. La respuesta es sí, si hay voluntad en ello; es decir, un objeto puede ser desechado al cabo de deteriorarse o puede restaurarse, curarse para ser resignificado o usado nuevamente.

Valga la dimensión de lo objetual para referirse a las afecciones corporales en el marco de la guerra y aunque este es un campo que abarca principalmente lo humano, hablar de lo humano es también hablar del mundo de los objetos y su capacidad de afectación y correlación con el individuo. De hecho, los objetos están presentes en los procesos de curación, en ellos puede recaer una carga afectiva para mitigar la ausencia o el dolor, sirven como dispositivo de la memoria, se configuran como vehículos de sanación.





Fig. 4. Adriana Cárdenas, *Objeto para la Guerra I*, objeto encontrado, 2018

#### REFERENCIAS

Alvar Beltrán, C. (2017). *Arqueología del objeto encontrado*. (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València, Valencia.

Butler, J. (2009). *Marcos de Guerra: Las vidas lloradas*. Madrid, España: Espasa Libros.

Saladini, E. (2012). *El objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi*. (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10347/5092>

**Carolina Romero López**  
Profesora Escuela de Música.  
Universidad del Valle, Cali-Colombia.

# GESTO Y MOVIMIENTO: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA DIRECCIÓN CORAL

## RESUMEN

Existen dos dimensiones de la función del director de un coro que son: la dimensión técnica-formal y la dimensión expresiva. En la enseñanza de la dirección es común tener en cuenta principalmente el aprendizaje del aspecto técnico-formal dejando la dimensión expresiva y emocional como algo que corresponde exclusivamente a la habilidad y talento del director.

En este artículo se sostiene que algunos elementos de la dimensión expresiva pueden ser enseñados formalmente. Los elementos que hay que tener en cuenta para sustentar esta afirmación son el examen detallado y analítico del movimiento expresivo, la gestualidad y el lenguaje metafórico que sean significativos para la comunicación de esta dimensión expresiva.

Para ello se presentan los conceptos de cognición corporizada (Merleau Ponty, 1945), teoría del movimiento de Laban (Laban, 1984) y teoría de la metáfora de Lakoff y Johnson (1995). El marco de referencia para describir lo que aquí llamamos praxis coral es el concepto de acción en Hannah Arendt (Arendt, 1998)

## PALABRAS CLAVE:

Praxis coral, movimiento expresivo, lenguaje metafórico, esquema encarnado.

## ABSTRACT

There are two dimensions in the conductor function: the technique-formal dimension and the expressive one. When teaching conducting, it is taken mainly into account the technique-formal aspect, leaving behind the expressive and emotional perspective as something that belongs exclusively to the conductor expertise and talent.

This article states that some elements of the expressive dimension can be teachable formally. The components that we have to consider to support this affirmation are the expressive movement, the gesture, and the metaphoric language; and also acknowledge their detailed and analytical examination which are meaningful for this expressive dimension.

To accomplish the teaching of these elements, we present the concepts of embodiment cognition (Merleau Ponty, 1945), movement analysis of Laban (Laban, 1984), and the metaphor theory of Lakoff and Johnson (1995). The term “choral praxis” was taken from the concept of action in Hanna Arendt (Arendt, 1998).

## KEYWORDS:

Choral praxis, expressive movement, metaphoric language, body schemata



**Gesto y movimiento:  
una propuesta  
metodológica para  
la dirección coral**

Fig. 1. Foto de Mauricio Cruz Schwarzberg, Cali - Colombia

**Preludio**

La acción de dirigir un grupo musical, instrumental o vocal es parte de un proceso que se inicia con la lectura y comprensión de la partitura, continúa en los ensayos donde se monta la obra y culmina con la presentación en el concierto.

Ahora bien, lo que en general se asume es que el director debe someterse estrictamente, para el montaje de una obra, a las indicaciones técnicas y formales de la partitura y el resultado es mejor si se aproxima más exactamente a esas indicaciones. Se da por supuesto que el goce estético del público es transmitido por la mayor o menor experticia y habilidad del director para comunicar emociones. Así pues, para la formación de directores no sería ni posible ni necesario enseñar a transmitir las emociones; la comunicación de éstas a los coreutas en los ensayos y la comunicación del coro al público es responsabilidad, ante todo, de las capacidades del director. Es muy importante esta dimensión personal de la comunicación expresiva. Sin embargo, al tematizar lo que realmente todo director debe hacer para desarrollar esta dimensión expresiva de la comunicación, es posible ver que se puede enseñar algunos elementos de este aspecto fundamental a manera de criterios orienta-

dores para el aprendiz de director. Mi experiencia como directora y profesora de dirección me ha mostrado la importancia de dar a conocer a los estudiantes lo que, de hecho, un director hace. En términos generales de lo que se trata es tematizar lo que realmente está en juego en la dirección coral, que es la conciencia corporal; es decir que el estudiante descubra sus propias capacidades y aprenda a sacarlas a flote por medio de una guía que le dé pautas cómo hacerlo. Los elementos básicos de lo que hay que hacer consciente son el movimiento expresivo (la gestualidad significativa) y el lenguaje metafórico y común (que es el que es pertinente para la corporización).

En lo que sigue expondré estos aspectos básicos que, como acabo de decir, es necesario tener en cuenta para la enseñanza de la dirección en su dimensión expresiva.

**Lo técnico y lo expresivo de la gestualidad en la dirección coral.**

De hecho, el director coral cuando pone en práctica una partitura durante los ensayos transmite unas técnicas específicas y también, con una serie de gestos, movimientos, modulaciones y palabras significativas, comunica unas emociones, podríamos decir, el espíritu mismo de la obra en cuestión. La finalidad de este proceso es la de que el coro se apropie, no solo de la perfección técnica sino de la dimensión expresiva que después se supone, se va a transmitir a un público. Regularmente los estudios y los manuales sobre técnicas de dirección se refieren, principalmente, al trabajo técnico de dirección --los movimientos mecánicos de las manos-- y dejan de lado la dimensión expresiva suponiendo que eso es fruto de la habilidad personal derivada de las experiencias y de la musicalidad del director.

Mi experiencia me ha mostrado que el estudiante de dirección coral, si no hace consciente y tematiza los movimientos y el lenguaje significativo para la comunicación expresiva, el resultado final va a ser mediocre y lo máximo que podrá conseguir es una presentación fría y sin alma de la obra en cuestión.

Por esta razón una orientación precisa sobre cómo hacer objeto consciente de esta dimensión de la dirección no sólo es útil sino



Fig. 2. Foto de Mauricio Cruz Schwarzberg, Cali - Colombia

necesaria. Esto no quiere decir que no deba exigirse en su más estricta disciplina la exigencia técnico-formal. Ambas cosas deben ir juntas.

Lo más importante aquí es la fase del ensayo donde confluye la puesta en práctica de la partitura y la preparación para el concierto. Por consiguiente, en el ensayo es donde debe manifestarse con mayor claridad esa conjugación de lo técnico y lo expresivo. Como ya dije, en el ensayo deben estar siempre presentes el movimiento expresivo y el lenguaje metafórico.

El director debe comunicar las emociones por medio de gestos y metáforas del lenguaje ordinario para que en el concierto los coreutas transmitan en su actuación eso que se les ha transmitido en los ensayos. La presentación es entonces una consecuencia de lo que pasa en los ensayos. Es la evidencia de que los coreutas se han apropiado del lenguaje musical y expresivo.

En términos más precisos lo que puede llamarse gestualidad expresiva, es la construcción de un lenguaje preciso y común que incluye el lenguaje verbal y el corporal que primordialmente está compuesto de imágenes y metáforas significativas, lo que indica que deben ser apropiadas directamente por los destinatarios con poca mediación del modelo de aprender formalmente el lenguaje técnico musical. Este gesto lo construye el director a partir de su concepción de la música, su personalidad y sus propias vivencias

musicales y vitales y se expresa por medio de sus manos, su rostro y en general de un movimiento total y consciente de su cuerpo. En apoyo a lo que en este trabajo planteo, vale la pena traer aquí lo que sostiene Ordás quien señala que no hay una literatura que brinde una perspectiva que contemple el conocimiento que debe tener el director como una competencia comunicativa en donde cuerpo/mente son un todo indivisible. Asimismo, hace alusión a que el estudio de la dirección se ha limitado a la sistematización de esquemas de marcación convencionales (2/4, 3/4, 4/4) y a la consciencia postural y que sólo en escasa medida se ha hecho hincapié en el uso estilístico y expresivo del gesto para la interpretación. (Ordás, 2013)

Para el aprendizaje del aspecto técnico formal se puede tener en cuenta la observación que hace Fernández Rojas (2017) sobre lo que es fundamental en el aprendizaje de la dirección, los esquemas de marcación, que bien dibujados, son de fácil reproducción. Aunque esto es fundamental, si el aprendizaje se agota en este aspecto, cualquiera sin formación musical podría reproducirlos.

En este orden de ideas, naturalmente surgen unas preguntas básicas. Después de aprender estos esquemas marcación... ¿Ya eres un director integral? ¿No hace falta algo más para realizar la práctica de dirección de la manera que ya he expuesto, es decir integrando armónicamente lo técnico y lo expresivo? ¿Cómo se aprende a integrar estas dos dimensiones diferentes, pero que tienen que integrarse? ¿En qué momento de la formación se hace?

Los elementos a los que hay que referirse para ubicar todo el panorama descrito son los siguientes: en primer lugar, la noción de praxis (Arendt, 1998) para denominar al proceso completo como praxis coral y en el cual se sitúa la función del director; en segundo lugar el protagonismo del cuerpo en el proceso completo (M. Ponty, 1945) y por último los elementos derivados de este análisis (esfuerzos/acciones de Laban (1984), esquemas encarnados de Johnson (1987) y la metáfora física de Wis (1999)), que son los componentes inmediatos para el diseño de una guía para la enseñanza de la dirección coral.



Fig. 3. Foto de Mauricio Cruz Schwarzberg, Cali - Colombia

1. Arendt hace la distinción entre fabricación (work/poiesis) y acción (action/praxis). Para esto ver el capítulo IV y V de La condición humana (Arendt, 1998)

2. Pelinsky, 2005; Leman, 2008; Benson, 2011; Ordás, 2013; Mc Coy, 1994, entre otros.

### La praxis coral: elementos y fases

La praxis coral comprende las fases que van desde la lectura y práctica de la partitura hasta la presentación en el concierto pasando por los ensayos, fase que es la que más interesa para este trabajo. Los elementos que interactúan a través de estas fases son el compositor, el director, el coro y el público; y como acabamos de decir, el contenido sustancial que hay que tener en cuenta en toda la praxis coral es: el movimiento expresivo, la gestualidad significativa, el lenguaje metafórico y, en general, lo que tiene que ver con la comunicabilidad del mensaje musical, veamos esto en detalle.

**Praxis coral.** Siguiendo el modelo conceptual de Hannah Arendt<sup>1</sup>, en la praxis coral el proceso de montaje de una obra se refiere, primordialmente, a un proceso técnico de fabricación: es decir, es un proceso que opera bajo las categorías medios-fin y por lo tanto predecible y repetible. El camino que culmina con el concierto y cuyo resultado es la representación misma es primordialmente la acción (praxis), que es impredecible y única. Entre estas dos dimensiones (fabricación y acción) existirá siempre una tensión y no se reconoce cuando termina una y empieza la otra. La función concreta del director consiste en integrar los procesos de fabricación y acción de tal manera que resulten equilibrados en su propósito de comunicación.

**Cognición corporizada.** La teoría de la cognición corporizada de Merleau Ponty (1945)

y la de euritmia de Dalcroze en la música (Daley, 2013), nos dan un marco de referencia para inscribir las teorías que hablan de la consciencia corporal y consecuentemente de un movimiento expresivo. En estas teorías se concibe a la mente y el cuerpo como una unidad y, por consiguiente, actúan simultáneamente en el proceso cognitivo. La cognición corporizada ha sido aplicada a la música por muchos autores<sup>2</sup>. Estos estudios nos abren un sin fin de opciones para entender procesos pedagógicos en el arte y específicamente en la música y sirven para plantear alternativas para una mejor apropiación de todos los elementos, fundamentalmente abstractos, que hay en la música.

**Laban y su análisis del movimiento.** El coreógrafo alemán Rudolf Laban fue un observador minucioso del movimiento en todos los escenarios posibles. A partir de un análisis de los movimientos del cuerpo humano Laban establece unos patrones cuyos elementos primordiales los denomina esfuerzos y formas y que corresponden a los inicios de los movimientos (efforts) y a sus configuraciones (shapes) que se estructuran de manera diversa. Según Laban ya tenemos esos patrones de movimiento y en la medida en que los reconozcamos se pueden ampliar. (Laban, 1984)<sup>3</sup>

Para nosotros resulta eficaz esta concepción pues asume que hay un movimiento consciente y con sentido que es susceptible de



Fig. 4. Foto de Nicolás Gutiérrez Sierra, Cali - Colombia

3. Su análisis Laban lo aplica fundamentalmente a la danza y al teatro (Laban, 1984). Poch, 1982; Billingham, 2009; Jordan, 2009; Gualdrón, 2013, entre otros, aplican este análisis a la dirección coral retomando los conceptos de esfuerzos/formas (efforts/shapes)

4. Lakoff y Johnson son los que formulan la Teoría de la Metáfora y específicamente Johnson desarrolla el concepto de esquema encarnado. Wis (1999), Cornelius (1982) y Peñalba (2005) lo aplican a la música y a la dirección coral con diferentes enfoques.

enseñarse y puede desembocar en un movimiento expresivo, por consiguiente, en una dirección expresiva.

**La metáfora y el esquema encarnado.** La teoría de la metáfora de Lakoff y Johnson (1995), tomada inicialmente para la lingüística se define como un recurso para comprender elementos de un dominio cognitivo desconocido desde uno conocido. Este es un concepto útil para la comunicación, del director con los coreutas, del lenguaje expresivo que trae una partitura tanto en términos verbales como en términos kinésicos. La metáfora está anclada en la experiencia corporal -consciente o inconsciente- y ésta crea el lenguaje metafórico. Hay una circularidad entre ambos. Son saberes encarnados de la experiencia. Johnson deriva de aquí el concepto de esquemas encarnados. (Johnson, 1987:14)<sup>4</sup>

### Coda

En síntesis, la afirmación central que sostengo es que el director es el eje alrededor del cual se mueve todo el proceso de la praxis coral, por consiguiente, la construcción de un lenguaje expresivo para la comunicación de la esencia musical desde la partitura al coro y luego al público está asimismo en sus manos.

El proceso de ensayo es el escenario donde se construye la comunicación entre el coro y el director y donde se enseña al grupo a comunicar la música al público.

La enseñanza tradicional de la dirección desde su aparición se ha limitado al entrenamiento de un aspecto técnico y ha asumido la gestualidad expresiva y la comunicabilidad como un don del director. El otro punto relevante que planteo es que hay aspectos de la comunicación expresiva que son enseñables y por lo tanto pueden ser objeto de elaboración pedagógica para la orientación de los estudiantes de dirección.

La teoría del movimiento de Laban (1984) y su aplicación a la dirección y la de la metáfora como recurso para entender elementos de un dominio desconocido en términos de uno conocido (Lakoff y Johnson, 1995) son dos fuentes fundamentales en el diseño del marco conceptual que suministra las herramientas prácticas para la enseñanza de la dirección coral.

### Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (1998) *La condición humana*. Barcelona: Paidós. Recuperado de: <http://immersionmusic.org/HTMLThesis/Dissertation.htm>.
- Benson, J.S. (2011). *A study of three choral pedagogues and their use of movement in the choral rehearsal* (Ph.D thesis). The Florida State University. Recuperado de: ProQuest Dissertations and Theses. (902726607).
- Billingham, L. (2009). *The complete conductor's guide to Laban Movement Theory*. Chicago: GIA
- Cornelius, J. (1982). The use of metaphor in the choral rehearsal. *Choral Journal* 23 (1)
- Daley, Caron. (2013). *Moved to learn: Dalcroze applications to choral pedagogy and practice* (DMA thesis). University of Toronto.
- Fernández Rojas, Pablo. (2017). Las figuras de compás. Estudio del primer elemento de cualquier técnica de dirección musical. *Música oral del sur*, 14, 69-101. Centro de Documentación Musical de Andalucía. ISSN 1138-857
- Gualdrón, Deyanira (2013). Las ventajas de aprender técnica de dirección por medio del análisis de movimiento Laban. Una



Fig. 5. Foto de Mauricio Cruz Schwarzberg, Cali - Colombia

comparación entre la terminología tradicional y Laban. *A Contratiempo*, 24, 14. Recuperado de: [http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/colf\\_gualdronordonez\\_deyanira\\_articulo.pdf](http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/colf_gualdronordonez_deyanira_articulo.pdf)

Johnson, M. (1987) *The body and the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*. Chicago: University of Chicago Press

Jordan, J. (2009). *Evoking sound*. Chicago: GIA.

Laban, R. (1984). *El dominio del movimiento* (4a edición, 1 reimpresión ed.). Madrid: Lacarcel Moreno.

Lakoff, G y Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra Teorema.

Leman, M. (2008). *Embodied music cognition and mediation technology*. Cambridge, MA: The MIT Press

McCoy, Claire. (1994). Eurhythmics - enhancing the mind-body-mind connection in conductor training. *Choral Journal*, 35(5), 21-28.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini.

Ordás, M.A. (septiembre 2013) La actividad coral como práctica de significado intersubjetiva. Un estudio acerca de las fuentes de información temporal de los coreutas y del director. *Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM)*. Facultad de Be-

llas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Boletín de SACCoM, 5 (2), 9-18

Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *TRANS-Revista transcultural de música*, 9(64).

Peñalba, A. (2005). El cuerpo en la música a través de la teoría de la metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música. *TRANS Revista transcultural de música*, 9

Poch, G. (1982). Conducting: Movement analogues through effort shape. *Choral Journal*

Wis, R. (1999). Physical metaphor in the choral rehearsal: A gesture-based approach to developing vocal skill and musical understanding. *Choral Journal*. ACDA,40 (3), 25-33.





**Diana Paola Valero Ramírez**  
Profesora Asociada.  
Universidad del Valle. Cali, Colombia.

**Jesús Montoya Herrera**  
Profesor Ayudante Doctor.  
Universidad de Granada. España.

**Rafael Peralbo Cano**  
Profesor Titular.  
Universidad de Granada. España.

# VALORIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS ESTÉTICAS EN LOS BUSES ESCALERA DE COLOMBIA

## RESUMEN

El objetivo de este trabajo es reconocer las prácticas estéticas en las chivas o camiones escalera en Colombia a través del caso del maestro Alejandro Serna, pionero en complejizar la ornamentación de estos vehículos teniendo como base sus conocimientos empíricos en geometría intuitiva. Su posicionamiento como sujeto de un mundo de la economía que no forma parte de los circuitos del arte hace que, por un lado, su trabajo sea reconocido en el ámbito de las prácticas estéticas y ayude en la configuración de identidades locales en torno al patrimonio cultural inmaterial colombiano y, por otro lado, que el arte popular se sitúe en el centro del debate artístico contemporáneo.

## PALABRAS CLAVE:

Arte popular, iconografía, prácticas estéticas, camiones escalera, Alejandro Serna.

## ABSTRACT

The objective of this article is to recognize the aesthetic practices in the chivas or ladder buses in Colombia through the case of master Alejandro Serna, pioneer in complexifying the ornamentation in these vehicles having as basis his empirical knowledge in intuitive geometry. His positioning as a subject in an economy's world that does not take part in the art circuits, on one hand, makes his work gain recognition in the field of aesthetic practices and also helps in the configuration of local identities around the Colombian intangible cultural heritage and, on the other hand, places popular art in the core of the artistic contemporary art debate.

## KEYWORDS:

Popular Art, Iconography, Aesthetic Practices, Chiva Buses, Alejandro Serna.



### Valorización de las prácticas estéticas en los buses escalera de Colombia<sup>1</sup>

Fig.1. Chiva o bus escalera. Andes, Antioquia (2018). Fuente: elaboración propia

1. Este escrito se deriva del trabajo titulado *Chivas de Colombia. Análisis iconográfico de la decoración de los buses escalera en Andes, Antioquia: el maestro Alejandro Serna*, que está inscrito en el Programa de Doctorado en Historia y Artes de la Facultad de Bellas Artes y dirigido por los profesores: Rafael Peralbo Cano y Jesús Montoya Herrera del Departamento de Escultura de la Universidad de Granada, España.

2. Por ejemplo: la obra titulada *Los muebles de la artista Beatriz González*, que define a la artista como la «pintora clave» para comprender el arte nacional (Traba, 1977); y la utilización de colores planos en la obra de María Paz Jaramillo.

### Introducción

Chiva o bus escalera es el nombre que reciben los vehículos de transporte público rural que transitan por carreteras, senderos o trochas campesinas. La mayor parte del tiempo, las chivas llevan pasajeros junto con la carga de sus cosechas. Además de ser un medio de transporte en el sentido más instrumental, el bus escalera es una amalgama de entramados sociales porque representa un recuerdo, un pálpito de remembranza para ese porcentaje de colombianos que ahora vive en la ciudad, pero cuyas raíces yacen, como una impronta profunda, en los pueblos situados en montañas y valles. Las chivas representan también arte y cultura porque se plasma en ellas una dimensión estética mediante la forma, el colorido y el abigarrado diseño, la cual sigue transmitiendo a través de los años un sentimiento de asombro, belleza e inspiración para otros artistas<sup>2</sup>.

La chiva tiene en la parte frontal del vehículo, encima del parabrisas, un tablero con los destinos o lugares a los que se dirige, en rótulos de abigarrada tipografía. Desde que se originó este tipo de transporte, era muy común la personalización del vehículo. Al darle un nombre, a la chiva se le otorga cierta personificación, al punto que algunos conductores la sienten como su compañera. Al ser un objeto práctico-utilitario (Bambula, 1993) y

orgánicamente funcional dentro del contexto cultural que le dio origen, es considerada por los portadores de dicha cultura como un objeto indispensable para la vida rural. Esta clase de objetos están «orientados claramente a un fin que casi nunca es exclusivamente estético, sino que integra de tal manera lo práctico-utilitario con lo religioso y lo estético, que resulta difícil diferenciar uno de estos aspectos de los otros» (Bambula, 1993:106).

Desde Kant (1977) hasta Umberto Eco (1985), gran parte de los teóricos de la estética afirma que la experiencia artística se produce cuando en la relación entre un sujeto y un objeto prevalece la forma sobre la función. Sin embargo, García Canclini (1977) comenta que lo estético no está en la esencia de ciertos objetos: es un modo de relación de los hombres con los objetos (García Canclini, 1977:23), cuyas características varían según la cultura y los modos de producción de las clases sociales. En efecto, los repertorios visuales en las chivas son el resultado de una actividad estética y productiva integrada, que además casi siempre está cargada de un significado identitario. La densidad en la compleja ornamentación y su iconografía, sumada a la combinación de los colores y de los matices de luminosidad, no solo tiene una función puramente decorativa, sino también un significado absolutamente indispensable dentro de la funcionalidad integral del objeto, haciendo pensar que la aparición de las chivas no es pasajera ni casual: por el contrario, estas han estado al servicio de estructuras sociales que les han conferido valor.

Por lo tanto, la producción simbólica en las artes populares depende del universo cultural en que se encuentran interculturalmente sus productores. Es aquí donde el artista que decora estos buses adquiere protagonismo. En el caso específico de este trabajo, es posible identificar algunos aspectos de la vida del maestro Alejandro Serna, pintor de camiones escalera del municipio de Andes (Colombia). Si todo el discurso de la obra de arte se actualiza como un acontecimiento, según los planteamientos de Ricœur (2000), este será comprendido como sentido del objeto del cual procede, porque significar para el artista se convierte en el reto de la creación, y no se acaba en el acto de producción, sino que permanece en constante desarrollo en cuanto a aquello a lo que el in-



Fig. 2. Chiva el Clavel Rojo. Andes, Antioquia (2018). Fuente: elaboración propia

Fig. 3. Carga y pasajeros en capacet y testero. Día de mercado en Supía, Caldas (2018). Fuente: elaboración propia

3. Sea un intérprete de la obra en cualquiera de sus investiduras del sistema del arte en la actualidad: crítico, historiador, curador, artista o espectador.

terlocutor<sup>3</sup> se refiere o intenta decir a través de su arte.

El hijo del maestro Serna, quien lleva su mismo nombre y continúa difundiendo su legado, comenta que, en la década de los años setenta, su padre encontró el libro *Lecciones de geometría intuitiva* (1969). Fue ahí cuando se dio cuenta de que aquello que pintaba en los buses escalera se llamaba *geometría plana* y que su base era la simetría. Eso le abrió un mundo de posibilidades.

Con este libro emergió en su pintura una transformación. Quizá fue ahí que llegó a la más profunda y definitiva exploración de la simetría en sus obras, si se le compara con cualquiera de sus anteriores creaciones. Ahora las chivas podían verse como cristales. Los repertorios eran más matéricos visualmente y más hondos en la profundidad de sus líneas, más táctiles y sinuosos, más sombríos —por la introducción del color negro—, pero, paradójicamente, más vitalistas.

Su estilo se fue difundiendo por todo el país, razón por la cual le llevaban chivas hasta Andes para que las decorara. Se demoraba por lo menos un mes y en algunos casos hasta tres, porque además de ser muy pulido en su trabajo, se preocupaba porque su pulso defi-



niera con exactitud la fuerza con que trazaba las líneas, entendiéndolas como la expresión de un sentimiento gesticulado y no como una premeditada elucubración proyectista.

Su pintura empezó a poblarse de líneas y círculos que se entrecruzaban y se contraponían, pero que dentro del rompecabezas descontextualizador en que convirtieron sus repertorios, adquirieron la capacidad de recrear nuevas configuraciones formales, nuevas lecturas del color, probablemente tantas lecturas como espectadores se situaron frente a sus obras.

«La geometría debe ir acompañada de la simetría», decía el maestro Serna, quien no llegó a imaginar que, desde los catorce años, se convertiría en el representante de las artes populares en Colombia tras pintar más de medio millón de chivas. A este oficio se dedicó por más de cuarenta años y se lo transmitió a sus dos hijos, Alejandro y Humberto. Ellos aprendieron el arte de la concentración que se debe poner en cada línea y cómo jugar con la simetría y el color para vestir las escaleras con un contraste fuerte, tal como lo hacía su padre antes de morir en 2010.

Bourdieu y Darbel (2003), en su libro *El amor al arte*, comentan que los límites son una



Fig. 4. Bus escalera pintado por el maestro Alejandro Serna.  
Fuente: Mejía (1998:90)



Fig. 5. Maestro Alejandro Serna (2004).  
Fuente: Sociedad de Mejoras Públicas de Andes, Antioquia

arbitrariedad cultural. En la actualidad, los límites entre el arte, la artesanía y el diseño fluctúan de manera vertiginosa. Y Mijail Bajtin (1987) en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, el contexto de François Rabelais, plantea los problemas de la cultura cómica popular a través de los festejos del carnaval: un estado excepcional, un tiempo que introduce otras reglas. Entonces es ahí donde lo popular es trasgresor. Por eso hay que detenerse a mirar lo disruptivo del carnaval, porque así mismo es el trabajo del maestro.

Es sorprendente que el maestro Serna, siendo tan mínimo en sus recursos geométricos, que son curvas y líneas y círculos, logre tal variedad. Y es ese aspecto el que nos puede permitir ver como con poco se hace mucho, o sea la capacidad imaginativa del maestro es donde está la riqueza de su trabajo. Como en una práctica cultural y con algo tan básico, en un contexto de la línea con la regla y el compás para círculos, produce esa cantidad de formas inimaginables acompañadas de todo un sistema cromático propio de su obra. En Alejandro Serna no hay una figuración, en términos de un arte realista, pero sí hay una diversidad de formas de representación en términos abstractos, geométricos, que muestran que están hechos con mucha potencia y

exuberancia. Y la exuberancia si se encuentra en *Rabelais*. Entonces podemos ver que lo popular desestabiliza algo, lo popular rompe unas fronteras. Y eso es precisamente lo que vemos en el trabajo del maestro serna, que él se desplaza como entre los dos mundos del arte culto y del arte popular.

Lo subversivo de la obra del maestro Serna está en que rompe las barreras del arte desde la dimensión del arte popular. Él no tenía conocimiento de lo que los historiadores, sociólogos o estetas habían dicho acerca de un arte alto o bajo: él vivió sin eso. Y en ese desconocimiento hay una indiferencia y un hacer, del cual, podemos decir hoy, que desborda esas separaciones.

En el maestro hay unas prácticas estéticas. El resultado de su quehacer es el que nos permite pensar que desestabiliza esas categorías de un mundo del arte culto y del arte bajo. Por eso en este sentido lo popular tiene fuerza. Eso es lo más potente: considerar esto como una práctica del arte popular, que en términos de conocimiento, en términos epistemológicos, en términos de categorías, como identidad, memoria y patrimonio, permitan que tenga un reconocimiento desde el ámbito académico.



Fig. 6. Repertorios Visuales pintados por la familia Serna. Fuente: Elaboración propia

Aunque es una apuesta que permite hacer muchas lecturas condicionadas por varias disciplinas, el posicionamiento de Alejandro Serna como sujeto creativo de una región marginal, como sujeto de un mundo de la economía que no forma parte de los circuitos del arte tradicional, hace que el arte popular se sitúe en el centro del debate artístico contemporáneo, mostrando un protagonismo antes inexistente. La caracterización del mundo y de la obra del maestro es lo que le da un reconocimiento a todo su trabajo dentro del universo de las prácticas estéticas.

#### REFERENCIAS

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza.

Bambula, J. (1993). *Lo estético en la dinámica de las culturas*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.

Bourdieu y Darbel, A. (2003). *El amor al arte: Los museos europeos y su público*. Barcelona, España: Paidós.

Eco, U. (1985). *La definición del arte*. Barcelona, España: Planeta D'Agostini.

García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina. Teoría y praxis*. México D.F., México: Grijalbo.

Kant, M. (1977). *Crítica del juicio*. Madrid, España: Espasa Calpe.

Mejía, J. L. (1998). *En el recodo de todo camino*. Bogotá, Colombia: Bancafé.

Ricœur, P. (2000). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Traba, M (1977). *Los muebles de Beatriz González*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Viedma, Juan A. (1969). *Lecciones de geometría intuitiva*. Cali, Colombia: Norma.

**Ramón Ildefonso Hervella Marentes.**  
Graduado en Historia del Arte.  
Universidad de Santiago de Compostela,  
España.



# LA FUGACIDAD DE LA IMAGEN REPETIDA: REFLEXIONES SOBRE REPETICIÓN E IDENTIDAD, EL CAMINO HACIA UN LUGAR SIN LOCALIZACIÓN

## RESUMEN

En el desarrollo de este texto proponemos una reflexión de la modernidad desde la aportación tecnológica derivada de la segunda revolución industrial, que tanto proporciona herramientas como genera nuevas necesidades que deben ser reconocidas. Lo que plantea la necesidad de comprender las consecuencias derivadas de esta revolución. Entre estas consecuencias, presentamos aquí una aproximación hacia algunas posturas en relación a la idea de repetición-Copia e Identidad-original. Un tema que surge como consecuencia de la posibilidad de generar copias idénticas por medio de los medios técnicos de que disponemos, lo que repercute tanto en los modos de percepción, como en la naturaleza del objeto repetido (copia).

## ABSTRACT

In the development of this text we propose a reflection about modernity from the technological contribution derived from the second Industrial Revolution. This provides tools as well as generates new needs that must be recognized and raises the need to understand the consequences of the referred Revolution. Related to these consequences, we present here an approach to some positions in relation to the original idea about repetition-Copy and Identity-Original. This is a topic that arises as a consequence of the possibility of generating identical copies by means of the technical tools we have at our disposal, which affects both the modes of perception and the nature of the repeated object (copy).

**La fugacidad de la imagen repetida: reflexiones sobre repetición e identidad, el camino hacia un lugar sin localización**

La revolución técnica vivida a finales del siglo XIX, y desarrollada durante todo el siglo XX, forma parte de la identidad de la sociedad moderna. Desde principios del siglo XX, se consolidó un vínculo muy fuerte entre la revolución técnica industrial y la idea de modernidad, como queda patente en asociaciones que buscaban una relación Arte&Industria como la Deutscher Werkbund. El impacto de estos avances técnicos resulta perceptible en casi todos los ámbitos de nuestra cotidianidad, imponiendo u ofreciendo una herramienta cuyas posibilidades, tanto sociales como económicas, plantean la probabilidad de una mejora en calidad de vida. Por lo que se establece un interés para que los nuevos avances tecnológicos sean percibidos de forma positiva para la sociedad que comenzaba a experimentarla y entre la que surgía cierta reticencia:

*Antes de que Gustave Eiffel terminase en 1889 su torre metálica para la exposición Universal de París, en 1887 se publicó en el diario Le temps una carta firmada entre otros por Alexandre Dumas hijo, Guy de Mupassant, Charles Gounoud, Leconte de Lisle, Victorien Sardou, Charles Garnier, François Coppée, Sully Prudhomme, “nosotros, escritores pintores, escultores, arquitectos, amantes apasionados de la belleza hasta ahora intacta de París, queremos protestar con todas nuestras fuerzas y con toda nuestra indignación, en nombre del gusto francés menospreciado del arte y de la historia francesas amenazadas contra la erección en pleno corazón de nuestra capital de la inútil y monstruosa torre Eiffel, que la malicia pública, expresión frecuente del sentido común y espíritu de justicia, ya ha bautizado con el nombre de torre de Babel” (Eco, 2011:346)*

El actual emblema parisino, no tuvo una buena acogida en sus orígenes, aunque, poco a poco, se ha convertido en el símbolo hoy por todos conocido. Este cambio se produjo, en parte, gracias a un gran número de teóricos, artistas así como otras personalidades del ámbito cultural que, en esos momentos, comprendiendo las mejoras que potencialmente podría aportar la industria a la sociedad que las acoge, fomentaron tanto la estética como la naturaleza de una industria mecanizada. Si bien al comienzo del texto mencionamos a la Deutscher Werkbund como una asociación que fomentaba esta

relación entre arte&industria, con el objetivo de mostrar la heterogeneidad de movimientos y países que asumieron estas ideas, retomemos ahora un extracto del teórico ruso Boris Arvátov que en 1923, en un ensayo titulado *De arte y clases sociales*, escribe:

*El mármol se oponía al granito, el bronce al hierro, el ébano al roble, el terciopelo a la arpillera y así sucesivamente. Dicho de otro modo, las nuevas formas de producción artística determinaban también los nuevos gustos y creaban una estética nueva. (Arvátov, 2018:54)*

Boris Arvátov es solo un ejemplo de los muchos teóricos que han dedicado su tiempo al desarrollo de un corpus teórico sobre las sinergias que se establecen entre los medios productivos y las mercancías que alumbran, acudiendo a explicar una relación que el tiempo reveló prolífica. Dentro de las ideas que surgen de esta relación encontramos una corriente constante que aboga por conseguir una mejora social, entendiendo que los procesos de tipificación y modulación, es decir, la normalización inherente al desarrollo productivo de la producción en cadena sometida a principios de individualización y ordenación científica, conllevan, por un lado, el abaratamiento de los costes productivos, por lo que se podría producir más barato y mejor, abriendo la posibilidad a un consumo democrático de calidad; y por otro, son comprendidas, como decíamos al comienzo del texto, como adalid de modernidad desarrollando un carácter simbólico cuya construcción no está exenta de errores, como, por ejemplo, la exaltación de un materialismo feroz que en última instancia, se encuentra entre aquellos factores que provocaron la primera guerra mundial. En 1919 Walter Gropius (Medina, 2019:74) escribía: “En lugar de los sentimientos de belleza y ternura -que se fueron hundiendo- surgió aquella fatal devoción por el poder y lo material, que nos ha de conducir del abismo espiritual al económico. Pues también las cosas espirituales se hicieron materiales.”. No obstante, el potencial carácter democrático de la producción industrial fue una idea que se mantuvo durante buena parte del siglo XX.

Este pequeño contexto nos dirige hacia el tema que nos ocupa: la relación entre repetición e identidad. Pero antes, nos vemos

obligados a desarrollar que concebimos como repetición. Existen una gran cantidad de estudios sobre el concepto de repetición, tantos como puntos de vista hay para abordarlo. En líneas generales podemos encontrarnos con estudios sobre la cotidianidad, la costumbre, y como la fuerza de la repetición construye y organiza nuestro entorno: “Para Proust -y en eso no está muy lejos de Kierkegaard- la vida es hostil hasta que la monotonía (la repetición, la fuerza de la costumbre) amansa esta peligrosidad” (Balló, 2005:181), por otro lado, encontramos estudios formales sobre el concepto, en relación al vínculo que mantienen las partes constituyentes de, por ejemplo, un cuadro:

*Paul Klee, en efecto, considera que existen dos posibilidades, básicamente diferentes, de agrupación formal. En el decurso de las Lecciones impartidas en la Bauhaus de Dessau, las denomina reiteradamente como estructural e individual. La primera, calificada asimismo de formación dividida, tiene que ver con la organización plástica que se basa en la repetición de los mismos elementos o configuraciones formales, en la misma medida y peso de las partes singulares. Si el criterio de la individual se asienta sobre la desigualdad y la diferencia, lo dividida está presidido por el insinuado principio artístico de la identidad. (Fiz, 1985:15).*

Ambas posturas abordan la idea de repetición desde una premisa estructural del propio concepto, en donde éste es asumido, casi, como consecuencia durante el desarrollo de otras acciones. Si bien resulta muy interesante acercarse a ellas, por sí solas no terminan de perfilar la identidad del concepto de repetición que defendemos. Es por ello que añadimos una última cita al respecto, que nos ofrece una reflexión sobre la propia naturaleza de la repetición de la mano de Gilles Deleuze (2012:24): “*lo que vale por derecho (en la repetición) es “n” veces como potencia de una sola vez, sin que sea necesario pasar por una segunda, una tercera vez.*” Esta reflexión nos revela un punto de vista muy diferente desde el que abordar el concepto de repetición, y, consideramos, que es el más acertado para aproximarse a una idea de la repetición bajo el auspicio de los nuevos métodos técnicos de producción, que derivan en la posibilidad de generar copias idénticas de aquellos productos que realizan, lo que

deviene en la dicotomía repetición-identidad desde un enfoque diferente al planteado por Marchan Fiz. Es entonces donde la repetición genera así mismas consecuencias, no desde una naturaleza estructural sino desde las posibilidades que estas copias ofrecen. En 1935 Walter Benjamin escribe su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. En él estudia el impacto que la capacidad de reproducción, de producir copias, estaba teniendo en el ámbito cultural. De este libro queremos rescatar dos ideas: el impulso de proximidad inherente a la copia, así como las características que asocia Benjamin con la naturaleza de la copia frente al original:

*Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, o, más bien, en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la aprestan los periódicos ilustrados y los noticieros, se distingue inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la perduración están tan imbricadas la una en la otra de manera tan estrecha como lo están en aquella la fugacidad y la repetición. (Ibáñez, 2018:201).*

La imagen, cuyo paradigma podría ser la producción pictórica, se asocia con principios de singularidad y perdurabilidad, frente a ellos, la copia, la imagen repetida, se revela fugaz y repetitiva. Velocidad y repetición son cualidades que contrastan con la quietud del original, y que conllevan una variación en los modos de percepción. Pero ésta no es la única característica que perfila la identidad de la copia, la inercia a la proximidad inherente a las posibilidades a las que se ve sometida la copia frente al original, se hermana con la idea de modernidad y sociedad que, veíamos, eran propias de la mirada que algunos movimientos de vanguardia tenían sobre las nuevas posibilidades técnicas derivadas de la producción industrial. No resulta superfluo por tanto que Mercedes Bunz (2007:12y23) en su libro, *La utopía de la copia: el pop como irritación*, plantee: “Un resplandor utópico se ha depositado en un formato tecnológico que estructura esas prácticas: la copia idéntica [...] La copia idéntica puede ser leída como un signo u-topos, un lugar sin localización”. *U-topos*, no-lugar, una premisa que se revela importante, por un lado, ya que plantea la relación utopía-copia, lo que conside-

ramos es uno de los factores que está detrás del movimiento de “adueñarse”, de proximidad, del que somos partícipes, y, por otro lado, porque se revela desde la idea de la copia la pérdida del aura, que Benjamin asume como diferencia entre la copia y el original, una suerte de “aquí y ahora”, que revela el “ser y estar” del objeto en relación con su entorno. Es por tanto que surge una dialéctica sobre repetición (copia) e identidad. La confirmación de la naturaleza general de esta reflexión se muestra por la posibilidad de aplicación de este pensamiento expuesto en 1935 a diferentes ámbitos: pictórico, como planteaba Benjamin, Copia digital y música, con Mercedes Bunz, o, por ejemplo, en 1997 en el ensayo titulado *La ciudad Genérica* de Ren Koolhaas, que comienza preguntándose ¿son las ciudades contemporáneas como los aeropuertos contemporáneos, es decir, todos iguales?, una reflexión que se dirige a la deslocalización arquitectónica en relación a las posibilidades técnicas y la capacidad de comunicación e instantaneidad característicos de nuestra sociedad. Todo ello le lleva a reflexionar en términos de identidad, como aquella fuerza que se resiste a este planteamiento u-topos:

*Cuanto más poderosa es la identidad más aprisiona, más se resiste a la expansión, la interpretación, la renovación y la contradicción” [...] La identidad centralizada insiste en una esencia, un punto.. a medida que se expande la esfera de influencia la zona caracterizada por el centro se vuelve más y más grande, diluyendo irremediamente tanto la fuerza como la autoridad de núcleo. (Koolhaas, 2014:38-39).*

Parece lógico plantear entonces una relación clara entre identidad y repetición, desde la premisa copia-original, aludiendo, esta última, a una identidad que la copia irrevocablemente va diluyendo, del mismo modo que, en términos urbanísticos, la identidad de un núcleo se diluye a medida que nos alejamos de él, es decir, desde el momento en el que, fruto de las posibilidades que la expansión técnica y la globalización, se plantea la posibilidad de generar una arquitectura deslocalizada: un lugar sin localización. Una ciudad genérica basada en estándares tipificados, deslocalizados, derivados del desarrollo tec-

nológico y en las posibilidades y necesidades que de ellos se desprenden. En este espacio diferencia y repetición juegan un papel semejante, lo que genera una compleja dialéctica entre ambos conceptos de la que podremos destacar, en palabras de Guilles Deleuze (2002:389): “mientras la diferencia esté sometida a las exigencias e la representación, no está pensada en sí misma, y no puede serlo”. Una diferencia destinada a convertirse, a su vez, en un producto estandarizado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arvátov, B, (2018). *Arte y producción*. Madrid, España: Ediciones asimétricas.
- Balló, J. Y Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí: Ficciones de la repetición*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bunz, M. (2007). *La Utopía de la copia: el pop como irritación*. Buenos Aires, Argentina: Interzona.
- Deleuze, G. (2012). *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Ed.
- Eco, U, (2011). *Historia de la fealdad*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Ibáñez, J. (Ed.). (2018). *Walter Benjamin Iluminaciones*. Madrid, España: Taurus.
- Koolhaas, R. (2017). *Acerca de la ciudad*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Marchan Fiz, S. (1985). *Estructuras repetitivas (Diciembre 1985- Febrero1986)*. Recuperado de: <https://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?p0=cat%3A14&p1=76>
- Medina Warmburg, J. (Ed.). (2019). *Walter Gropius ¿Qué es la arquitectura?, antología de escritos*. Barcelona, España: Reverté.
- Virilio, P. (2006). *Velocidad y política*. Buenos Aires, Argentina: La marca.

**Irene del Carmen Chicharro Martínez**  
Profesora Interina de Musicología en  
el Conservatorio Superior de Música  
Andrés de Vandelvira, Jaén.

# JESÚS ARIAS (1963-2015): UN ACERCAMIENTO A SU BIOGRAFÍA Y A SU FACETA MUSICAL

## RESUMEN

El presente artículo aborda a grandes rasgos la biografía y la faceta musical de la poliédrica figura de Jesús Arias Solana (1963-2015). Periodista, poeta y músico granadino, es una de las personalidades clave en el panorama cultural de la ciudad de Granada de las últimas décadas, ya que, entre otras aportaciones, fue uno de los precursores del género musical *punk* en dicha ciudad y parte esencial en la creación del proyecto *Omega* de Enrique Morente y Lagartija Nick. Además, una de sus peculiaridades es la interdisciplinariedad a la hora de relacionar sus distintas facetas, la musical, poética y periodística, haciendo de ellas un objeto de estudio mucho más interesante.

## PALABRAS CLAVE:

Jesús Arias, música, *punk*, interdisciplinariedad, *Omega*.

## ABSTRACT

This article abbroachs in great aspects with the biography and musical facet of the polyhedral figure of Jesús Arias Solana (1963-2015). Journalist, poet and musician from Granada, he is one of the key personalities in the cultural panorama of the city of Granada in recent decades, since, among other contributions, he was one of the forerunners of the punk music genre in that city and an essential part in the creation of the Omega project by Enrique Morente and Lagartija Nick. In addition, one of his characteristics is the interdisciplinarity when he comes to relating its different facets, the musical, poetic and journalistic, making them a much more interesting object of study.

## KEYWORDS:

Jesús Arias, music, *punk*, interdisciplinarity, *Omega*.

**Jesús Arias  
(1963-2015):  
un acercamiento a  
su biografía y a su  
faceta musical**

## Introducción

Tal y como advertía Federico García Lorca en una conferencia titulada *Granada: (Paraíso cerrado para muchos)* (García Lorca, 1928): «Granada es una ciudad de ocio, una ciudad para la contemplación y la fantasía, una ciudad donde...el enamorado escribe mejor que en ninguna otra parte el nombre de su amor en el suelo». Una ciudad caracterizada por la confluencia de diferentes culturas a lo largo de la historia, haciendo de ésta un reclamo para artistas en busca de inspiración.

Con respecto al ámbito musical, gracias a la convergencia de personalidades provenientes de distintas nacionalidades, etnias y culturas durante siglos, Granada se puede definir como un lugar de intercambio musical constante. Conviene subrayar dos grandes tipologías musicales de la ciudad, por un lado la música árabe y por otro, la cristiana (Fernández Manzano, 1985). Aparte de estos dos importantes bloques, encontramos un género musical esencial en la ciudad, el flamenco. De corte popular, el flamenco atrae a músicos de todo el mundo y que, por consecuencia, hacen de Granada una ciudad tradicional y cosmopolita al mismo tiempo.

Por ser un espacio donde confluyen tanto la tradición como lo novedoso y contemporáneo, la aceptación de otros géneros populares se produce de manera recurrente. Así, como resultado, en las últimas décadas Granada ha sido una de las cunas tanto a nivel autonómico como nacional de distintos géneros musicales, como por ejemplo del *rock*, del *indie* o del *punk*.

En relación a este artículo, debemos señalar el caso del *punk* granadino, que bebe de distintas “movidas” en grandes urbes a lo largo de toda la geografía española, como la “Movida Madrileña”, la de Barcelona o la de Bilbao (Del Val y Fouce, 2013).

Asimismo, por la condición cosmopolita de la ciudad además de por el momento tan especial que se vivía en los años 70 (transición política y social de cambio de régimen), estos nuevos géneros musicales se adaptarían perfectamente a la vida musical de Granada y, por su carácter fuerte y de rebeldía, uno de los que mejor sería el *punk*. Los instrumentos característicos, la vestimenta tan

peculiar (ropa negra con tachuelas, vaqueros y peinados excéntricos) o el sonido tan particular, con melodías agresivas armonías distorsionadas (en las que se utilizan entre dos y cuatro acordes de poder), entre otras especificidades, dan como resultado un género transgresor y que, en su día, sería parte fundamental de la conocida como “movida” granadina (Lapido, 2017).

Una de las personalidades que formaron parte de la creación de este género en Granada y del panorama cultural de dicha ciudad fue Jesús Arias Solana. Granadino de nacimiento, poeta por devoción y músico por vocación, cubrió durante más de treinta años la prensa granadina, recogiendo tanto contenido como generándolo y, posteriormente, plasmándolo en su producción periodística, registrando casi unas cinco mil publicaciones (muchas de ellas de temática musical). A continuación vamos a hacer una breve aproximación a la biografía de esta poliédrica figura, destacando exclusivamente su faceta musical.

## La figura de Jesús Arias Solana

Jesús Arias Solana (1963-2015) nace en Granada, concretamente en el barrio de La Chana, en el seno de una familia trabajadora. Fruto del matrimonio de sus padres, Antonio Arias y Carmen Solana, también nacerán sus dos hermanos, José Ángel y Antonio. Desde su infancia en adelante, sus padres les inculcarían la pasión por la cultura y el arte, de hecho Arias (2015) se refería a ellos en los siguientes términos:

*«Tanto mi padre como mi madre me inculcaron el respeto por la cultura, por la música, las artes, la curiosidad, la honestidad y la necesidad de cambiar las cosas socialmente si veías que eran injustas. Creo que mis padres eran punks sin saberlo».*

Gracias a la educación recibida y al ímpetu por aprender, Arias descubriría que a través de las diferentes manifestaciones artísticas podía expresar sentimientos, pensamientos y reflexiones. Consecuentemente, lo tomó como propio medio de expresión. Una de las primeras facetas en explorar y desarrollar fue la musical.



## Faceta musical

1. “Diario Pop” (1982-2007) programa de radio en Radio Nacional de España que tenía como fin dar a conocer las nuevas propuestas en el panorama musical a nivel nacional.

2. The Clash, en activo desde 1976 hasta 1986, fue una banda *punk* inglesa. Entre sus miembros distinguimos a Joe Strummer, Mick Jones, Paul Simonon o Topper Headon, entre otros. Con álbumes como *London Calling* o *The Clash* la formación alcanzó fama mundial, llegando a ser uno de los grupos más reconocidos de Inglaterra.

A lo largo de su vida, Jesús Arias ha participado en distintos proyectos musicales e interdisciplinarios, concretamente en varios de relevancia tanto a nivel nacional como internacional, tal y como veremos a continuación.

En los primeros años de adolescencia Jesús Arias empezaría a interesarse por grupos anglosajones, como por ejemplo: *Sex Pistols* o *Rolling Stones*. Tras la escucha de canciones como “Paint it black” o “God Save The Queen”, Arias empezó a interpretar música y a componer. De hecho, en torno a los catorce años (1977) fue cuando compuso su primera canción “1984 (Euroshima)” que posteriormente adaptaría y tocaría con su grupo T.N.T. Al mismo tiempo, en Granada, empezaría a participar en el ambiente musical emergente: creación de bandas, grupos, nuevos estilos y géneros, entre otras cuestiones. Como resultado de este propicio entorno, Arias comienza desde muy joven su carrera musical.

En primer lugar, en 1981 cuando cumplió la mayoría de edad, empezó a formar parte como guitarrista (junto a su amigo Joaquín Vílchez) de la banda *punk* conocida como T.N.T., liderada por Ángel Doblas y José Antonio García. Este grupo ha tenido idas y venidas en el tiempo, además de que los integrantes no han sido siempre los mismos. Con este grupo grabarían algunos de sus temas más conocidos, como “Manifiesto Guernika” o “Cucarachas”. En 1982, grabarían una cinta titulada *Una Naranja Mecánica*, que contenía una selección de dieciséis temas, ocho versiones y ocho canciones propias. En cuanto a la cinta, fue enviada a Radio 3, concretamente al programa presentado y dirigido por Jesús Ordovás “Diario Pop<sup>1</sup>”. Tras ser escuchada, T.N.T. entraría directamente en las listas de éxitos, alcanzando el número 1 a nivel nacional.

En 1983 T.N.T. saca el disco *Manifiesto Guernika* y también participaría en *Rimado de Ciudad*, un proyecto pionero multidisciplinar de poesía, música y fotografía, que tenía como finalidad dar una visión realista de la ciudad de Granada. Para su participación formación grabaría “Coplas a la muerte de su colega”. En dicho proyecto colaborarían junto a Luis García Montero (poemas), Magic

(Música), José Garrido y Javier Algarra (fotografía), Juan Vida (diseño), Mariano Maresca (idea y producción) y el Ayuntamiento de Granada (Arias, 2010).

Con motivo del décimo aniversario del Festival de Rock del Zaidín en 1990 T.N.T. volvería a reunirse para tocar en directo ante 12000 personas. De la grabación de ese concierto en 1990, saldría en 1997 un disco titulado *Directo a Nadsat*. Tras varios proyectos, giras, colaboraciones y discos, el grupo se separa definitivamente en 2010 (Arias, 2010).

En 1984, Arias, que seguía con la formación T.N.T., conoce en Granada a uno de sus grandes ídolos musicales, el líder de *The Clash*<sup>2</sup>, Joe Strummer. Desde que se conocieron hasta el fallecimiento del inglés, Strummer, fueron amigos y confidentes. Al principio se trataba de una mera relación lingüística, pero conforme se fueron conociendo, los temas en común eran cuantiosos: Federico García Lorca, los intercambios lingüísticos a través de las letras de canciones tanto en inglés como en español y la música (Arias, 2015).

Asimismo, uno de los capítulos a destacar de la vida musical de Arias es su aportación al proyecto *Omega*. Lanzado en 1996, este disco fue un proyecto revolucionario que interrelacionaba el flamenco de Enrique Morente y el *rock* de Lagartija Nick (Barrera Ramírez, 2014). La internacionalidad llega a través de la participación de Leonard Cohen en el proyecto, encontrándolo realmente cautivador. La participación de Jesús Arias es imprescindible, ya que es quien propone e idea el proyecto *Omega* y posteriormente se lo plantea a Enrique Morente y Lagartija Nick (Novi, 2016).

En los últimos años, creó una nueva banda, Qüasar, junto a uno de sus compañeros de T.N.T., Ángel Doblas y tres nuevos componentes, Guillermo Crovetto, César Rodríguez y Antonio Cervera. El disco *Eclipse Parcial de Lunas*, sería un compendio de doce temas que resumen y dan un avance al magnánimo proyecto *Eclipse*, que tendrían un total de cuarenta canciones y que se gestó a partir de 1992 (Novi, 2016).

Por último, es necesario mencionar su labor compositiva. Aparte de las muchas canciones compuestas para las bandas T.N.T. y Qüasar, debemos conocer otras de sus aportaciones compositivas, como por ejemplo las siguientes: una cantata dedicada a la Virgen y posteriormente a su madre, *Mater Lux* (Rodríguez, 2015) y *Los cielos cabizbajos* (obra que no llegó a finalizar por su repentina muerte en diciembre de 2015). La primera de las dos obras, *Mater Lux*, se estrenó el 15 de Abril de 2015 en el Hospital Real (Granada) y posteriormente se realizó dos veces más en distintas localizaciones, en la Universidad Pablo de Olavide y en el Festival de Tendencias de Salobreña, ambas con muy buena respuesta por parte del público (Pascual, 2015).

La faceta musical de Jesús Arias es mucho más rica en contenido y forma, sin embargo, es necesario un trabajo más extenso para la profundización de la misma. Conviene subrayar la importancia de este breve acercamiento al universo musical de Arias, pues nos sitúa en su contexto y en su holística perspectiva.

### **Conclusión**

A lo largo de la lectura hemos mencionado distintos aspectos relacionados con la biografía y la faceta musical de Jesús Arias Solana. Un recorrido en el que hemos indagado sobre su producción musical. Bien es cierto, que se hace imposible abarcar toda la herencia musical de Jesús Arias en este documento, pues dedicó su vida a ello y fue muy prolífico en su producción.

En esta concisa aproximación, hemos recogido brevemente varios de sus importantes rasgos y proyectos musicales: el origen de su formación musical, su influencia en la adolescencia vinculada a los sonidos de agrupaciones anglosajonas y a la esfera musical de Granada de los años 70-80, su participación en T.N.T. y en el proyecto interdisciplinar *Rimado de Ciudad*, su relación de amistad con el músico y cantante Joe Strummer de la banda *The Clash*, la importancia de su papel en el *Omega* de Enrique Morente y Lagartija Nick y algunas de sus composiciones más recientes. Para concluir, con este trabajo pre-

tendemos haber dado a conocer la poliédrica figura de Jesús Arias creando una primera contextualización biográfica del mismo y de su enriquecida faceta musical, parte esencial de su legado artístico.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arias, J. (2010, June 16). *Interview with Eduardo Tébar*—[Real Media file]. Recuperado de [https://www.ivoox.com/punk-sempiterno-t-n-t-audios-mp3\\_rf\\_307577\\_1.html](https://www.ivoox.com/punk-sempiterno-t-n-t-audios-mp3_rf_307577_1.html)
- Arias, J. (2015, October 12). *Interview with Brais Iglesias Castro* – [Real Media file]. Recuperado de <http://madafackismunderground.com/2015/10/12/jesus-arias-joe-strummer-no-solo-marco-una-epoca-musicalmente-creo-una-actitud/>
- Barrera Ramírez, F. M. (2014). *Hibridación, globalización y tecnología: Flamenco y música indie en Andalucía (1977-2012)* (tesis doctoral). Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música. Recuperado de <https://hera.ugr.es/tesisugr/24145518.pdf>
- Del Val, F. y Fouce, H. (2013). «La Movida, Popular Music as the Discourse of Modernity in Democratic Spain». En Martínez, S. y Fouce, H., *Made in Spain, Studies in Popular Music* (pp. 125-134). Reino Unido: Routledge Global Popular Music Series.
- Fernández Manzano, R. (1985). *De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas*. Granada: Diputación Provincial de Granada. Recuperado de [http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo\\_imagenes/imagen.cmd?path=1002977&posicion=1&registrardownload=l](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1002977&posicion=1&registrardownload=l)
- García Lorca, F. (1928). manuscrito de la conferencia Granada: *(Paraíso cerrado para muchos)*. Granada: Colección Fundación García Lorca.
- Lapido, J. I. (2017). «Granada independiente, 091 y la escena indie granadina». Matute, F. G., *Días de viejo color, Testimonios de una Andalucía Pop (1956-1991)*. Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia y Administración Local, Junta de Andalucía.
- Novi, E. (2016), «Jesús Arias El carácter explosivo de TNT». *Rockdelux*. (Número 346). Recuperado de <http://www.rockdelux.com/secciones/p/jesus-arias-el-caracter-explosivo-de-tnt.html>
- Pascual, M. (2015), «Mater Lux abarrotó el Auditorio de Salobreña en el Festival Tendencias». Granadadigital. Recuperado de <https://www.grnadadigital.es/mater-lux-abarrotó-el-auditorio-de-salobreña-en-el-festival-tendencias/>
- Rodríguez, P. (2015). «Mater creciente, mater menguante». Ideal. Recuperado de <http://www.ideal.es/granada/culturas/201504/14/mater-creciente-mater-menguante-20150414141422.html>

**Joan Sanz Sánchez**  
Profesor de Enseñanzas Artísticas  
Superiores de Diseño Gráfico.  
Escuela de Arte de Granada, España.

# LA CONFIGURACIÓN DEL NEGATIVO EN LA ADAPTACIÓN DE LA IMAGEN HERÁLDICA Y SU CONSTITUCIÓN COMO MARCA GRÁFICA UNIVERSITARIA

## RESUMEN

Este trabajo estudia la formulación de las marcas gráficas, en sus versiones monocromáticas en negativo, dentro del ámbito de la identidad visual corporativa de las universidades públicas españolas entre los años 2016 y 2020. El análisis pretende identificar y poner de manifiesto el estado de atención en el diseño de marca de estas instituciones, analizar la calidad de sus propuestas gráficas, y finalmente recopilar y proponer soluciones para la gestión de proyectos de identidad visual institucional teniendo como caso práctico el trabajo desarrollado en la Universidad de Granada.

## ABSTRACT

This work studies the formulation of graphic brands, in their negative monochrome versions, within the scope of the corporate visual identity of Spanish public universities between 2016 and 2020. The analysis aims to identify and manifest the status of brand design of these institutions, analyze the quality of their graphic proposals, and finally compile and propose solutions for the management of institutional visual identity projects, taking as a practical case the work carried out at the University of Granada.

## La configuración del negativo en la adaptación de la imagen heráldica y su constitución como marca gráfica universitaria

### Introducción y objeto de estudio

Este artículo se circunscribe en el trabajo de tesis doctoral «La comunicación gráfica en la imagen institucional universitaria», que propone un estudio significativo del estado de las marcas gráficas de las universidades públicas españolas. Así mismo esta tesis estructura el trabajo realizado dentro de la Universidad de Granada, al servicio del Área de Recursos Gráficos y Edición del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, y de la Oficina de Gestión de la Comunicación, que ha tratado el rediseño de la marca institucional, así como la redefinición del conjunto de la identidad visual de esta universidad y la mejora de sus comunicaciones institucionales durante los años 2016 a 2020.

La organización y estudio de todo este trabajo pretende en esta investigación generar un recurso metodológico concreto, que pudiera atender y resolver las casuísticas y taxonomías propias de las identidades visuales corporativas en instituciones públicas universitarias.

Derivado del proceso de trabajo con la marca gráfica institucional de la Universidad de Granada han surgido diversos aspectos y problemáticas que suponemos comunes a otras universidades que comparten características y naturalezas. Son muchas las universidades españolas centenarias, cuyas raíces se remontan a la Edad Media y al Renacimiento, y cuyas marcas gráficas tienen un origen en marcas heráldicas fundacionales que aun explotan.

Nuestra hipótesis de partida será: la institución universitaria presta escasa atención a la correcta representación de su propia identidad visual, y concretamente no discrimina o aplica correctamente las posibles versiones de sus marcas gráficas. Esto según para qué consideraciones pudiera resultar insignificante, sin embargo partiendo de la idea de que estas instituciones deben ser bandera de rigor científico y divulgativo, resulta notable el menosprecio a la atención y gestión de sus identidades visuales corporativas.

Así el presente objeto de estudio en este artículo es concretamente el análisis de la formulación de la marca gráfica en sus versiones monocromáticas, atendiendo sobre

todo a la gestión y problemática de las representaciones de marca en negativo. Esta formulación, y su correcta aplicación, afectan significativamente al código iconográfico heráldico, y con ello, aún más, a la eficiencia en cuanto a la comprensión y reconocimiento de la imagen.

### Fundamentación teórica

#### *Del diseño de marca y la gestión de la estrategia heráldica*

El diseño de marca dispone de diversas estrategias comunicativas, la imagen de marca puede ser discursiva, explicar o contar algo, ser una imagen narrativa, pero su estrategia también puede ser la contraria, y recurrir a una expresión meramente abstracta, evocadora o sugerente plásticamente. Distinta estrategia explotarán las marcas nominales, descriptivas, nominales puras o meras siglas, que aportarán distintas significaciones y grados de identificación.

Una de las más eficientes, en términos de identificación emocional y colectiva, es la estrategia icónica. La identificación icónica propone, como imagen de identidad, una imagen compartida, consensuada e indiscutible, se trata de una imagen colectiva, cultural, geográfica, nacional... Su valor de reconocimiento está sujeto a un acuerdo social implícito, es un valor ecuménico.

Asociada a la estrategia icónica podemos categorizar también la emblemática y la estrategia heráldica. Banderas y los escudos forman una imaginería que comparte consenso, identidad colectiva y efecto de pertenencia. En sí, el conocido como arte del blasón, es quizá una ciencia que nos resulta ahora rancia de pretérito, pero estos recursos de identificación, que tuvieron su función como signos de reconocimiento militar y cuyos códigos se democratizaron en la Edad Media como medios de identidad, evolucionaron a una función socio-profesional desde el siglo XV con los gremios corporativos (Costa, 2004, p. 57). Actualmente los motivos heráldicos perviven y evolucionan gracias al diseño de marcas, y serán precisamente las marcas institucionales las que, aportando la cualidad de lo oficial, consa-

gren el valor de reconocimiento ecuménico de estas expresiones. Debemos reconocerle a las instituciones, públicas y estatales, y al trabajo de grandes diseñadores nacionales, una parte de responsabilidad en la vigencia de estos recursos iconográficos como generadores potenciales de identidades colectivas.

Ahora bien, el riguroso código de la tradición heráldica encuentra un conflicto al expresarse como imagen de marca contemporánea, sobre todo en los modos de representación, que técnicamente requieren de un trabajo de adaptación de estas imágenes para poder resolver su óptima aplicación en distintos medios y soportes. Una de estas adaptaciones se refiere a la necesidad de las marcas de aplicarse sobre distintos soportes —o fondos— de forma monocromática.

En principio la expresión monocromática de las marcas trasciende la cuestión de sus ámbitos de aplicación y tiene razones de mayor importancia en la misma creación de la imagen. En términos primarios la representación, hablando de la generación de figuras visuales, signos, símbolos y códigos gráficos, es pura forma, y la forma es una imagen de contraste. La figura se define en la relación de forma y contraforma, y tiene su mejor y más clara expresión en la relación blanco y negro (Frutiger, 2005, p.70-71). Es por ello que el diseño de marcas, en cuanto a la creación de estos signos, trabaja primeramente de forma monocromática. Funcionalmente, a nivel perceptivo, es la forma la que facilita la impresión en la memoria, el reconocimiento de la imagen y su retención mental.

Además, como decíamos, los diseñadores gráficos hemos aprendido que es necesario que la marca soporte distintos contextos de aplicación, por ello se ha estandarizado que la marca requiere tener distintas versiones, una fórmula visual en positivo y otra en negativo.

El problema es que la conversión positivo-negativo invierte la imagen, lo que puede cambiar la apariencia de la forma o figura representada. La configuración y gestión de estas versiones corre el riesgo de dar por hecho que la misma figura en positivo y en negativo no obtiene una percepción diferente,

dando por supuesto con ello que el valor de la imagen es el mismo a nivel representativo, iconográfico o simbólico.

La heráldica se expresa fundamentalmente en color, estos colores se definen a través de los conocidos como esmaltes. Para la heráldica resulta algo relevante, es el esmalte, el color, el que define la relación fondo-figura. La solución acromática en heráldica es una sustitución simbólica de estos esmaltes por distintos recursos de tramas, puntos, líneas horizontales, verticales u oblicuas.

Esta sustitución era el recurso empleado por los grabadores para poder referirse a un esmalte, para representar un color concreto (Pardo de Guevara, 1987, p. 22). Sin embargo este recurso, en el plano que a nosotros nos interesa, la configuración de identidades visuales, no acaba resultar del todo funcional, sobre todo por cuestiones de escala, contraste visual y pregnancia perceptiva.

Las marcas debido a sus aplicaciones sobre diversidad de fondos, y sus diversos contextos de escala, requieren expresarse monocromáticamente en un plano para favorecer su impronta y la legibilidad de sus representaciones.

## Metodología

Trabajamos con datos accesibles a través de internet, realizando consultas en las webs del Ministerio de Educación, la CRUE, y las páginas web oficiales de las distintas universidades.

Según el Ministerio de Educación en España hay un total de 83 universidades, nuestra tesis orienta su estudio en las universidades públicas, que en el curso 2019-2020 según el mismo ministerio son un total de 49 universidades públicas presenciales.

Hemos clasificado estas universidades según la estrategia visual de sus marcas en cuatro grupos significativos:

- Universidades que utilizan una estrategia visual icónica, empleando cualquier signo o simbología asociada a la institución, ya sea a su ámbito de su actuación, contexto cultural, entorno geográfico, arquitectónico, etc. En

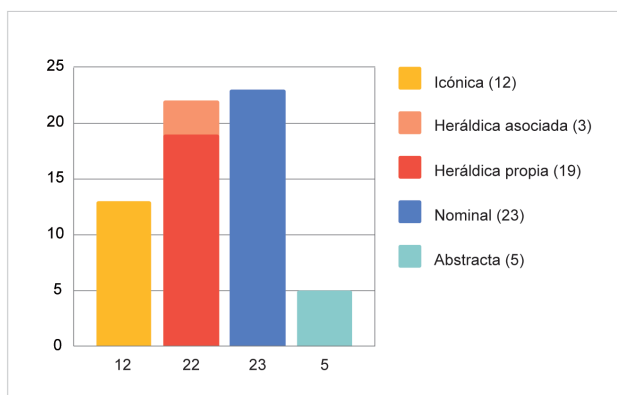


Fig. 1.

Fig. 1. Estrategias visuales en la marca de universidades españolas 2020

Fig. 2. Comparativa de excepciones críticas en la formulación de versiones monocromáticas en negativo

1. Excluimos de la clasificación las Universidad Carlos III de Madrid, la Universidad Rey Juan Carlos y la Universitat Pompeu Fabra. Estas universidades proponen en sus símbolos o isotipos configuraciones gráficas de sus monogramas, simulando la forma de escudos o sellos en su aspecto compositivo o estructural, pero no se plantean como iconografías históricas, o reconocibles, de escudos o banderas concretas.

2. Universidades clasificadas en el estudio: Universidad de Almería, Universidad de Granada, Universidad de Jaén, Universidad de Oviedo, Universidad de Burgos, Universidad de León, Universidad de Salamanca, Universidad de Valladolid, Universitat de Barcelona, Universitat Politècnica de València, Universitat de València, (Continúa en la siguiente página)

suma esta estrategia da cabida a un vasto repertorio de imágenes vinculables a la identidad de la institución.

- Universidades que utilizan una estrategia heráldica. Serían todas aquellas que recurren a un repertorio iconográfico propio de los escudos, banderas y *sigillum*. Aquí tienen cabida varias clasificaciones derivadas: marcas puramente heráldicas que utilizan una iconografía preestablecida y respetan en gran medida el código de representación heráldico; marcas que adoptan la apariencia formal de escudos o sellos pero que no necesariamente se relacionan con razones fundacionales o con una tradición histórica en la asociación de estas representaciones; y marcas gráficas imitativas que se apropian de aspectos genéricos y formales de la heráldica pero sin compromiso alguno con su código visual.

- Universidades que utilizan una estrategia visual abstracta. En este grupo encontraremos aquellos iconos menos explícitos en su significación, donde predominan expresiones formales asociativas más sintético-esquemáticas o más plásticas.

- Universidades que utilizan una estrategia nominal, serán todas aquellas marcas que prioricen la forma tipográfica del propio logotipo, y/o que utilicen como símbolo



Fig. 2.

acompañante un acrónimo del nombre de la institución, independientemente de que cualquiera de los ambos, logotipo o símbolo, se complementen con alguna imagen decorativa adyacente.

Nos centramos en las universidades que utilizan un marca gráfica con motivos o apariencia heráldica, que son un total de 22. Reducimos el campo del muestreo excluyendo tres universidades<sup>1</sup> que, aunque tienen configuraciones visuales imitativas de la heráldica no se rigen por sus principios de representación, y por tanto tampoco plantean conflicto alguno en su adaptación monocromática. Nos queda así una muestra de 19 universidades<sup>2</sup> que consideraremos utilizan marcas heráldicas.

De estas universidades procedemos a analizar sus manuales de identidad para observar la formulación de las distintas versiones de los símbolos heráldicos, atendiendo a:

- Pretexto gráfico de la imagen heráldica. Aquí nos proponemos valorar la relación de la universidad con los elementos visuales que la representan, si son elementos apropiados de su contexto físico-cultural, o si son elementos propios y tradicionales en la identificación de la universidad.





Fig. 3.

Fig. 3. Formulación de versiones específicas de marca para el negativo. Universidad de Almería y Universidad de Navarra.

Fig. 4. Formulación de versiones específicas de marca para el negativo. Universidad de Granada

(Continuación de la anotación a pie de página 2) Universidad de Santiago de Compostela, Universidad de Vigo, Universidad de Alcalá, Universidad Complutense de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, Universidad de Murcia, Universidad Politécnica de Cartagena, Universidad de Navarra.



Fig. 4.

- La formulación de versiones monocromáticas. Aquí intentamos detectar problemas en la representación de las figuras heráldicas cuando estas imágenes se expresan monocromáticamente, con especial atención a las formulaciones de las versiones en negativo, que es donde pueden producirse distancias perceptivas respecto de la intención o códigos visuales representados.

- Las soluciones formales empleadas para la representación del imaginario heráldico. Atendiendo aquí a la eficiencia de estas representaciones, valorando la claridad y comprensión de la imagen representada, y la simplificación de posibles conflictos en la representación de sus códigos.

## Desarrollo y resultados

### *Encuentros y valoración sobre la clasificación de estrategias*

Aunque el objeto de estudio de este artículo se centre en la cuestión de la aplicación de las expresiones heráldicas, de este trabajo de clasificación de las estrategias visuales caben destacar ciertos aspectos. (Ver Fig. 1)

Hemos realizado un diagrama de datos para visualizar la adopción de las distintas estrategias. Debe considerarse en el computo cuantitativo que algunas de las universidades

disponen de varias marcas de identidad, y por tanto contabilizan diversas en diversas estrategias. No obstante podemos observar que la mayoría de las universidades adoptan sobre todo dos de las estrategias:

**Estrategia nominal.** Las universidades más jóvenes tienden a adoptar formas nominales en que potencian el uso de sus acrónimos. Esto se debe a una tendencia en comunicación muy extendida internacionalmente desde finales del siglo xx. Esta estrategia genera y reivindica en la institución una autonomía propia, de algún modo se traduce en personalidad, y sobre todo incide en la idea de la institución como entidad independiente.

**Estrategia heráldica.** Las universidades más antiguas son las que conservan y tienden a reforzar sus identificadores heráldicos. Estos identificadores suelen remitir a los orígenes fundacionales, en referencia a los blasones o sellos de sus fundadores, de autoridades promotoras, o tomando iconografías heráldicas regionales. Esta estrategia se basa mayormente en aquel reconocimiento ecuménico, colectivo, que subraya la importancia y peso de la universidad, y un efecto de solvencia institucional por tradición, historia y permanencia.

**RESULTADO 1.** *Sobre el pretexto gráfico de la imagen heráldica.*

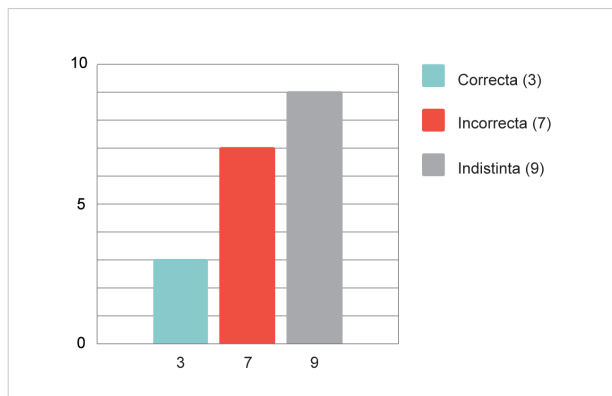


Fig. 5.

Fig. 5. Valoración del efecto de las formulaciones gráficas para la representación del negativo en marcas heráldicas de la universidad pública española

Cuando intentamos valorar la relación de las universidades con los elementos visuales que las representan encontramos que, ni las presentaciones de las páginas web institucionales, ni sus manuales de identidad visual corporativa, acostumbran a explicar las razones simbólicas ni los elementos iconográficos contenidos en sus marcas. No se relaciona la universidad con la iconografía empleada en su identificación. Los manuales de identidad, cuando describen los elementos de identidad se limitan a ilustrarlos con las leyendas técnicas pertinentes, y a lo sumo remiten a los estatutos de la institución, que igualmente se limitan a realizar meras descripciones de los elementos representados y su disposición.

Encontramos en este procedimiento un pérdida de oportunidades, de un lado se omite una necesaria divulgación de conocimiento que debería considerarse de interés colectivo, y de otro lado se pierde un ingrediente fundamental para el refuerzo de los procesos de identificación y sentimiento de pertenencia con la entidad institucional.

No obstante, ampliando la escasa información que desde las instituciones se da en este sentido, podemos concluir que, de nuestra muestra, el 79%, 15 de 19 universidades, emplean esta estrategia de identificación de forma justificada, utilizando una heráldica asociada históricamente a la propia universidad, mayormente por razones fundacionales. Así mismo 4 de 19 universidades, el 21%,

utilizan como recursos heráldicos iconografías relativas al contexto geográfico, cultural o arquitectónico próximos a la universidad, es el caso de universidades jóvenes como la Universidad de Almería, Jaén, Vigo o la Universidad Politécnica de Cartagena.

*RESULTADO 2. La formulación de versiones monocromáticas en negativo.*

Como decíamos, en principio pudiera parecer que el valor de una imagen representada es el mismo en positivo o en negativo. A nivel icónico, por ejemplo, la imagen monocromática de un árbol, no altera su valor de representación ni su significación, si lo percibimos en positivo o en negativo. Sin embargo, a través del análisis de las marcas muestreadas detectamos ciertas excepciones que requieren una especial atención, y por tanto soluciones particulares.

Un caso específico al que le afecta gravemente la inversión positivo-negativo es a la representación de imágenes faciales. Los rostros, o ciertas representaciones figurativas, sí ven alterada su imagen y su reconocimiento cuando la imagen monocromática es invertida.

Así mismo también se ve afectada en este sentido la representación de códigos significativos. Este es precisamente un caso de conflicto en la representación heráldica para el ámbito del diseño gráfico. La heráldica se define como un código visual regulado, donde sus disposiciones y combinatoria suponen un significado concreto. Comentábamos que una parte fundamental de esta codificación se define a través de los esmaltes, hay una relación cromática fondo-figura que establece un significado concreto, una identificación específica. Sin embargo cuando desde el diseño de marcas requerimos realizar una conversión monocromática corremos el riesgo de alterar esa correcta identificación.

Otro caso que se altera significativamente es el de la representación monocromática de las banderas. Si la relación de oposición entre los colores de una bandera, una vez adaptados a blanco y negro, se invierte, la identidad de la bandera será realmente indescifrable. (Ver Fig. 2)

*RESULTADO 3. Soluciones extraídas del análisis de casos.*

El análisis realizado a través de los manuales de identidad de las distintas universidades que adoptan una estrategia heráldica nos ha llevado a valorar distintas formas de gestión y distintas soluciones en torno a nuestro objeto de estudio, permitiéndonos también identificar las formulaciones equívocas en las gestiones de las versiones monocromáticas y encontrar las versiones de marca en negativo que resultan contraproducentes para la correcta expresión de sus instituciones.

**Solución 1. Versiones de marca monocromática con contorno.** Esta es la solución más frecuente en las universidades que tienen un identificador heráldico. La conversión de la imagen heráldica en una imagen de contorno resulta uno de los usos más empleados para la adaptación de estas marcas al contexto de aplicación contemporáneo. Esta imagen de contorno sirve para recoger la iconografía del blasón pero le exime de la problemática de conversión del color a una fórmula de blanco y negro, así mismo elude el problema de la imagen en negativo.

**Solución 2. Versión de marca monocromática única para uso en positivo.** Una manera de evitar una incorrecta reproducción de la imagen en negativo consiste en evitar u omitir este uso. Es decir, proponer únicamente la versión monocromática en positivo. Se dan varias tipologías de casos:

Algunas marcas heráldicas conviven de manera casi residual con una nueva marca más actual. Es el caso de universidades que revisan su identidad visual a través de una nueva propuesta gráfica de distinta estrategia, relegando su tradicional identificador heráldico a aplicaciones internas, de rango administrativo, protocolario y conmemorativo. En estos casos la marca heráldica presenta menos conflictos de aplicación, en sus usos protocolarios y conmemorativos se aplicará en todo el esplendor que le otorga la versión en color, y la versión monocroma en positivo restringirá a su uso a la papelería corporativa. Es el caso de universidades como la Universitat de les Illes Balears o la Universidad de La Laguna, o la Universidad de León, que combina este principio con una versión de contorno para la versión monocromática,

únicamente descrita en su manual como versión en positivo.

La solución más consciente en este sentido, omitiendo el código cromático de significación heráldico, es plantear que todos los muebles del escudo se expresen como figuras sin fondo. Omitida esa relación el efecto de invertir la imagen no acusa alteración de un significado ya desvinculado.

Otra solución bastante recurrente es la aplicación del escudo sobre un marco o forma contenedora, estable en toda la aplicación de marca. Este sistema permite una misma representación de la imagen independientemente del fondo al que se superponga la imagen contenedora. Esta solución también se combina con la solución de contorno, es el caso de universidades como la de Murcia o la Universidad de Santiago de Compostela.

Otro tipo de solución es la que define un programa de identidad preciso y restringido en que la marca siempre se comporta en un mismo medio-contexto gráfico y/o cromático. A través de una aplicación en color o monocromática en positivo siempre sobre fondo blanco (caso X)

**Solución 3. Diseño de una versión específica para el negativo.** (Ver Fig.3) Esta solución, no siendo la más utilizada es quizá la más lógica y coherente con la expresión iconográfica, al tiempo que es la que parece obtener un mejor rendimiento en términos de comprensión y reconocimiento de la imagen. Se trata de, identificando los problemas causados el efecto de invertir la imagen, realizar un diseño específico que subsane y atienda a esa conversión de la imagen. Mayormente la solución consistirá en generar un efecto de la imagen invertida pero conservando inalterable la imagen monocromática en positivo de los elementos que queremos mantener identificables. Buenos ejemplos de esta solución no los proporcionaré la Universidad de Almería y la Universidad de Navarra. Esta es la solución que adoptamos en el proyecto de rediseño de la marca institucional de la Universidad de Granada, tal como se describe su «Manual de identidad visual corporativa» (Manual de identidad visual corporativa. 2020):

Es habitual la tendencia a invertir la imagen para conseguir su versión en negativo. La marca institucional de la Universidad de Granada utiliza una imagen heráldica. Si la imagen se invierte cambian sustancialmente los elementos representados en el escudo, y con ello su valor iconográfico. No se debe, en ningún caso, utilizar la versión en positivo invertida para conseguir la versión en negativo. Debe usarse la versión específica en negativo, que ha sido diseñada sin alterar la correcta apariencia del escudo y sus elementos. (Ver Fig.4)

### Conclusiones

Nuestra hipótesis de partida queda confirmada en cierta medida. De las 19 universidades analizadas contabilizamos que solo 3 de ellas (15,8%) realizan una correcta adaptación de sus versiones de marca para contextos de aplicación que requieren versiones monocromáticas; 7 de ellas (36,8%) manifiestan una problemática visual en el diseño y gestión de sus distintas versiones de marca, desatención que expone a estas universidades a una identificación más confusa y deficitaria; finalmente las 9 universidades restantes (47,4%), de forma más o menos intencional, sortean el conflicto soportando el objeto de este análisis con diversas soluciones. (Ver Fig. 5)

Es reseñable también que percibimos claramente un cambio de tendencia, la observación que se viene realizando desde el comienzo de este trabajo de investigación, constata que las universidades españolas han coincidido en los últimos cinco años en un proceso de renovación de sus marcas gráficas, lo que su pone en sí un interés manifiesto, y una nueva atención al efecto que producen sus identidades visuales. La concurrencia en un nuevo e incipiente concepto de mercado de la educación hacen que estas instituciones tengan quizá ahora más presente que nunca un factor de competitividad, que además de traducir en la calidad de su formación, inserción laboral, relevancia investigadora e índices de calidad, debe vislumbrarse también a través de sus imágenes de identidad.

### Referencias bibliográficas

- Costa, J. (2004). *La imagen de marca. Un fenómeno social*. Barcelona: Paidós.
- Frutiger, A. (2005). *Signos, símbolos, marcas y señales. Elementos, morfología, representación, significación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pardo de Guevara, E. (1987). *Manual de heráldica española*. Madrid: Aldaba Ediciones.
- Manual de identidad visual corporativa. I. Normas básicas. (2020) Usos incorrectos. Granada: Secretaría General. Recuperado de [http://secretariageneral.ugr.es/pages/ivc/manual/\\_doc/manual\\_ivc\\_ugr\\_7/%](http://secretariageneral.ugr.es/pages/ivc/manual/_doc/manual_ivc_ugr_7/%)



**Jorge Reyes Osma**  
Profesor Titular.  
Universidad del Valle, Cali, Colombia.

# ESTÉTICAS RELACIONALES Y TEJIDOS HÍBRIDOS DE COMUNIDAD

## RESUMEN

Este es un texto sobre arte y comunidad desde las Estéticas Relacionales (Bourriaud, 2008). Hablar sobre estética en plena pandemia nos lleva a revisar el devenir social de la producción simbólica en los nuevos contextos sociales. El capitalismo establece sociedades de consumo donde el arte ha sido inscrito como uno de sus productos. Una situación del lugar del arte que, en este momento de lo social, obliga a dar un giro a su naturalización como accesorio en la ficción generalizada de vida como espectáculo. El texto intenta revisar algunas prácticas artísticas que dan indicios de cómo el arte de colaboraciones, por las múltiples hibridaciones que lo configuran, desata sinergias agenciadoras de nuevas comunidades.

## PALABRAS CLAVE:

Estética, arte, comunidad, socialidades, relacionalidad, hibridaciones.

## ABSTRACT

This is a text about art and community from the standpoint of relational aesthetics (Bourriaud, 2008). Talking about aesthetics amid a pandemic leads us to review the social evolution of symbolic production in new social contexts. Capitalism establishes consumer societies where art has been registered as one of its products. A situation in the place of art that, at this social moment, forces its naturalization to turn as an accessory in the general fiction of life as a spectacle. The text tries to review some artistic practices that indicates how collaborative art, due to the multiple hybridizations that configure it, unleashes synergies that negotiate new communities.

## KEYWORDS:

Aesthetics, art, community, socialities, relationality, hybridizations.

## Introducción

Pensar las hibridaciones no solo como cosas distintas que se juntan, sino que se amalgaman en las prácticas artísticas actuales, es un asunto que, desde luego, va más allá de una descripción crítica a las eclécticas instalaciones multimediales del arte contemporáneo, repletas de extrañamiento. Desde nuestro punto de vista, dichas instalaciones configuran una estética que ha ido marcando una lectura social del arte que la crítica de arte institucional ha promulgado desde la precondition de forma y autonomía. Una relación endógena y dominante que margina lo político; esto es, la discusión sobre lo *otro estético*, algo que no se reduce al tema de las obras.

Lejos de proponer una reseña formalista para reafirmar la condición moderna de objeto expandido como ambiente e instalaciones, nuestra intención es determinar cómo algunos productos del arte contemporáneo en Colombia agencian comunidades artísticas, educativas e investigativas con distintas prácticas de simbolización que, además de producir conocimientos, propician formas de lo comunitario.

Las prácticas de colaboración han hecho visibles un sinnúmero de configuraciones de lo artístico a través de la instalación de plataformas dialógicas con intenciones de inscribir el arte en la esfera pública. Un proyecto de relocalización que la crítica y la curaduría de arte contemporáneo han querido reducir desde el campo disciplinar a asuntos de orden puramente formal (como cualquier otro movimiento de la historia del arte moderno). Actitud disciplinar que, en muchos casos, propicia miradas del hecho estético que resultan de leer las prácticas artísticas entre la formas y la autonomía. Por el contrario nuestra opción es adoptar la crítica como agenciamiento.

Esta perspectiva, nos ha llevado a hacer mapeos de algunas prácticas de arte producidas recientemente en Colombia tratando de verificar como la implementación de elementos estéticos hibridados en lo cotidiano, constituyen provocaciones contra el *ilusionismo defensivo* que proclama el orden inevitable de las cosas en palabras de (Bourriaud, 2015 :65). Una extensa red de con-

xiones entre las geografías físicas y virtuales le permite a la producción metafórica contemporánea del arte, acceder literalmente a un universo de repertorios formales extraídos de rituales y formas culturales intersticiales que la estetización de lo político hábilmente ha reorganizado para inducir nuevas formas de autonomía. Así, algunas prácticas de arte contextuales han respondido creando alternativas de resistencia en los bordes de la disciplina. Estéticas de emancipación que las nuevas ciudadanías, la internet y los viajes, entre otros, han puesto al alcance de muchos artistas que, al adaptarlas a lo local, enuncian formas estéticas de resistencia al arte como producto de la globalización.

En este panorama de apropiaciones, conectividades y redes es inevitable no pensar la estética contemporánea como un asunto de hibridaciones que aporta a la emergencia de nuevos movimientos sociales; una idea que subyace a la Internacional Letrista en forma de vanguardismo Situacionista y que hoy parece haber logrado su imaginario político entre la trama de ampliaciones, reducciones y virtualidades que se gestan en algunas topografías mediales. Prácticas estéticas que literalmente tienen forma en el medio. Acciones simbólicas que se han hibridado con las redes de trabajo de la vida cotidiana y que en ocasiones, elaboran comunidades temporales: en los encuentros ocasionales de las tiendas de barrio, la peluquería o lo cenaderos. Las performatividades el arte toman formas *de* y en lo social.

Nuestro *objetivo* es debatir en líneas generales la producción de lo comunitario desde las sinergias e hibridaciones que agencian las estéticas. En este sentido proponemos el *método* descriptivo, común a la crítica de arte, pero con intenciones agenciantes, en el sentido de generar otras cosas, para lo que será necesario cualificar sus componentes y productos en ejemplos de prácticas artísticas en Cali, Colombia.

## Estéticas ecosociales

Las formas de arte relacional, proclives a hibridarse en contextos específicos, resultan por lo menos sugerentes en tanto producen bifurcaciones territoriales y reúnen





Fig. 1.

nuevos sujetos en torno a ellas, de manera más o menos intencional. Estos tráficó urbanos-rurales dibujan deltas de etnografías e imaginarios en su propia producción de formas de vida como defensa solidaria a los controles sociales. La relacionalidad estética, cuando escapa del régimen comisarial, estimula la producción aleatoria forma-medio-sentido de lo performativo, lo realizativo, cercana a la idea de medio como mensaje de McLuhan (1967). La forma del medio está ligada por sí misma al mensaje, creando una relación simbólica por la cual el medio influye en cómo el mensaje es percibido. Más que crear objetos de arte con la idea de diferenciarlos del resto de la cultura es asumir que en la actualidad, como refiere (Latour, 1983), las hibridaciones están por todas partes. Y, por supuesto, también en las formas de producir el arte de hoy.

La antigua relación artista-obra-públicos -que servía como forma para la relación lineal institucional y definía rígidamente los procesos de arte - se ve fuertemente cuestionada por el giro experiencial en el cual se dialoga con otros pensamientos y de pronto como refiere Greco (2014:5), sobre los desacuerdos de Rancière a esa institucionalidad, que insiste en verse “natural”. Nos llama para hacernos una inquietante invitación: des-encajar, des-colocar, recomponer de otro modo las partes ensambladas. Es así como se produce un lugar *de la diferencia*, atravesado por actores antes no visibles: estudiantes, amas de casa, obreros, escritores

y artesanos que redefinen el establecimiento, hibridándolo de maneras antes impensables. Desde este punto de vista el arte es históricamente un lugar donde siempre se produce un amplio palimpsesto de conexiones de formas, de nuevos encuentros y desencuentros. El arte de colaboraciones enciende un nuevo escenario que no solo redefine los procesos en el arte, sino la forma de su socialidad en tanto genera colectividades desde la plasticidad política de la estética.

Mapear las nuevas prácticas y sus formas implica hacerse varias preguntas sobre las dinámicas que movilizan sus actores y los territorios en el campo expandido de un tipo de proyectos que Laddaga (2006:129) describe como “procesos de individuación y asociación que tienen lugar en el universo particular en que suceden los movimientos de flujos y las extensiones de redes”. Un abordaje problemático para el antiguo espectador pasivo que debía rastrear su lugar de participación en esa comunidad híbrida de trasfondos y horizontes de sentido tanto de práctica de arte como de comunidad.

El enorme palimpsesto de conectividades que surgen de la proliferación de formas de trabajo y la fragmentación entre los haceres de la vida cotidiana ha hecho de las prácticas de vida actuales un nomadismo de relacionalidades entre los antagonismos temporales (Hernández, 2008), que llevan la producción simbólica de los nuevos sujetos sociales de la estabilidad de la autonomía del arte a las geografías arenosas de lo relacional. El contexto de la autonomía espacio-intemporal del mundo del arte parece disolverse en las temporalidades fácticas de los acontecimientos ordinarios con cuyos flujos y extensiones se reorganizan nuevas emancipaciones.

Este texto, escrito como práctica académica en artes, también intenta afianzar la forma de espectador que extienden las prácticas relacionales mediante otras narrativas estéticas en cuanto formas de inscribirse en los procesos de la dinámica social más allá del catálogo o el documento autónomo de la curaduría y la crítica, permitiendo así ampliar las hibridaciones. Híbrido, en el sentido



Fig. 2.

también de cómo adoptar lo camaleónico para hacerse a nuevas formas simbólicas y discursivas en tiempo real.

Muchos artistas y no artistas ven en estas congruencias, indeterminadas maneras de pensarse como comunidades, imaginando dinámicas de grupo distintas a las tradicionalmente concertadas en los rituales de sociabilidad (visitas, congregaciones, reuniones, asambleas y comités); y en el caso del “mundo del arte”, pensarse como sociedad entre rituales (exposiciones de arte, conciertos y sesiones teatrales o de ballet) que más que formas de difusión de las prácticas de arte, confieren organizaciones sociales con marcadas estéticas de diferenciación del resto de lo social.

Se hace indispensable diversificar las formas de producción artística mediante dispositivos heterogéneos -como los que producen los nomadismos etnográficos entre las prosaicas cotidianas- distintos a los solidarismos alienados por el marketing en donde surgen las experiencias del corazón, tan al día en la socialidad virtualizada por el auge de las pandemias. Se trata más bien producir relaciones críticas y contextuales intentando conectar las diferencias estético-sociales que generan las tensiones de la desigualdad social.

Un forma de actividad socio-estética que encontramos en algunos colectivos y artistas colombianos que implementan conjuntos

etnográficos complejos como formas de utilizar los recursos locales, productos alimenticios, proyectos artesanales colectivos de mujeres. huertas caseras, formas de cocinar, y comer y un sinnúmero de instancias de lo estético, en que exploran las estéticas del sabor, el olor y la temperatura, y que se organizan en formas alternativas frente a las estilizaciones del *fusion food*, como sucede en la performance “Enseñando a comer sancocho de pescado hecho con coco” (Palacios, 2005), en donde se desarticulan los prejuicios sociales hibridando formas de la estética popular en el contexto de las “sobrias” instituciones de arte contemporáneo (Ver Fig. 1) como los que producen los nomadismos etnográficos entre las prosaicas cotidianas- distintos a los solidarismos alienados por el marketing en donde surgen las experiencias del corazón, tan al día en la socialidad virtualizada por el auge de las pandemias. Se trata más bien producir relaciones críticas y contextuales intentando conectar las diferencias estético-sociales que generan las tensiones de la desigualdad social.

Las hibridaciones estéticas sociales en QS, el espacio social, como medio y forma de arte, lejos de endurecerse en acciones repetitivas (ritualidades contenidas), recrea lo social desde las transducciones, que se configuran inicialmente en sus vidas particulares y trascienden a lo colectivo otorgándoles funciones imaginativas diversas a las ideas de tejerse en nuevas ciudadanías, una idea de juntarse desde lo estético entre funciones distintas, inclusivas y horizontales. Una forma del reparto de lo sensible (Rancière, 2014).

“Hacia el Litoral” 2018 (Ver Fig. 2), es una acción colectiva y una plataforma que contiene proyectos artísticos y de comunicación en diferentes soportes y lenguajes, pero más que eso es el accionar para gestar formas híbridas de organización social que se inicia, como ellos lo describen, como una invitación a viajar a través del litoral del Pacífico Norte colombiano, la frontera que divide a Colombia con Panamá; una sinergia de hibridaciones, empatías y problemas compartidos donde emergen juegos de transformación individual y colectiva que les permiten interrogarse y configurar las insospechadas cercanías afectivas y solidarias. El viaje como dispositivo relacional, mediante



Fig. 3.

el estímulo de relación “háptica” con el tiempo, espacio, las etnias y las topografías, producciones y difusiones aleatorias.

“Nois Radio”, (Ver Fig. 3), es un colectivo de formación académica y de sensibilidades diversas sobre estética y arte interesado en la exploración de los mundos sonoros de la cotidianidad, propone acciones mediante la producción de experiencias radiofónicas: “trabajamos en el diseño de ejercicios de escucha colectiva a través de paseos, visitas guiadas, mesas de radio itinerantes, talleres, laboratorios sonoros y de comunicación”, (<https://noisradio.co/>). Y por su parte “Radio Relajo”, (Fig. 3), artesanías sonoras transmitiendo desde la esquina, son dos colectivos caleños que obtienen sinergias de la abundancia estética en cuanto a producción de sentidos desde lo sonoro, un ámbito bastante regulado en las estéticas disciplinarias de la música. Estos dos colectivos logran configurar una comunidad del sonido, el ruido y el silencio, dispositivos en los que ven el lugar para reunir lo estético-político. El compartir de lo sensible. Son comunidades de la pos-producción de elementos formales, “partes de cosas, ficciones, memorias, gustos y deseos, como ellos dicen, que teníamos en la casa y de uno que otro juguete tecnológico, que se une en este trabajo colaborativo: rejillas, unos cuantos cordones, un computador y un par de micrófonos abiertos para que usted se acerque y diga lo suyo. La idea es ir al centro a escuchar la melodía, a hablar con la gente y a hacerle preguntas. Inventar-

se personajes y celebrar el festival”. (<https://laradiorelajo.hotglue.me/>.) Un rizoma de formalismos hibridados donde emerge la transformación de su propia asociación.

Estas asociaciones son células vivas de transducción a nuevas conformaciones de lo comunitario frente al agotamiento de los espacios de vida de las sociedades de consumo que “desigualan” la producción sensible. Se plantean como comunidades fronterizas que resisten las pretensiones hegemónicas estéticas del sistema mundo, visiblemente agotado y sin horizonte de sentido. Las prácticas de arte que se gestan en las reverberaciones del encuentro entre el inasible ciberespacio y las prácticas culturales urbanas concretas dan inicio a un replanteamiento de la topografía de las nuevas ciudadanías, que narran espacialidades regidas por los tiempos de las nuevas ocupaciones de la vida social en tanto formas de trabajo pos-fordistas (Laddaga, 2008), que replantean las formas de producir la vida.

Como conclusión, emerge un juego de transformaciones disruptivas, en el que la importancia de la vida cotidiana permite establecer espacios de transformación y estimular sinergias estéticas e hibridación de saberes en relaciones eco-sociales, sin clasificaciones, desde la estatización de lo social.

Estimular formas de asociación comunitaria retadoras entre sinergias estéticas e hibridaciones de saberes en temporalidades complejas agencia comportamientos eco-sociales donde lo alterado es el componente de regulación estética, que causa enlaces de mayor estrechez y simultaneidad en la relación autores-prácticas artísticas-espectadores que en la modernidad aparecen dosificados y en línea.

## Bibliografía

Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires, Argentina. Adriana Hidalgo

Bourriaud, M. (2015) *La Exforma*. Buenos Aires, Argentina. Adriana Hidalgo

Greco, (2014). *Prologo, Rancière, J. El Reparto de lo Sensible*. Buenos Aires, Argentina Prometeo Libros.

Hacia el Litoral: Apertura de exposición, en: <https://www.facebook.com/events/1779305972358531/>, recuperado el 3 de mayo del 2020.

Hernández, M. (2008). “*Heterocromías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*” Presentación. Antagonismos Temporales. PAC”, Proyecto Arte Contemporáneo, Murcia, España.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Argentina. Adriana Hidalgo Editora.

Latour, B. (1983). “*Dadme un laboratorio y moveré el mundo*”. Ciencia, Tecnología y Sociedad. Versión castellana de Marta I. González García.

McLuhan, M. (1988). *El medio es el mensaje. Quentin Fiore*. Todos los derechos reservados. Copyright, 1967, Nueva York, Londres, Toronto.

Palacios, F. (2005). *Enseñando a comer sancocho de pescado con coco*. Performance Cali - Bogotá, Salón Nacional de Arte Colombiano. Ministerio de Cultura de Colombia.

Radio Relajo, emisora, en: <https://laradiorelajo.hotglue.me/?sonemarelajo>, recuperado el 5 de mayo del 2020.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* (Dilon, A. Trad). Castellón, España: Ellago Ediciones.



**Luis Ángel López Diezma.**  
Doctorando en Historia y Arte.  
Universidad de Granada, España.

**M<sup>a</sup> Reyes González Vida.**  
Profesora Doctora Interina.  
Universidad de Granada, España.

# PROCESOS DE CREACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO Y CUESTIONAMIENTO DEL MITO DE LA CREATIVIDAD INFANTIL. EXPERIENCIA EN LA ESCUELA LUNA DE GRANADA

## RESUMEN

Este artículo muestra parte de un estudio de caso que pretende comprobar de qué manera al introducir procesos creativos del arte contemporáneo en educación infantil, se puede propiciar el cuestionamiento del mito de la creatividad innata. Se expone, para ello, una primera experiencia desarrollada en torno al arte contemporáneo en la Escuela Luna de Granada, con niños de 4 y 5 años.

## ABSTRACT

This article shows part of a case study that aims to verify how, by introducing creative processes of contemporary art in early childhood education, the questioning of the myth of innate creativity can be propitiated. For this, a first experience developed around contemporary art is exposed at the Luna School in Granada, with children of 4 and 5 years.

**Procesos de creación del arte contemporáneo y cuestionamiento del mito de la creatividad infantil. Experiencia en la escuela Luna de Granada**

## Introducción

Las prácticas artísticas que se desarrollan en el aula de infantil pueden estar condicionadas por una idea limitada de infancia y por los mitos que rodean esta construcción cultural (Freedman, 2006; Aguirre, 2005; Hernández, 1996, entre otros). Estos mitos proyectan discursos que restringen las metodologías docentes y coartan las expectativas sobre la creación plástica del niño. Como explica Marín:

*Tanto el Arte, y más el arte contemporáneo, como la Infancia, y más la primera y más tierna infancia, son dos conceptos rodeados de mitos, ilusiones, deseos, de prejuicios, de emociones, tan fuertemente arraigadas en nuestro imaginario colectivo, que muchas veces se hace difícil darnos cuenta de que no son sino formas culturales.* (Marín, 2005:112)

Uno de los mitos predominantes en nuestro contexto cultural ligado tanto al ámbito artístico como a la infancia -presente también, por tanto, en el aula- es el que rodea el concepto de creatividad. Nuestra cultura tiene arraigada la idea de que la creatividad es una cualidad innata, que florece de forma natural desde temprana edad (Bono, 1994). De esta manera, la creación artística en el aula suele ser entendida como académicamente satisfactoria cuando el mito se materializa, esto es, el niño se expresa de manera natural, esencialmente puro, libre, lleno de expresión, sin interferencias, desprovisto de influencias de la cultura visual popular, respondiendo al 'mito de genio creador' que emerge a finales del siglo XIX. Este pensamiento argumenta que el artista es un ser elegido que de manera virtuosa maneja procedimientos técnicos inalcanzables por los demás mortales, un concepto que surge en el romanticismo cuando el artista deja de imitar la naturaleza para crearla.

La idea anterior representa, no obstante, un mito cuestionado, puesto que no siempre se tiene en cuenta que la creatividad está vinculada a la socialización del individuo y por ello se encuentra socialmente construida. Desde este punto de vista, la creatividad no sería una cuestión de talento natural, sino una habilidad que se puede cultivar (Bono, 1994). Si entendemos que la creatividad es una construcción cultural, sometida a cambios

históricos, culturales, sociales, educacionales o biológicos entre otros (Csikszentmihalyi, 1998), podremos llegar a comprender que es algo que no solo depende de unas cualidades de los individuos, sino que depende también de un contexto social y cultural que lo reconoce como creativo.

Desde este punto de vista, encontramos otra manera de asimilar el proceso creativo, en relación al papel que actualmente ocupa la creación del artista contemporáneo, entendiéndolo como un proceso de toma de decisiones que activa la capacidad de atención, de observación, de exploración, de investigación e imaginación, de experimentación, y finalmente de creación de quien lo desarrolla, tanto desde el punto de vista procesual, como estético y crítico (Montenegro, 2017).

Partiendo de este contexto, nos propusimos desarrollar un proyecto de trabajo que empleara como eje principal los procesos de creación del arte contemporáneo en el aula de Infantil, con el objetivo de comprobar si al trabajar con arte contemporáneo con los niños, explorando los procesos artístico-creativos y su poder performativo, se puede propiciar el desarrollo de estrategias que superen el mito de la creatividad infantil, facilitando su cuestionamiento crítico y el enriquecimiento de la experiencia vital del educando.

## Proyecto de trabajo

**Contextualización.** Este proyecto se desarrolló con los niños de la clase *Del Dragón* (4-5 años) en la Escuela Infantil Municipal Luna de Granada. Nació del propio interés de los niños, que se encontraban trabajando con su maestra sobre los valores que ofrece la naturaleza. Casualmente Vera, una niña de la clase, llevó al aula un nido de pájaro que se encontró con su familia mientras paseaba por el campo durante el fin de semana.

Este contexto despertó el interés por trabajar con obras de arte contemporáneo que exploraban la naturaleza, y desarrollar un proyecto de trabajo que las tomara como eje.

**Desarrollo del proyecto.** Durante varias reuniones compartimos con la maestra una





Fig. 1. Paolo Ventura (2008). *Winter stories # 48*. Fotografía 30 x 40 cm. Atlas Gallery.

Fig. 2. Holly Andres (2008). *The Heart Shaped Locket*. Fotografía 25 x 20 cm. Jackson Fine Art.



serie de obras de artistas contemporáneos que, tomando la fotografía como referencia, exploran el universo natural estableciendo vínculos experienciales y códigos estéticos con los que los niños se pueden identificar.

Empezó a nacer, de esta forma, el interés por dos obras de artistas actuales; *Winter stories # 48* (2008) de Paolo Ventura y *The Heart Shaped Locket* (2008) de Holly Andres, que por sus características, se pensaron especialmente motivadoras para el proyecto que se estaba empezando a fraguar en el aula: un proyecto de trabajo polivocal donde la maestra, los niños, las familias y nosotros pudiéramos actuar como coinvestigadores, tomando como referencia el fascinante mundo de los pájaros y utilizando el arte contemporáneo durante nuestro recorrido.

Se contactó con las familias proponiéndoles que investigaran por las redes con sus hijos para seleccionar una foto de un pájaro que interesara por algún motivo a los niños y posteriormente poder compartir esta información en el cole, y dos madres se ofrecieron para participar en la asamblea y debatir sobre curiosidades del mundo de los pájaros, favoreciendo la reflexión de los niños que aportaban sus opiniones y explicaban sus propias experiencias sobre lo que se trataba.

Se debatió sobre las costumbres de los pájaros, sobre la forma de construir sus nidos, sobre sus plumas y su aspecto, por lo que comentar la obra de Paolo Ventura ayudó, en ese momento, a establecer vínculos con lo comentado, invitando a imaginar lo que estaba ocurriendo en la escena y reflexionar sobre el personaje que retrata el artista: “Es un pájaro persona”, comentaba Julia, “está disfrazado” añadía Alba, “iba a un carnaval” según Kahilé, “a una fiesta”, proponía Mario Molina, “es un hombre que es un pájaro” reflexionaba Romeo, “es el pájaro que vuela más alto” propone Martina. Todos estos comentarios, filtrados por la experiencia personal, nos hacen pensar que el trabajo con las expresiones artísticas del arte actual pueden facilitar la conexión con sus propias vidas.

Seguidamente, para enfatizar esta conexión, rescatamos parte del proceso creativo del artista Paolo Ventura que fabrica sus propios escenarios y personajes en miniatura para después fotografiar una nueva realidad construida por él mismo. Para ello iniciamos un taller en el que los niños pudieran dar respuesta a la pregunta: *Si fueras un pájaro... ¿Cómo serías?* Trabajaron, así, con las imágenes que trajeron de casa y otras aportadas por nosotros, y mediante la técnica de collage elaboraron su propia idea de pájaro. Fue tremendamente interesante escuchar



Fig. 3. El pájaro se siente ahí seguro. Mi pájaro necesita comer hojas de ese tipo. Julia

Fig. 4 Aquí hay mucho sitio para que pongan nidos. Aquí veo que un pájaro podría vivir y dormir bien. Marta



por qué decidían crear así sus pájaros y observar las decisiones plásticas que tomaban, mostrando las características del pájaro que les gustaría ser y buscando un nombre que las resumiera.

Para la segunda sesión mostramos la fotografía de la artista Holly Andres y durante la asamblea en el aula lanzamos una serie de interrogantes para que los niños reflexionaran sobre la imagen seleccionada: “¿Qué crees que está pasando?, ¿A quién crees que está mirando? ¿Cómo se siente?, ¿En qué sitios hay nidos de pájaros?... con el objetivo de establecer un diálogo que florezca la vinculación del trabajo de la artista con los intereses propios de los niños.

“Está despistada con su collar” propone Alma, “hay un nido que lo quiere coger” según Adán, “el collar se ha colgado en el nido” rectifica Ulises, “hay un corazón”, destaca Rita, “se ha colgado en el nido pero no se ve la cuerda” observa Jimena, “iba jugando y se le ha caído el collar”, según Adán, “lo ha lanzado” añade Mario, “los monos lo han colgado para dárselo a los pájaros” imagina Martina, “a lo mejor se lo ha llevado un gorila” propone Pablo. Estos comentarios dan cuenta del interés y la preocupación por lo que sucedía en la imagen, facilitando la reconstrucción de la escena como si fuera una experiencia en primera persona. De la misma manera entra en juego la emoción que sienten ante la obra: sorpresa, alegría, recuerdos... lo que les permite conectar con sus propias vivencias, su imaginario y su mundo interior.

Tras estos diálogos, propusimos una actividad que conectaba con el proceso creativo

que sigue la artista Holly Andres, al desplazarse a distintos lugares para realizar sus fotografías a menudo inspiradas en sus propias experiencias infantiles. Queríamos, con ello, reflexionar sobre la idea de lugar con la intención de que los propios niños pudieran seleccionar un hogar para los pájaros que habían diseñado previamente en las instalaciones de la propia escuela. Con el objetivo, esta vez, de dar respuesta al interrogante: *si fueras un pájaro, ¿qué sitio elegirías para vivir?*

En primer lugar realizamos un recorrido por el centro: las aulas, los pasillos, la entrada, la cocina, la sala de usos múltiples, el patio... sugiriendo que se fijaran en todos los rincones para que pudieran elegir el lugar más adecuado o que tuviera un significado especial por alguna razón.

Para finalizar la sesión propusimos a los escolares fotografiar a su pájaro en el sitio que habían seleccionado, invitándoles a reflexionar sobre los motivos que les habían llevado elegir ese lugar.

### Conclusiones

Los procesos planteados en esta experiencia y los resultados obtenidos durante y tras su desarrollo cuestionan el tradicional mito de la creatividad infantil: no sólo responden a resultados artísticos coloridos, amables, o dibujos que ilustran una etapa concreta, si no que dan cuenta de cómo los niños se introducen en aspectos más vinculados con la crítica, con la reflexión y con el conocimiento de sí mismos y de su entorno. Podemos concluir, de esta forma, que trabajar en el aula con las expresiones artísticas del arte actual



Fig. 5. Porque es un escondite y nadie lo va a ver. Martina

Fig. 6. En un banco, porque tenía sombra. Yoel



puede facilitar el establecimiento de conexiones con las propias vidas de los niños y contribuir a conocer el mundo y reconstruirlo de acuerdo a los procesos simbólicos e imaginativos que se desarrollan en los primeros años de vida. También hemos podido comprobar que el empleo de las artes en las actividades de la escuela puede involucrar a los niños en experiencias complejas que les impulsen a tomar decisiones, a problematizar, a seleccionar recursos y a comprender de forma crítica la vida que viven y el mundo que les rodea. Esto enriquece su identidad, les hace más libres y genera, a la vez, un escenario más propicio para el desarrollo de la creatividad, entendida como una construcción cultural.

Otra de las conclusiones que hemos podido extraer de este proyecto es que trabajar con arte contemporáneo mediante un enfoque basado en la idea de proyecto de trabajo nos permite establecer una estrategia educativa íntegra que facilita a los alumnos construir fortalezas individuales y explorar sus intereses propios. Este enfoque permite, a la par, que todos los agentes implicados en el proyecto (los niños, la maestra, las familias y nosotros en el papel de investigadores) actuemos como co-investigadores, construyendo el camino de forma acompasada, en función de los intereses personales y grupales que iban surgiendo al acercarnos a las obras.

### Bibliografía

Aguirre, I. (2005). *Teorías y prácticas en educación artística: ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética*. Barcelona: Octaedro- Universidad Pública de Navarra.

Andres, Holly (2008) *The Heart Shaped Locket*. [Consult. 2020-07-09] Fotografía. Disponible en <<https://www.jacksonfineart.com/holly-andres/the-heart-shaped-locket/>>

Csikszentmihalyi, M. (1998). *Creatividad el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.

De Bono, E. (1994). *El pensamiento creativo. El poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas*. Barcelona: Paidós.

Freedman, K. (2006). *Enseñar cultura visual*. Barcelona: Octaedro.

Hernández, F. (1996). "Educación artística para la comprensión de la cultura visual". En *Cultura visual y educación*. QURRICULUM, nº 12-13. Disponible en: <[http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20QURRICULUM/12-13%20-%201996/03%20\(Fernando%20Hern%C3%A1ndez\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20QURRICULUM/12-13%20-%201996/03%20(Fernando%20Hern%C3%A1ndez).pdf)>

Marín Viadel, R. (ed.). (2005). *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Universidad de Granada.

Montenegro, P. (2017). Curso online: *Procesos de creación artística y conceptualización*. Node: Estudios de arte online.

Ventura, Paolo (2008) *Winter stories # 48*. [Consult. 2020-07-09] Fotografía. Disponible en <<https://www.artsy.net/artwork/paolo-ventura-winter-stories-number-48-the-birdman-1>>

**Luis Miguel Franco Muñoz.**  
Grado en Conservación y Restaura-  
ción de Bienes Culturales.  
Universidad de Granada, España.

# REORGANIZACIÓN, CLASIFICACIÓN, IDENTIFICACIÓN Y CONSERVACIÓN DE LOS MODELOS ANATÓMICOS ORGÁNICOS SITUADOS EN EL ÁREA DE RESERVA DEL EDIFICIO V CENTENARIO DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

## RESUMEN

Este artículo abordará resumidamente el trabajo de inventario de la colección de modelos anatómicos orgánicos pertenecientes a la Universidad de Granada. Además, se presentan dos intervenciones con las que se pretende marcar los criterios y señalar el camino a futuros trabajos. Este estudio pretende recopilar información básica necesaria para continuar con la investigación del Patrimonio Universitario, dando lugar a un conocimiento de las características histórico-artísticas y científico-técnicas, así como la puesta en valor, difusión y conservación del conjunto.

## ABSTRACT

This article will briefly address the inventory work of the collection of organic anatomical models belonging to the University of Granada. In addition, two procedures are presented with which it is intended to mark the criteria and point the way to future works. This study aims to collect basic information necessary to continue the investigation of the University Heritage, giving rise to an understanding of the historical-artistic and scientific-technical characteristics, as well as the enhancement, dissemination and conservation of the whole



**Reorganización,  
clasificación,  
identificación  
y conservación  
de los modelos  
anatómicos  
orgánicos  
situados en el  
Área de Reserva  
del Edificio V  
Centenario de  
la Universidad  
de Granada**

*Fig. 1. Cata de limpieza en tórax utilizando acetona únicamente. Otras pruebas con disolventes menos agresivos resultaron poco efectivas*

### Introducción

En cuestión de bienes culturales es indispensable un conocimiento de la materia para la reivindicación y protección del legado cultural. Según «No se puede valorar lo que se desconoce y no se puede conservar lo que no se valora». Es decir, la difusión y la conservación y/o restauración del patrimonio son tareas interdependientes cuya promoción no es posible ante la carencia de una de ellas. Por esto, hay que centrarse tanto en el tratamiento material de los objetos como en la transmisión de sus valores a las generaciones futuras de manera que se genere un sentimiento de apropiación por parte de la sociedad directamente vinculado con la valoración del patrimonio y una propuesta de intervención lógica. Así pues, se considera este artículo una acción interesante y enriquecedora para la ampliación del conocimiento sobre la materia, aportando una visión mucho más amplia de este patrimonio tan singular en la ciudad para garantizar su perdurabilidad.

La colección que tratamos en este artículo, que a día de hoy se encuentra en el Área de Reserva del Espacio V Centenario, situada en el nº 20 de la Avenida Madrid, la forman alrededor de cien piezas. Todas estas proceden casi en su totalidad del Departamento de Anatomía y Embriología Humana, antiguo Departamento de Ciencias Morfológicas de la Universidad de Granada. Este Departamento perteneciente a la Facultad de Medicina está estrechamente relacionado con los edificios por los que ha pasado.

La labor del docente en la conservación de estas piezas fue clave para su supervivencia. El método por el que se preparaban los modelos anatómicos es conocido como macrotecnia orgánica, siendo importante recalcar la dificultad que suponía realizar este trabajo, pues requería de una destreza técnica que rozaba lo artístico. La finalidad de este procedimiento no era otra que la de su uso en el ámbito académico por parte del profesorado. Gracias a estos profesores preocupados por la transmisión de estos objetos históricos podemos disfrutar de esta colección que a día de hoy nos llega, a pesar de los cambios de ubicación, contratiempos y usos, para conocer algo más de la historia de nuestra Universidad a través del testimonio de su patrimonio.

### Historia de la colección

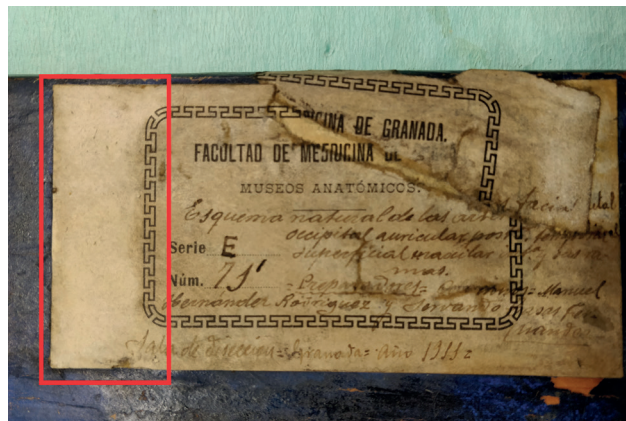
Las piezas más antiguas de la colección datan sobre finales del siglo XIX. Es por este motivo por lo que nos remontaremos hasta la cuarta sede de la Facultad de Medicina. Este edificio comenzó a utilizarse en el año 1887 y se encontraba en la calle Rector López Argüeta, junto al Hospital San Juan de Dios de Granada. Sustituía a una tercera sede con menos capacidad que estuvo en activo sólo durante treinta años y que se situaba en el mismo lugar. Los modelos anatómicos orgánicos más antiguos sugieren que, según sus propias fechas de construcción y preparación, podrían haber servido en este edificio como material didáctico y de estudio.

La inauguración de la quinta Facultad de Medicina, y actual Espacio V Centenario, tuvo lugar en 1944, casi treinta años después de que se adquiriesen los terrenos donde debían ir los edificios del hospital clínico y Facultad. Era algo necesario para la ciudad el hecho por el que se aconsejaba la construcción de un hospital propio de la Universidad. Periodo convulso por el cual las obras se alargaron debido a las gestiones, aplazamientos y la Guerra Civil Española. Una vez en uso la nueva sede de la Facultad y, por ende, su progresivo traslado desde la calle Rector López Argüeta hasta la quinta sede en la Avenida Madrid, las colecciones que en ese momento formaban parte de los diferentes departamentos se reubicaron en las estancias. Es posible que posteriormente a la fecha de inauguración del edificio en



Fig. 2. Cata de limpieza en sección de cráneo con acetona igual que en el procedimiento del "Esqueleto natural del tórax"

Fig. 3. Cata sobre etiqueta del soporte del cráneo utilizando White Spirit con intervalos de tiempo entre aplicación para no humedecer demasiado y provocar un desgarre o borrón en la tinta



la Avenida Madrid siguiera creciendo la colección en los laboratorios, ya que existen algunas evidencias de piezas que han sido preparadas durante los casi setenta años de uso de la quinta sede de la Facultad.

El último traslado de la Facultad de Medicina al Parque Tecnológico de la Salud nos lleva a la situación actual. El histórico edificio de la Avenida Madrid se rebautiza como Espacio V Centenario, donde se crea el Área de Reserva dedicada al almacenamiento para la conservación, estudio, puesta en valor, restauración y uso del Patrimonio Universitario. Las piezas con valor dejadas atrás en el traslado de sede se reubican en los almacenes de este edificio.

### Metodología

La metodología lógica que se ha llevado a cabo consta de dos fases: cognitiva y operativa. La primera fase incluye los estudios científico-técnicos e histórico-artísticos del trabajo. La segunda fase es el siguiente paso que se dará después del resultado de la primera, realizando una labor de inventariado y propuestas adecuadas.

**Documentación fotográfica:** Se tomaron cerca de 310 fotografías con regla fotográfica para recoger la mayor cantidad de información visual además de facilitar el acceso a tal cantidad de piezas. Se convirtieron a un formato RAW universal como es el DNG para ser tratadas y reveladas. Estos tratamientos básicos fueron la calibración de color, corrección de la deformación de lente en cámara y ajustes de imagen para enfatizar lo más destacable de cada pieza.

**Documentación bibliográfica:** Recopilación de información escrita sobre las técnicas que podrían haberse llevado a cabo para el montaje del material anatómico. También hubo una búsqueda sobre referencias de la misma colección, aunque sin mucha fortuna.

**Reunión con diferentes profesores relacionados con la materia:** Destacamos el testimonio del Profesor Miguel Guirao Piñeyro facilitando bibliografía y ofreciendo sus conocimientos sobre ciertas piezas y el Profesor Miguel C. Botella López enseñando los procedimientos básicos para la conservación de huesos en la Osteoteca de la Universidad.

**Asignación de número de inventario:** Con ayuda de la documentación fotográfica se fueron asignando a cada una de las piezas de la colección su número de inventario. La información obtenida de bibliografía y las reuniones se aplicaron a cada pieza inventariada.

**Reorganización de la colección:** Limpieza del área expositiva y colocación coherente de las piezas, agrupándolas según el material y la razón expuesta.

**Selección de dos piezas para su tratamiento:** Procedimientos realizados de conservación y restauración para que sirva de ejemplo en el resto de la colección.



*Fig. 4.* Aplicación de calor para ayudar a expandir el consolidante y suavizar las arrugas del papel que recubre la tabla que acompaña al cráneo en sección. Todo esto con cuidado de no reblandecer y producir quemaduras. Para ello se interpuso papel melinex entre la espátula térmica y el soporte. Intervención por reverso y anverso

*Fig. 5.* Esqueleto natural del tórax tras intervención

### Intervenciones

El último procedimiento que completó el estudio de esta variada colección fue el caso práctico de intervención sobre dos piezas que requerían de tratamientos para su estabilidad y correcta legibilidad. El nombre dado a cada una procura ser corto y descriptivo: “Esqueleto natural del tórax” y “Esquema natural en sección de cráneo”. Ambos con sus respectivos números de inventario que los hace fácilmente localizables dentro del patrimonio de la Universidad de Granada.

Con el fin de conocer los materiales de los que están compuestas las obras y su estado de conservación se realizaron una serie de análisis previos. De esta manera se procedió a una documentación fotográfica con luz artificial para dejar constancia del estado de conservación inicial. Seguidamente, un test de solubilidad para comprobar la efectividad de los disolventes que se emplearían en la limpieza. El objetivo será seleccionar el disolvente o la mezcla más adecuada empleada en las obras para evitar una limpieza excesiva.



### Conclusiones

Llegados a este punto se puede decir que este trabajo sólo es el comienzo en la investigación de otro campo más en la Conservación y Restauración en la Universidad de Granada. Un primer paso que puede servir como manual de consulta en el Área de Reserva de para engrosar la información de cada pieza en el futuro.

Las propuestas finales son referencias que pueden ayudar para el tratamiento de futuras obras. Es un punto de partida que informa de los materiales empleados para la conservación principalmente de los montajes y las piezas.

En cuanto a los tratamientos que se deben realizar al total de piezas deben ir dirigidos a una acción poco invasiva y a ser posible reversible. Es primordial seguir interviniendo en la colección pues la componen materiales realmente frágiles, tanto a los movimientos como a los ataques biológicos. El objetivo debe ser la conservación y estabilizar los riesgos potenciales de pérdida.





Fig. 6. Esquema natural en sección de cráneo tras intervención

Finalmente conviene destacar la importancia de esta colección dentro de la Universidad para la investigación y la ciudad de Granada. Un trabajo que se debe ir realizando para el bien de la sociedad con el objetivo de enriquecer y crear un sentimiento de apropiación. Un acercamiento a las personas para establecer un vínculo con esta institución, a través de visitas y exposiciones de su patrimonio público. De esta manera asegurar la perdurabilidad de la herencia cultural del pasado de la comunidad, haciéndola accesible y llegando más allá en la formación y concienciación de la sociedad para formar una razón de ser ciudadana.

### Bibliografía

Collado Malagón, I. M., Fernández Barbero, J. E., & Botella López, M. C. (2015). *Catálogo de piezas modeladas clínicas y anatómicas del Departamento de Anatomía y Embriología Humana de la Universidad de Granada*. Granada: Universidad de Granada.

G. Parra, A. (25 de julio de 2015). La Facultad de Medicina inicia ya el traslado al PTS para comenzar allí el curso. *Ideal*.

Guirao Gea, M. (1953). *Técnica Anatómica: Guía para la macrotecnia orgánica*. Barcelona: Editorial científico-médica.

Guirao Piñeyro, M., Gomez-Blanco Pontes, A. J., & Gil Hernández, F. (2017). *Dibuja Granada II: Facultad de Medicina*. Granada: Universidad de Granada.

ICOM-CC. (2008). *Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible*. Nueva Delhi: ICOM-CC.

Sivan, R. (1998). Dialogar con el pasado. Comunicar con el legado. *PH Boletín* 25, 1-2. Mazuecos Sánchez, B., & Bellido Gant,

M. L. (2017). *El peso del alma: Fisiología de la vida y la muerte*. Granada: Universidad de Granada.

María Soledad Sánchez Montalbán  
Doctoranda Arte y Educación.  
Universidad de Murcia, España.

# SMARTPHONES EN EL AULA: EL BOOKTRAILER EN LA FORMACIÓN LECTORA

## RESUMEN

Este artículo está basado en la investigación sobre los procesos de creatividad, creación visual y activación de la capacidad lectora a través de la experiencia del booktrailer. Se está realizando una recogida de datos experienciales y conclusiones acerca del trabajo colaborativo con el uso de TICs en el contexto de Ciclos Formativos de Grado Superior. Es a través del Festival: "Trae tu cojín" donde se concluye el trabajo creativo realizado. Este festival es una exposición del trabajo creativo del alumnado de los ciclos formativos de grado superior del IES Mediterráneo de Cartagena de la familia profesional de Servicios Socioculturales y a la Comunidad.

## ABSTRACT

This article gathers the first results of an investigation on a Booktrailer Festival as an educational experience based on the creativity, visual creation and reading skills of the students. This research has proposed the use of ICTs within the context of Higher Education Cycles as a means of participation and knowledge development. The creative work carried out by the students is concluded in a Booktrailer Festival called "Bring your cushion" and is developed with the students of the Higher Degree Formative Cycles of the IES Mediterráneo of Cartagena (Murcia) of the Professional Family of Sociocultural and Community Services.

## Smartphones en el aula: el booktrailer en la formación lectora

### Introducción

Los Booktrailer o los Booktuber, basados en reseñas literarias en formato video, ofrecen impresiones sobre obras literarias que pueden utilizarse como una estrategia o propuesta didáctica. En la actualidad los Booktrailer tienen una amplia difusión en la red y se proponen como forma de difundir publicaciones. Son numerosas las posibilidades que esta forma de expresión y comunicación tiene como instrumento didáctico en la formación docente y de la competencia lecto-literaria (Collado: 2017).

Este aprovechamiento didáctico vincularía entonces la promoción de la lectura a otras formas de interacción digital en la Web 2.0 tanto desde la perspectiva de la recepción como desde la creación, convirtiéndose en un recurso valioso de adquisición de competencia literaria dentro y fuera de las aulas (Taberner: 2013).

La fascinación de estas actividades viene dada por la experiencia de poder convertir en imágenes, en algo visible, aquello que se lee; esto puede ser un eficaz estímulo para conseguir objetivos formativos y puede a su vez darle sentido a componentes transversales del proceso formativo generando, además, importantes reacciones dentro del aprendizaje cooperativo; así como también convertirse en una herramienta inequívoca de inclusión, ya que posibilita que todo el mundo pueda participar en las numerosas tareas (Bustos: 2015).

Este tipo de proyectos son una forma de trabajo que nos permite evaluar, entre otras cosas, la habilidad para asumir responsabilidades y tomar decisiones, así como satisfacer intereses individuales con base en normas preestablecidas. También permite observar y distinguir las relaciones personales y el trabajo cooperativo, en su caso. Podemos evaluar las formas de expresión estética, la presentación y/o comunicación de los resultados y, por supuesto, la creatividad y las aportaciones e ideas que se han planteado. Partimos de la premisa de que trabajando con proyectos creativos las preguntas que surgirían irían encaminadas a plantear considerables desafíos sobre conflictos cognitivos que estimularían el desarrollo del alumno o, incluso, ayudarían a interrogarnos sobre no-

sotros mismos, sobre el ser humano, la verdad e infinitud de cosas más que dan sentido a nuestras vidas; despertarían intereses y curiosidades; ayudarían a esclarecer conceptos, a cuestionar ideas, a componer relaciones y a ordenar saberes (Carbonell, 2015).

Entendiendo que las aulas del mañana ya no van a ser las del ayer y que los nuevos modelos de aprendizaje estarían basados en concepciones mixtas, es posible posicionarnos atentos a cualquier evento inesperado que pueda modificar nuestra previsión metodológica. Así, proyectos creativos como el emprendido con esta indagación podrían adaptarse a cualquier situación, presencial o no.

Trabajamos entonces también en un nuevo escenario donde el Festival no tiene por qué hacerse en un gran salón repleto de público, sino que podía adoptar una forma virtual y podía plantearse un trabajo grupal y creativo que se realizase desde los hogares de cada alumno o alumna. Por lo que entendimos que el proyecto era viable que se concibiera como un aula extensiva que tenga en cuenta todos los escenarios posibles de acción y que los fusione con naturalidad, no entendiendo estos escenarios de manera aislada.

### Tecnologías domésticas

En la actualidad, el uso de las tecnologías domésticas es decisivo en los procesos de comunicación, relación y conceptualización entre las personas. Por eso es importante entender que estas tecnologías, tan cercanas y adaptadas a otros escenarios, deben tener también un protagonismo probado en las aulas y que no deberían de alejarse demasiado de los procedimientos formativos y evolutivos de los alumnos y profesores.

Uno de los grandes objetivos propuestos en esta investigación es el de descubrir nuevos lenguajes, soportes y canales para afianzar competencias profesionales relativas al uso de TICs, aportando nuevas formas de presencia de las TICs, de forma creativa, en el aula (sea presencial o virtual) y facilitando la aplicación práctica de diversos contenidos de los Ciclos Formativos con relación a la dinámica grupal.



*Fig. 1.* El trabajo grupal ayuda a la unidad y coordinación; a que todos colaboren con todos; a ser conscientes de su proceso de aprendizaje.

Como antes afirmamos, la fascinación de las actividades de nuestro proyecto creativo de booktrailer viene dada por la traducción visual de las imágenes mentales que produce la lectura, por la materialización visual de aquello que se lee; o más bien, de aquello que se imagina o se sueña. Transformar los sueños y la imaginación en imágenes, en escenas, ayuda a otros a entrar en ese mundo de ideas, de conocimiento y de experiencias que queremos recrear. Y esto es, sin duda un probado proceso de animación a la lectura, de formando lectores.

Paralelamente, parece evidente que el contexto virtual de Internet se ha convertido en un fenómeno absorbente que transforma a gran parte de sus usuarios en seres que tienen al aislamiento de la familia y de los amigos; en consumidores que prefieren la realidad virtual a la calle reduciendo la participación en la sociedad más de lo que en su momento hiciera la televisión. Es también habitual que el entorno familiar no considere el ordenador, ni el acceso a las redes como un instrumento o una forma de trabajo o de relaciones, sino solamente como una forma de esparcimiento o de diversión. Quizá por eso, en el ámbito escolar de nuestro país sea muy escasa la utilización que se hace de los ordenadores, limitando su usanza a algunos programas, (Carbonell, 2015), o que haya poco y contados ejemplos de proyectos y experiencias donde esté pasando.

## El móvil en el aula: innovación y creatividad

Los smartphones, en los procesos educativos, ofrecen naturalidad y comodidad en los jóvenes ya que son parte de su vida cotidiana. Esta apropiación tecnológica (Ramírez: 64) permite en el medio de aprendizaje nuevas dinámicas en el acceso a nuevas competencias.

Parece necesario no dejar de lado estas tecnologías y parece también necesaria la formación en el uso y producción a partir de las mismas, ya que implican nuevos lenguajes, nuevos soportes, nuevos canales y nuevas formas de interrelación social. La creatividad y las metodologías que puedan derivarse de estos usos permiten el desarrollo de aptitudes fundamentales para la autonomía del alumno, ubicadas en el centro del proceso de enseñanza-aprendizaje (Del Moral & Rey, 2015); porque la introducción en el aula de estos medios, que hasta ahora no habían tenido demasiado protagonismo, desarrollan variadas competencias y promueven una alfabetización centrada en las estrategias, destrezas y necesidades comunicativas contemporáneas (Ibarra: 2016).

Piaget (1964) nos dice que “El fin de la educación es formar hombres capaces de hacer cosas nuevas, hombres capaces de crear, inventar y descubrir” y es en esta línea de acción como pretendemos descubrir las posibilidades de conceptualización y procedimientos que pueda tener el smartphone para aportar nuevos contenidos y experiencias en el aula –y en las nuevas aulas que se nos avecinan– así como emplear, interactuar y participar con las nuevas relaciones que ofrecen las redes sociales en la web 2.0. El objetivo ante estas proyecciones sería mantener la capacidad de localizar y explorar nuevas perspectivas creativas que las herramientas digitales puedan estar aportando como nuevas metodologías para la adquisición de conocimientos y el desarrollo de valores de expresión y creación de conocimiento.

La creatividad es un proceso de formulación de hipótesis, de verificación de las mismas y de comunicación de los resultados, convirtiéndose en un proceso investigador que se desarrolla dentro del mismo individuo. Descartamos rotundamente, junto a otras



Fig. 2. El grupo planea el guión, ha realizado unas tomas y luego lo montan y editan con sonido y efectos. Visionan otros videos de los que se puedan nutrir, y ayudan a sus compañeros

muchas voces, desde este punto de partida la afirmación de que los individuos nacen con mayor o menor creatividad. Coincidimos con quienes afirman que la personalidad creativa se hace, se construye y no es un valor innato. La creatividad es la forma más libre que tenemos de expresarnos y esta capacidad ayuda a los estudiantes a enfrentar sus sentimientos, a estimular la inteligencia y a reconocerse como seres únicos con características peculiares.

Para Guilford (1950), creatividad significa *innovación valiosa*, término universalmente aceptado. Las situaciones nuevas fuerzan a respuestas y soluciones antes desconocidas que dan respuestas a problemas nuevos o antiguos, o mejoran las soluciones ya existentes.

Michel Fustier (1993) considera la creatividad desde dos vertientes diferentes para ser trabajada en la escuela: como realización personal, considerada como una gimnasia mental adecuada para conservar al espíritu su fluidez, su adaptabilidad, su originalidad ante lo establecido. Y también como un proceso metodológico de resolución de problemas, es decir, como un proceso metodológico de construcción de útiles, donde cada útil instrumental o de comportamiento que inventemos estará destinado a resolver un problema.

Junto a estas ideas hemos planteado la experiencia del booktrailer como experiencia

de creatividad a través del uso del smartphone, el medio virtual y la narrativa visual mejora. Se trata de una propuesta docente dirigida a aumentar la participación en procesos de animación a la lectura y donde se han diseñado actividades pensadas para el trabajo de habilidades de tipo experimental aplicables a los usuarios en los diversos contextos de intervención laboral. Este planteamiento inter-modular de trabajo se está realizando desde una perspectiva abierta y flexible en la que progresivamente tienen cabida la colaboración y el apoyo de todos los ciclos formativos y que nos permite indagar cómo, desde un punto de vista activo, reflexivo y razonado, el uso de tecnologías domésticas es capaz de protagonizar un proceso de creación de narrativas visuales sobre la experiencia lectora.

Y así, nuestro alumnado de los ciclos formativos ha sido capaz de dar respuesta a retos planteados desde el proyecto. Ser capaz de plasmar en una video creación un estímulo para que otras personas quieran leer, quieran conocer esos lugares, conocer esos personajes o soñar con ellos, y todo ello con sus smartphones, en el aula o en casa.



Fig. 3. El festival reúne a todos los participantes e invitados en una gala donde se proyectan todos los videos. Es un momento muy emotivo al ser evaluado por cientos de personas. Hay comentarios, votaciones, aplausos. Aquí descubren si el producto final es bueno, si han trabajado bien y qué fallos han tenido

## BIBLIOGRAFÍA

Bustos, J. (2015) Booktrailers a l'aula: una mirada diferent a la lectura. Revistababar.com. [https://www.clijcat.cat/faristol/descargas/81/7\\_81.pdf](https://www.clijcat.cat/faristol/descargas/81/7_81.pdf) (Consultado el 7/5/2018)

Carbonell, J. (2015): *Pedagogías del Siglo XXI. Alternativas para la innovación educativa*. Ed. Octaedro. Barcelona.

Collado Rovira, J. (2017): Booktrailer y Booktuber como herramientas LIJ 2.0 para el desarrollo del hábito lector, *Investigaciones Sobre Lectura*, 7, 55-72.

Del Moral, M.E. & Rey, B. (2015). Experiencia innovadora: realización de relatos digitales en el aula de educación infantil. *Revista DIM*.

Ibarra-Rius, N., y Ballester-Roca, J. (2016) Booktrailer en Educación Infantil y Primaria: adquisición y desarrollo de las competencias comunicativa, digital y literaria a través de narrativas digitales. *Digital Education Review*. 30, 76-93. <http://greav.ub.edu/der/>

Piaget, J. (1964). Cognitive Development in Children: Development and Learning. *Journal of Research in Science Teaching*, 2,176-186.<http://dx.doi.org/10.1002/tea.3660020306>

Michel Fustier (1993): *Pedagogía de la Creatividad*. Ed. Index

Taberero Sala, R. (2013). El booktrailer en la promoción de la lectura del relato, en *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, vol. XVIII, pp. 211-222.

**Marta Durbán García.**  
Doctora en Historia y Artes.  
Universidad de Granada, España.



# BARNICES TRADICIONALES APLICADOS SOBRE OBRAS GRÁFICAS: CARACTERÍSTICAS Y COMPORTAMIENTO

## RESUMEN

A lo largo del tiempo, obras gráficas de distinto formato han sido barnizadas con el fin de protegerlas de factores externos y alterar sus propiedades ópticas. Pese a la abundancia de casos, la escasez de estudios previos sobre la materia hace necesario un estudio científico para conocer las características y comportamiento de los materiales tradicionalmente empleados como barniz. Así, se han seleccionado cinco de estos materiales, con los que se han elaborado probetas sobre papel para estudiar sus características principales, así como el efecto que factores como la luz, la temperatura y el agua tienen sobre las mismas.

## ABSTRACT

Throughout history, graphic works of different typologies have been varnished in order to protect them from external factors and to change their optical properties. Despite the abundance of examples, the scarcity of previous researches on the matter requires a scientific approach to study the characteristics and behavior of varnishes on paper. Thus, five of these materials have been selected with which samples on paper have been made to study their main characteristics and the effect of light, temperature and water on them.

## Barnices tradicionales aplicados sobre obras gráficas: características y comportamiento

### Introducción

Desde la Edad Media se han aplicado barnices de distinta naturaleza a obras gráficas realizadas sobre diversos soportes, fundamentalmente papel y pergamino, con el objetivo de protegerlas y aislarlas de factores externos, así como para embellecerlas y otorgarles diferentes efectos. Con este fin se han empleado tradicionalmente materiales de origen vegetal y animal con la característica común de ser capaces de formar una película homogénea y uniforme, capaz de alterar su aspecto al reflejar la luz y aumentar su brillo, pero también la saturación de los colores.

La revisión de las fuentes, manuales artísticos y exámenes científicos realizadas a obras artísticas y documentales muestran que los materiales más empleados como barniz de obras gráficas se insertan dentro de tres categorías: proteínas, gomas naturales y resinas naturales. Proteínas como la clara de huevo, caseína, cola de esturión o gelatina han sido ampliamente empleadas como fijativo, barniz intermedio o barniz final en obras realizadas con técnicas tan diversas como pasteles y acuarelas (Derow, 1988; Fletcher & Santis, 1989; Villarquide, 2004; Capua, 2006), cromolitografías y fotografías (Richmond, 1880; Messier & Vitale, 1994) o manuscritos iluminados (Thomson, 1956; Kroustallis, 2011; Imbrogno *et al*, 2014). Con una finalidad similar se han empleado gomas naturales, destacando entre ellas la goma arábica, especialmente para la protección de ilustraciones miniadas o como fijativo de pasteles (Mosier *et al*, 1992; Young, 1999).

Por último, en el grupo de las resinas naturales se encuentran resinas de origen vegetal, como colofonia, sandárica, almáciga o dammar, entre otros, y una resina de origen animal, la goma laca, cuyo uso es habitual desde el s.XVI. Todas ellas tienen la capacidad de aportar un alto brillo a las obras y una alta protección frente a factores adversos, si bien su coloración es menos transparente que las de las proteínas o las gomas. Estas resinas se han empleado en todo tipo de obras gráficas –como fijativo, en grabados, globos terráqueos, óleos sobre papel, objetos realizados en papel maché, fotografías, etc (Young, 1999; Serrano, 2011; Colbourne & Singer, 2009; Gaskell, 2010).

### Metodología

Pese a la gran variedad de materiales y su amplia presencia en obras gráficas de diversas tipologías, las características y el comportamiento de los barnices cuando son aplicados en un soporte de papel o pergamino no han sido suficientemente estudiadas. En este sentido, la aplicación de una metodología científica es el primer paso en el estudio de estos materiales y, en especial, de su interacción y comportamiento con un soporte gráfico, cuyos resultados pueden ser de utilidad a la hora de seleccionar los materiales más idóneos para su aplicación como barniz en una intervención restauradora. Para ello, se ha diseñado una metodología de estudio de barnices a partir de la realización de ensayos y estudios que permitirán conocer las características básicas de estos materiales y su comportamiento ante factores de alteración.

Las características a estudiar son: dimensiones, peso, espesor, color, brillo, pH y el aspecto del barniz a partir de la observación de la superficie mediante microscopio óptico. El estudio de todas ellas se realizará antes y después de someter a las probetas a ensayos físico-químicos para comprobar la resistencia al agua, ya sea tanto en forma de humedad ambiental como en forma líquida, así como su resistencia al envejecimiento a partir de dos métodos: por calor seco y en cámara climática –que emplea temperatura, humedad y radiación lumínica. Por otra parte, se estudiará el tiempo de secado –superficial y total–, la adhesión de la película de barniz al soporte y su grado de penetración en el mismo. El procedimiento a seguir para la realización del estudio de barnices, las especificaciones técnicas y los materiales necesarios, así como una serie de fichas de registro y comparación de resultados están recopilados en un documento titulado *Protocolo para el estudio de barnices aplicados sobre obra gráfica mediante ensayos físico-químicos* (Durbán, 2019; Durbán *et al*, 2020). La Figura 1 recoge un resumen de la metodología de estudio diseñada.

Los materiales seleccionados para el estudio han sido goma laca, clara de huevo, goma arábica, colofonia y dammar. Con ellos se han elaborado probetas sobre papel en las que se han aplicado dos capas de barniz a

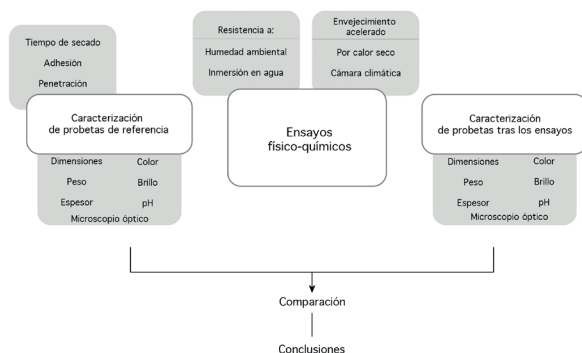


Fig. 1. Resumen de la metodología diseñada para el estudio de barnices sobre obra gráfica.

concentraciones del 25, 50, 75 y 100%, preparados según las recetas tradicionales y con sus disolventes correspondientes: agua para la goma arábiga y la clara de huevo, etanol para la goma laca y la colofonia, y White Spirit para dammar, dejando una muestra sin barnizar. Se han elaborado lotes de probetas de cada uno de los barnices y para cada uno de los ensayos físico-químicos, más un lote de referencia. Los métodos de aplicación del barniz seleccionados han sido la brocha y el aerógrafo, optando por uno u otro en función de los resultados obtenidos para cada barniz; se ha aplicado con brocha el barniz dammar, empleando el aerógrafo para el resto de barnices.

### Caracterización de las probetas

Una vez elaboradas las probetas se realiza la caracterización de las mismas antes de los ensayos, cuyos resultados servirán no solo para conocer las características básicas de los barnices, sino como comparación con los resultados obtenidos tras la realización de los ensayos físico-químicos.

Como se ha expuesto antes, los parámetros a estudiar son: peso, dimensiones, espesor, color, brillo, pH y observación de la superficie mediante microscopio óptico. En primer lugar, los resultados del estudio del peso, dimensiones y espesor indican que todos los barnices forman películas muy finas, sin que se aprecien cambios dimensionales significativos. El estudio colorimétrico muestra que los barnices a base de agua goma arábiga y clara de huevo son transparentes e incoloros, con valores cercanos a los del papel, mientras que los barnices a base de resinas,

tienden a tonalidades más amarillas, especialmente la goma laca y la colofonia.

Todas las probetas presentan un brillo similar entre sí y con respecto al papel y con unos valores de brillo mate –según los indicado en el Protocolo.

El pH es ligeramente ácido a neutro para todos los barnices en todas las concentraciones, excepto en el caso de la clara de huevo, donde es ligeramente alcalino.

La observación de la superficie al microscopio óptico corrobora los resultados obtenidos, es decir, una película muy fina, una coloración más amarilla en el caso de las resinas y un brillo bajo.

La caracterización de los barnices se ha completado con el estudio del tiempo de secado, de la penetración y del grado de adhesión al soporte. En primer lugar, el tiempo de secado es menor para los barnices elaborados en etanol –goma laca y colofonia–, por el contrario, la goma arábiga presenta un mayor tiempo de secado. El grado de penetración de los barnices en el papel es mayor en los barnices a base de agua, y menor para la goma laca, colofonia, dammar. Por último, la goma arábiga, colofonia y clara de huevo presenta una buena adhesión al soporte, mientras que la adhesión de la clara de huevo ha resultado ser mala.

### Realización de ensayos físico-químicos

Una vez estudiadas las características se procede a la realización de los ensayos físico-químicos. En primer lugar, tras someter a las probetas al ensayo de resistencia a la humedad ambiental se ha comprobado que el brillo es el factor que más se ha visto afectado, apreciándose una disminución en todos los barnices salvo la goma laca. Además, en los barnices a base de agua se produjo una rehidratación de los mismo durante el ensayo, que se tradujo en una deformación del soporte durante su secado.

Durante el ensayo de resistencia a la inmersión en agua (Fig. 3), se pudo comprobar la solubilidad a la misma de la clara de huevo y la goma arábiga, lo que se corroboró con



Fig. 2. Probetas con barniz de colofonia y dammar a distinta concentración en una cubeta con agua durante la realización del ensayo de resistencia a la inmersión en agua

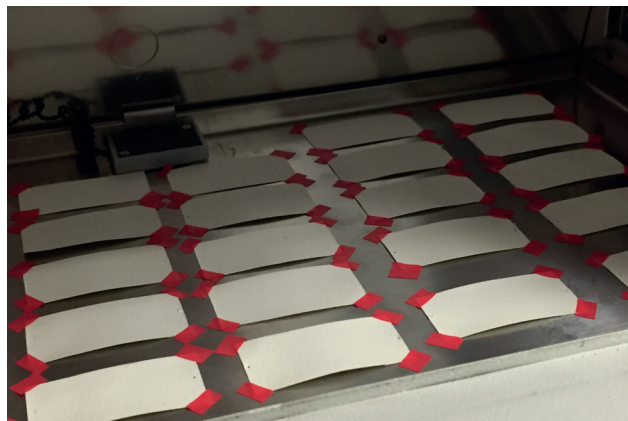


Fig. 3. Probetas con barniz de resina dammar a distintas concentraciones en el interior de la cámara climática

el estudio de sus características. Para el resto de barnices, el brillo es el parámetro más afectado, con una reducción del mismo en todos los barnices, salvo la goma laca; el color se ha visto afectado en el caso de la colofonia y la goma laca.

En el caso del ensayo de envejecimiento por calor seco, la goma arábica ha mostrado una muy buena resistencia a las altas temperaturas, no apreciándose cambios en ninguno de los parámetros estudiados, seguido del barniz dammar, que presenta tan sólo ligeras variaciones en su color y brillo. Los barnices de goma laca, clara de huevo y colofonia presentan cambios, especialmente en su color y siempre a concentraciones de barniz altas.

Finalmente, el ensayo de envejecimiento en cámara climática (Fig.3) es el que más efecto ha tenido en las características de los barnices, siendo el color y el pH los parámetros más afectados. La goma laca y la colofonia son muy sensibles a este ensayo, apreciándose un oscurecimiento y amarilleamiento del barniz, así como una disminución del pH. Por el contrario, los barnices más estables al envejecimiento en cámara climática son la goma arábica, la clara de huevo y la resina dammar.

### Conclusiones

Por factores de alteración, el agua, tanto líquida como en forma de humedad ambiental, tiene un efecto directo en los barnices que emplean agua en su composición. La temperatura ha afectado al color de todos los barnices, salvo la goma arábica. Y la luz ha afectado al color (Fig. 4) y el pH de los barnices, especialmente goma laca y colofonia; al

no observarse estas variaciones de pH en el ensayo de envejecimiento por calor seco, se deduce que esta acidificación es consecuencia de la exposición a radiación lumínica.

En general, los barnices más inestables son la clara de huevo, goma laca y colofonia, y su empleo podría comprometer la estabilidad de la obra subyacente. Por el contrario, los barnices más estables son la goma arábica y la resina dammar, cumpliendo los requisitos para ser empleados como barniz de conservación.

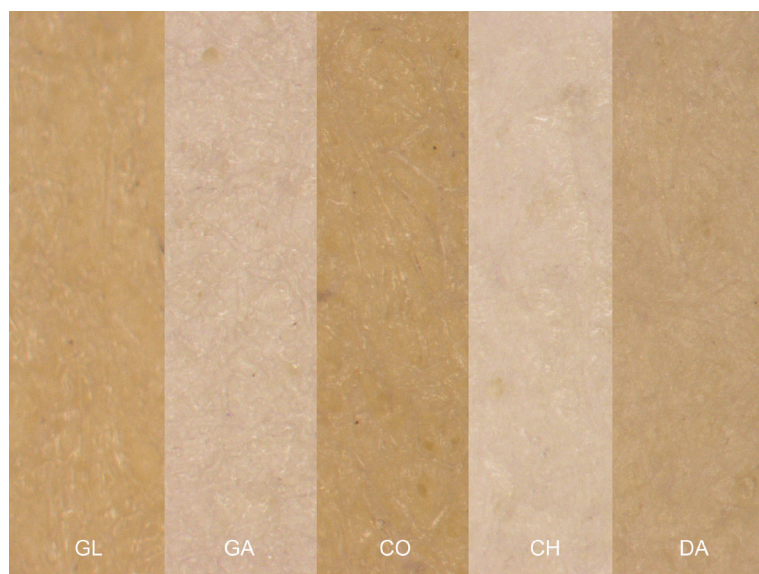


Fig. 4. Imágenes al microscopio óptico de probetas barnizadas con goma laca (GL), goma arábica (GA), colofonia (CO), clara de huevo (CH) y dammar (DA) a una concentración del 100% tras 48 horas de envejecimiento acelerado en cámara climática

## Bibliografía

- Capua, R. (2006). *Materials and techniques of George Grosz: American watercolors*. ANAGPIC, Delaware, Estados Unidos.
- Colbourne, J., & Singer, B. (2009). The removal of natural resin varnished from hand-coloured oil printed media. En P. Engel, *Research in Book and Paper Conservation in Europe: a state of the art* (pp. 51-70). Viena: Verlag Berger Horn.
- Derow, J. (1988). Gainsborough's varnished watercolor technique. *Master Drawings*, 26 (3), 259-271.
- Durbán García, M. (2019). *Barnices tradicionales empleados sobre obra gráfica. Desarrollo de un protocolo de estudio* (Tesis doctoral). Recuperado de: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/59052>
- Durbán García, M.; Espejo Arias, T.; López-Montes, A. & Blanc García, M.R. (2020). Design and Testing of a Protocol to Study Varnishes Intended to Protect Graphic Works. *Studies in Conservation*, DOI: 10.1080/00393630.2020.1768646
- Fletcher, S., & Santis, P. d. (1989). Degas: the search for his technique continues. *Burlington Magazine* (131), 256-265.
- Gaskell, C. (2010). The conservation of a scrap screen from Carlyle's House, London. *The paper conservator*, 1-11.
- Imbrogno, J., Nayak, A. & Belfort, G. (2014). Egg white varnishes on ancient paintings: a molecular connection to amyloid proteins. *Angewandte Chemie* (53), 7014-7017.
- Kroustalis, S. (2011). Binding media in medieval manuscript illumination: a source research. *Revista de História da Arte* (1), 113-125.
- Messier, P., & Vitale, T. (1994). Effects of aqueous treatment on albumen photographs. *Journal of the American Institute for Conservation* (33), 257-278.
- Mosier, E., van der Reyden, D., & Baker, M. (1992). The Technology and Treatment of an Embossed, Chromolithographic "Mechanical" Victorian Valentine Card. *The Book and Paper Group Annual*, 10-25.
- Richmond, W. C. (1880). *The grammar of lithography: A practical guide for the artist and printer in commercial & artistic lithography, & chromolithography, zincography, photo-lithography, and lithographic machine printing*. Londres: Wyman & Sons.
- Serrano, A. (2011). Los globos celestes y terrestres. Introducción a la restauración de globos. En M. Domingo, & I. Muíña, *Investigación, conservación y restauración de materiales y objetos cartográficos*. Madrid: Secretaría General Técnica.
- Thompson, D. V. (1956). *The Materials and Techniques of Medieval Painting*. Nueva York: Dover.
- Villarquide, A. (2004). *La pintura sobre tela I*. San Sebastián: Nerea.
- Young, P. J. (1999). The Tale of the Red-winged Blackbird: A Case Study of Varnish Removal from a Watercolor Painting. *The Book and Paper Group Annual*, 89-96.

Miguel Ángel Melgares  
Doctor en Historia y Artes.  
Universidad de Granada, España.

# A VUELTAS CON LA PERFORMATIVIDAD DEL ARTE

## RESUMEN

La flexibilidad y adaptabilidad del concepto performatividad, así como la capacidad transformadora y transgresora del término performativo ha conseguido que estos conceptos se posicionen como términos predilectos a partir del cual se construyen multitud de discursos culturales relacionados con formas de escenificación, teatralidad o estructuras temporales, tanto en las artes visuales como en la escénicas. Este breve ensayo pone en perspectiva el devenir de dichos conceptos, partiendo de la visión ofrecida el lingüista John L. Austin, su implementación en el posestructuralismo filosófico de Derrida y Butler, para acabar centrándoselas en el ensayo planteado por Dorothea Von Hantelmann.

## ABSTRACT

The flexibility and adaptability of the concept of performativity, and the transformative and transgressive capacity of the term performative, has made these prevalent concepts terms to construct a multitude of cultural discourses. They are usually related to forms of staging, theatricality or temporal structures, both in visual and performing arts. This brief essay puts the development of these concepts into perspective, starting with the vision offered by the linguist John L. Austin, their implementation in the philosophical post-structuralism of Derrida and Butler, to end with the essay by Dorothea Von Hantelmann.

## A vueltas con la performatividad del arte

1. JONES, Amalia. «Performar, performatividad, performance... y la política de la huella material». En: 1 PONTBRIAND, Chantal (ed.) *Per/Form. Cómo hacer cosas (sin) palabras*. Madrid: CA2M y Sternberg Press, 2014, p. 59.

2. *Ibidem*, p. 60.

3. AUSTIN John L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press. 1962.

4. Hemos encontrado traducciones al español donde tratan de prescindir del anglicismo performativo utilizando el neologismo «realizativo». En nuestra opinión esta adaptación al español de un término intraducible tiene un efecto más alienante que el concepto propuesto por Austin.

5. Cfr. *Ibidem*, pp. 5-6.

Resulta interesante comprobar cómo los orígenes de la teoría del performance se generan fuera del estudio de los campos estéticos, siendo en el trabajo de lingüistas —J. L. Austin—, sociólogos —Erving Goffman— y antropólogos —Victor Turner— donde se empiezan a desarrollar metáforas sobre teatralidad y performance con el objetivo de analizar y ejemplificar procesos comunicativos y ciertos rituales sociales. En este contexto aparecen nuevos términos como el de lo performativo o, posteriormente, el de performatividad, que dotan a los actos verbales y al lenguaje de una capacidad productiva. Para profundizar en los entresijos del desarrollo semántico de los términos, utilizaremos la interesante clasificación evolutiva que propone Amalia Jones, una de las teóricas más influyentes en el campo de estudio del performance. Jones propone una visión del desarrollo que ha sufrido el concepto performance en la lengua inglesa, haciendo una distinción entre *to perform*, *performance*, *performing* y *performative*<sup>1</sup>. La evolución de estas definiciones está inscrita dentro de una visión historicista en la lengua inglesa, sugiriendo un desarrollo conceptual estrechamente relacionado con los cambios de los modelos sociales, políticos y económicos que vienen transformando la sociedad occidental; desde la modernidad hasta nuestros días.

Observamos cómo el concepto performance está terminológicamente conectando a la idea del trabajo, tanto en el hacer como con la ejecución. La idea de ejecutar un trabajo, propone Jones, podría relacionarse con el «periodo de grandes transformaciones del siglo XIV, cuando el trabajo artesanal y los gremios se desplazaron hacia el concepto al que pronto se le daría el nombre de “arte”, como un tipo de producción separada en el denominado Renacimiento<sup>2</sup>». Esta visión evoluciona en paralelo a la temporización de los modelos productivos, a partir de los cuales no es de extrañar se generen formas de representación públicas basadas en la estetización de estructuras temporales, es decir, devienen en el florecimiento de las artes escénicas del siglo XIX.

El concepto de *performative* no aparece hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando la denominada posmodernidad trata de conceptualizar y categorizar, tanto la capacidad generadora y performática del lenguaje,

como las prácticas híbridas de artistas experimentales de finales de los años sesenta.

Jones ubica el primer uso conocido del concepto performatividad en el año 1955, haciendo referencia directa a las conferencias sobre teoría de los actos de habla impartidas por el lingüista John L. Austin en Harvard University, y finalmente publicadas en 1962 en el libro póstumo *How to do Things With Words*<sup>3</sup>. El punto de partida de Austin fue la crítica a la postura filosófica que suponía que un enunciado solo podía describir algún estado o enunciar algún hecho. Esta suposición conllevaría lo que Austin denomina una falacia descriptiva, esto es, un interés teórico sometido exclusivamente a los enunciados descriptivos. Por el contrario, Austin defiende la existencia de dos tipos de enunciados en el lenguaje: los *enunciados constataivos* y los *enunciados performativos*<sup>4</sup>. Los primeros son los que utilizamos para describir determinadas cosas, mientras que con los segundos no se constata o describe nada, sino aquellos en los que se realiza un acto. Estos enunciados performativos tienen la capacidad de producir lo que se nombra.

Sin embargo, su efectividad está sujeta a un relación de dependencia al contexto social y cultural en el que se construyen. Los ejemplos que Austin nos propone para explicar enunciados performativos podrían ser el «sí quiero» o el «yo os declaro marido y mujer» en una boda, el «bautizo a este barco con el nombre de Queen Elizabeth» o un «pido disculpas». En estas declaraciones —tal y como propone Austin— pronunciar un enunciado no consiste en describir lo que estamos haciendo o lo que debemos hacer, sino que el mismo acto de pronunciar es *hacer*<sup>5</sup>.

La capacidad de producción de realidad a través de la palabra inaugura la teoría de los actos lingüísticos, introduciendo la noción de fuerza ilocucionaria del lenguaje. En el desarrollo de estos planteamientos, Austin expone las razones de su decisión terminológica por el neologismo performativo:

What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it a *performative sentence* or a performative utterance, or, for short, «a performative». The term «performative» will be used in a variety of cognate ways and constructions, much as



6. *Ibidem*. Pp. 6-7.

7. *Ibidem*. P. 15. Texto original: «There must exist an accepted conventional procedure having a certain conventional effect, that procedure to include the uttering of certain words by certain persons in certain circumstances».

8. A este respecto podríamos aconsejar la lectura de «Los ritos de institución», en: BOURDIEU, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 1985, pp. 78-86.

9. Desde que Austin introdujera el concepto de performativo en la filosofía lingüística, este ha sido fuertemente integrado en los discursos académicos, filosóficos y artísticos. Kristine Stiles nos recuerda que cuando en el año 1975 Harvard University Press decidió reimprimir la obra de Austin, el interés de los académicos por el Performance Art estaba otorgando al género cierta importancia como acto discursivo. Como apunta Stiles: «Just when, in the early 1980s, scholars in the burgeoning field of «cultural studies» who had followed structuralism through semiotics into poststructuralism (from the 1950s through the 1970s), and who were powerfully influenced by French cultural theory (Foucault, Barthes, Lyotard, de Certeau, Baudrillard, Bourdieu, and Derrida), suddenly became interested in Performance Art». STILES, Kristine. «Uncorrupted joy: International art actions», en: SCHIMMEL, Paul (ed.) *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*. Londres y Nueva York: Thames and Hudson, Los Angeles: MoCA, 1998, p. 246.

10. Ensayo integrado en: DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 347-372.

La nota 11 continúa en la siguiente página.

the term «imperative» is. The name is derived, of course, from «perform», the usual verb with the noun «action»: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action it is not normally thought of as just saying something.<sup>6</sup>

Austin apunta cómo desde la filosofía se han privilegiando los *enunciados constatativos* que registran hechos, tienen pretensiones de verdad y pueden ser contrastables empíricamente. Por el contrario se han relegado históricamente los enunciados de tipo imperativo, de deseo, o exclamaciones en general al campo de la poética o a los estudios de retórica. En nuestra opinión, ese desprecio epistemológico al lenguaje común es lo que motiva a Austin la reivindicación de los *enunciados performativos*, que pese a no tener la posibilidad de ser verdaderos ni falsos, se basan en el poder transformador de las palabras. En el desarrollo de sus conferencias, el filósofo británico nos advierte de la posibilidad de generar tanto *enunciados performativos* afortunados como desafortunados, sosteniendo que el éxito del enunciado dependerá tanto de su formulación dentro de un contexto específico, como por la aceptación por los participantes que compongan dicho contexto. Utilizando las palabras del propio Austin, «debe existir un procedimiento convencional aceptado que tenga un cierto efecto convencional, que incluya la expresión de ciertas palabras por ciertas personas en determinadas circunstancias<sup>7</sup>». Como claro ejemplo de este planteamiento, si una persona anunciase a su pareja «me divorcio», el simple acto de emitir este deseo no logra su propósito, ya que no existe ningún procedimiento convencional según el cual el simple hecho de enunciar «me divorcio» rompa el contrato matrimonial. Es decir, se necesitan de una serie de condicionantes y circunstancias que legitimen y validen dicha anulación conyugal, mas allá de la voluntad subjetiva del individuo.

En el reconocimiento de la importancia de dichos contextos,<sup>8</sup> así como en los roles de poder que estos confieren al lenguaje, se generó un espacio de discusión filosófica<sup>9</sup> donde primero Jacques Derrida y posteriormente Judith Butler elaboran y profundizan en el concepto de performatividad. En el ensayo *Firma, acontecimiento y contexto*<sup>10</sup>, Derrida expone sus reflexiones sobre *la fuerza*

*del performativo*. Tomando como referencia la capacidad de codificación y repetición de dichos *enunciados*, defiende cómo la reiteración de estos podrían entenderse como el funcionamiento de una cita. Es decir, para Derrida el enunciado viene a ser cita de otro enunciado pasado, produciendo una relación de interdependencia temporal. Esta característica estructural de iterabilidad del performativo otorgaría una temporalidad histórica a los enunciados, donde la efectividad del performativo estaría en relación a su poder citacional. En este sentido, según Derrida, la efectividad de estos enunciados radicaría precisamente en la capacidad de reiteración de sus significados. Por su parte, en su ensayo *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*<sup>11</sup>, Butler recurre al término de performatividad para deconstruir los valores ontológicos de una identidad de género formulada a partir de la reiteración de códigos sociales. El ensayo plantea la construcción del género como una realidad constituida a partir de la subordinación cultural de una práctica discursiva heteronormativa, donde la performatividad del lenguaje subordina discursivamente la identidad sexual a la construcción social. Dicho de otro modo, si las diferencias de género o identidad no se han construido de una manera natural ni biológica, sino que han sido generadas a través de la reiteración de los actos de unos contextos sociales específicos, podemos llegar a la conclusión de que estas construcciones identitarias son igualmente modificables. Posmodernidad y posestructuralismo son las fuentes filosóficas a partir de las que se construyeron el concepto de performatividad. Si el estructuralismo encontró en la oposición de binarios una metodología con la que poder analizar y sistematizar las tensiones dialécticas de un determinado sistema social, los posestructuralistas rechazan precisamente esa rigidez estructural, ya que somete a cierto proceso de simplificación realidades mucho más complejas. Con ello buscan la descentralización de los discursos, ya sean filosóficos, identitarios, políticos, sexuales o culturales. Por su parte, la postmodernidad se entiende como el compendio de discursos estéticos, incluidos el Performance Art, que [se] nutrieron [de/a] los planteamientos posestructuralistas. Tanto en el caso de Derrida como en el de Butler, apreciamos que el análisis del performativo se utiliza

11. BUTLER, Judith. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal*, vol. 40, n.º 4. (Dec., 1988), pp. 519-531. Recurso digital disponible en: <[http://www.jstor.org/stable/3207893?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/3207893?seq=1#page_scan_tab_contents)> [visitado el 19-03-2020].

12. VON HANTELMAANN, Dorothea. *How to Do Things with Art*. Zurich: JRP Ringier, 2010, p. 17.

13. En este sentido, recomendamos tanto la lectura de la propia Von Hantelmann como el anteriormente citado trabajo de Taylor. Ellas aconsejan el uso de la palabra «performativo» para referirnos al término adjetivado del performance, y de este modo poder reservar los términos performativo y «performatividad» a la puesta función discursiva de los términos. Cfr. TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 24.

14. VON HANTELMAANN, Dorothea. *How to Do Things with Art*. Op. cit, p. 19.

15. SCHEER, Edward. «How to Do Things with Performance Art», *Performance Research*, vol. 19: 6, 2014.

16. Cfr: *Ibidem*, p. 95.

como una herramienta posestructuralista con la que logran cuestionar y subvertir ciertos valores ontológicos y metalingüísticos a partir de los que se articulan ciertos discursos hegemónicos.

La flexibilidad y adaptabilidad de la performatividad, así como la capacidad transformadora y transgresora del término performativo ha conseguido que estos conceptos se posicionen como términos predilectos a partir del cual se construyen multitud de discursos culturales relacionados con formas de escenificación, teatralidad o estructuras temporales, tanto en las artes visuales como en la escénicas. Sin embargo, y como apunta Dorothea von Hantelmann, esta aura de modernidad de acompaña a la performatividad en las última décadas, podría generar una distorsión respecto a su significado original. Von Hantelmann apunta a un uso incorrecto del concepto<sup>12</sup>, ya que se está usando el concepto performativo para definir a todo aquello que está relacionado con el performance; es decir, se está haciendo un uso adjetivado de dicho concepto<sup>13</sup>. El ensayo de Von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, se hace una clara y directa analogía al tema y estrategias propuestos por Austin. Von Hantelmann dirige su estudio a la construcción de los discursos artísticos entrados en la performatividad de la obra de arte. Su hipótesis plantea la posibilidad de cierta tautología al definir una obra de arte como performativa. Partiendo de los planteamiento de Austin y Butler en los que el lenguaje performativo se presenta como un mecanismo con la capacidad de generar realidad, Von Hantelmann defiende que, si las obras de arte poseen una cualidad intrínseca, es precisamente la de producción de realidad, por lo que no podríamos hablar de una obra de arte no performativa. Von Hantelmann sentencia que la noción de performatividad no tiene nada que ver con el arte del performance y como ella misma apunta:

Thus the theoretical model of performativity and the art form of *Performance Art* are based on not only different but antagonistic worldview. While *Performance Art*, at least in its own constitutive self-understanding, was linked to the individual performer and the singular, autonomous act; performativity

(in Butler's sense) refers to non-autonomous and non-subjectivist idea of acting. *Performance Art* operates with an ideology outside of the social system of the museum and the market, while in Butler's model of performativity there simply is not such thing as an outside. While *Performance Art* strived to break with the fundamental conventions of art, for Butler any form of acting is only thinkable within the constitutive and regulative structure of conventions<sup>14</sup>.

Estas reflexiones alrededor de los discursos performativos nos recuerdan que dichos discursos han de construirse y participar en ciertos contextos, convenciones y estructuras, es decir, los actos de reiteración que planteaba Derrida; en el caso que aquí nos concierne, los discursos de la performatividad artística —que no del *Performance Art*—, son precisamente los que se construyen a partir de las convenciones de producción, presentación y preservación artística. En su planteamiento, Von Hantelmann incide precisamente en que el individualismo o las expresiones singulares son absolutamente irrelevantes para con los principios performativos del arte. Dicho de otro modo, según Von Hantelmann el *Performance Art*, como corriente artística cimentada a partir de la negación de las estructuras artísticas convencionales, vendría a negar los actos performativos.

La exclusión del *Performance Art* de los discursos performativos, encuentra cierta resistencia en el artículo de Edward Scheer, «*How to Do things with Performance Art*».<sup>15</sup> Scheer 15 argumenta que la imagen del *Performance Art* desde la que Von Hantelmann articula su hipótesis, se construye desde una visión sesgada y hasta cierto punto anacrónica. Según Scheer, hoy por hoy es difícil de reconocer en el performance atisbos de subversión cultural, ya que dicha práctica artística ha sido progresivamente absorbida y neutralizada por las instituciones artísticas. En este proceso de asimilación, al ganar visibilidad y viabilidad, el *Performance Art* habría perdido parte de su capacidad de crítica. Dicho de otro modo, la integración del *Performance Art* en las instituciones culturales vendría a legitimar la performatividad del performance como experiencia expositiva<sup>16</sup>. Al mismo tiempo, Scheer exige para la práctica del per-

17. *Ibidem*, p. 96.

formance la misma benevolencia que Von Hantelmann ofrece a los artistas plásticos que ilustran su hipótesis. Mientras que los trabajos de James Coleman, Daniel Buren y Tino Seghal son detalladamente descritos, planteados como evocadoras propuestas performativas generadoras de significado y que desafían los modelos de producción cultural, la práctica artística de los creadores del performance criticada por Von Hantelmann se centra en su capacidad para negar el estado del arte. La discusión se torna muy interesante cuando Scheer identifica cómo Von Hantelmann construye su discurso sobre performatividad a partir de la teatralización de las artes visuales, introduciendo uno de los conflictos característicos de los discursos del performance: la negación de la teatralidad, la representación o la interpretación para con la práctica del *Performance Art*.

Von Hantelmann's account privileges theatrical over more generally performance-based elements in the body of work she identifies as doing things and indicates how these art practices embrace the durational and the transitory but also mediatization and the retention of the trace in the form of the image. So a suitable variety of artistic methodologies is bound up with the topic of the performative in art, making her specific exclusion of *Performance Art* even more puzzling<sup>17</sup>.

Las posiciones de Von Hantelmann y Scheer nos ayudan a identificar las tensiones que genera definir los límites entre performatividad y performance, y cómo dicha terminología se usa para describir mecanismos y fórmulas creativas que pueden llegar a generar una visión antagónica. En este punto cabría preguntarse a qué responden dichas tensiones y tratar de dilucidar posibles razones por las que el performance se ha convertido en género tan eminentemente reactivo.

## REFERENCIAS

AUSTIN, John L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

BOURDIEU, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 1985.

BUTLER, Judith. «*Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*». *Theatre Journal*, vol. 40, n.º 4, 1988.

DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998.

JONES, Amalia. «*Performar, performatividad, performance... y la política de la huella material*». En: PONTBRIAND, Chantal (ed.) *Per/Form. Cómo hacer cosas (sin) palabras*. Madrid: CA2M y Sternberg Press, 2014.

SCHEER, Edward. «How to Do Things with Performance Art», *Performance Research*, vol. 19: 6, 2014.

SCHIMMEL, Paul (ed.) *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*. Londres y Nueva York: Thames and Hudson, Los Ángeles: MoCA, 1998.

TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.

VON HANTELMAAN, Dorothea. *How to Do Things with Art*. Zurich: JRP Ringier, 2010.

**Oswaldo Paneque Duquesne**  
Profesor auxiliar.  
Universidad de la Habana, Cuba.

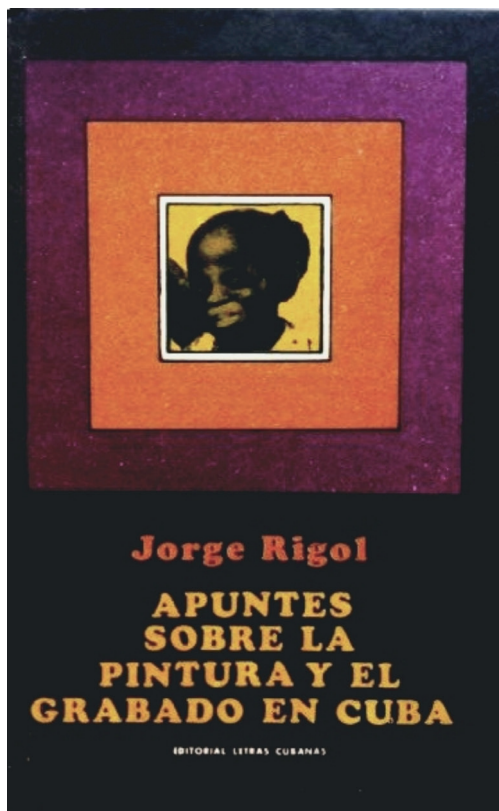
# REFLEXIONES EN TORNO A LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ACADEMIA DE SAN ALEJANDRO EN EL SIGLO XIX EN CUBA

## RESUMEN

En enero de 1818 se fundó la Academia de San Alejandro de la ciudad de La Habana, la primera del espacio Caribe y la segunda de toda Latinoamérica. Esta institución posibilitó, de manera decisiva, el tránsito de la pintura por los caminos de lo artístico al consolidar además de la formación, la promoción y la crítica. Se iniciaba así la Historia oficial de la manifestación en Cuba, lo cual puede ser verificado a través de las múltiples publicaciones que desde el propio período colonial se encargaron de registrar hechos, autores, obras y estilos que comenzaron a diagramar un proceso que recientemente arribó a sus doscientos años de existencia.

## ABSTRACT

In January 1818 the Academy of San Alejandro of the city of Havana was founded. The first institution of these kind in the Caribbean area and the second in all Latin America. This institution made possible, decisively, the transit of painting along the paths from the artistic because consolidate, in addition, the training, promotion and criticism. Thus began the official history of the manifestation in Cuba, which can be verified through the multiple publications that, since the colonial period itself, will be in charge of registering facts, authors, works and styles that start to diagram a process that recently reached its two hundred years of existence.



### Reflexiones en torno a la historiografía de la Academia de San Alejandro en el siglo XXI en Cuba

Fig. 1. Portada del libro de Jorge Rigol

El siglo XIX es vital para la historia de la pintura cubana. El desarrollo económico logrado en esa centuria en la Isla posibilitó alcanzar niveles superiores también en el plano cultural. Expresión de ello fue la fundación en enero de 1818 de la Academia de San Alejandro de la ciudad de La Habana, la primera del espacio Caribe y la segunda de toda Latinoamérica. Esta institución posibilitó, de manera decisiva, el tránsito de la manifestación por los caminos de lo artístico al consolidar además de la formación, la promoción y la crítica sobre pintura. Se iniciaba así la Historia oficial de la pintura en Cuba, lo cual puede ser verificado a través de las múltiples publicaciones que desde el propio período colonial se encargaron de registrar hechos, autores, obras y estilos que comenzaron a diagramar el proceso que cuenta ya con poco más de doscientos años de existencia.

No obstante, hoy la Academia, sus artistas y su producción, no son enjuiciados teniendo en cuenta la importancia que poseen en la génesis y el posterior desarrollo de la pintura cubana. La mirada valorativa resulta eminentemente sincrónica sin tener en cuenta los factores diacrónicos. Faltan estudios his-

toriográficos que permitan dar respuestas a las múltiples interrogantes que en torno al tema aún persisten.

Ha contribuido a esta falla metodológica, entre otros, la asimetría existente entre la conformación de una disciplina como la Historia del Arte en Cuba (1934), en plena efervescencia vanguardista, que demeritaba la producción pictórica desarrollada en el siglo XIX. De modo que la construcción del pasado artístico colonial en la Isla pasaba por el prisma de los presupuestos modernos (distintos aquí de lo colonial), modelados muchas veces sólo a partir del criterio de voces significativas en el concierto de la crítica de arte. La valoración de la Academia que nos llega hasta la actualidad está signada por criterios que sitúan su enfoque más allá del horizonte de expectativas del siglo XIX, génesis de esa realidad artística.

Más allá de los estudios académicos, la crítica de la pintura en Cuba desde la primera mitad del siglo XX mostró un mayor interés por las vanguardias artísticas. Transgresora del canon académico, la pintura vanguardista se basó en él para subvertirlo, lo que promovió una literatura reflexiva y crítica que, por contraste, ahondó en las visiones negativas sobre la producción colonial y comenzó a minimizar el valor del papel desempeñado por la formación académica. Después del triunfo revolucionario de 1959, se desató una polémica entre las demandas del reflejo de las nuevas circunstancias asumiendo un lenguaje que facilitara la comunicación “con las masas” y las exigencias de una renovación expresiva, de una experimentación creadora que ofreciera la imagen de una realidad convulsa. En este clima y a favor de la experimentación estética, se fundó la Escuela Nacional de Arte (de donde surgieron la mayoría los principales artistas plásticos hasta hoy), en contraste con una tradicional Academia de San Alejandro, cada vez más deprimida.

Si a estas circunstancias, se suma la dispersión y la multiplicidad de las fuentes en las que se hallan noticias, valoraciones y estudios del arte “académico”, tenemos un panorama anémico en lo que respecta a las valoraciones objetivas del arte colonial.

De esta suerte, lo académico adquiere en la Isla otra significación muy alejada de su

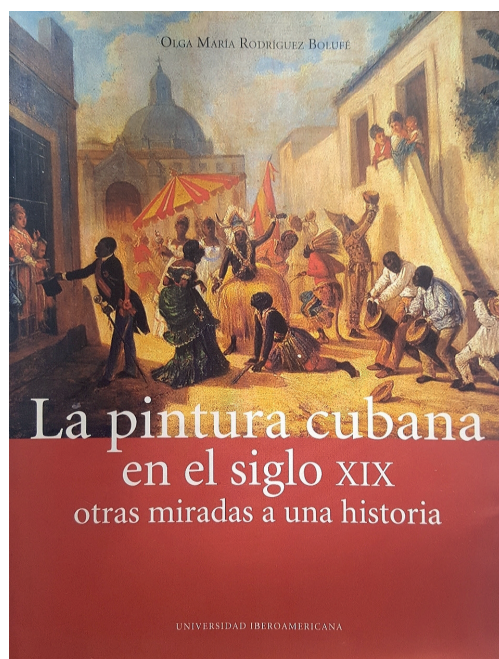
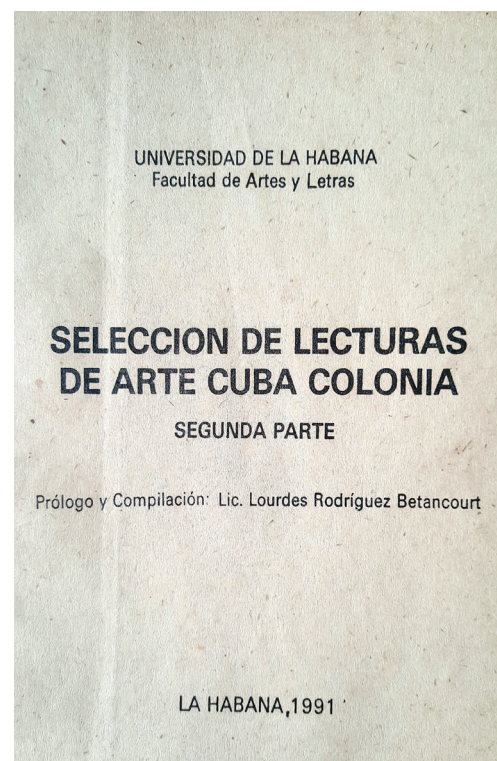


Fig. 2. Portada del libro de Olga María Rodríguez Bolufé

Fig. 3. Portada del texto utilizado en la Universidad de La Habana para el estudio del Arte Colonial donde aparece el artículo de la Dra. Luz Merino Acosta



acepción inicial, con una fuerte carga despectiva; esta categoría se reserva, generalmente, para englobar a toda la producción pictórica realizada en Cuba en el siglo XIX. ¿Lo “académico” es, per se, carente de valor estético o retrógrado artísticamente? ¿Son todos los pintores del período colonial “académicos” en el sentido estricto de la palabra? ¿Realizaron estudios en las aulas de aquella academia fundada en 1818, adscrita a la Sociedad Económica de Amigos del País? ¿Cuándo comienza a desvanecerse la imagen de la Academia de San Alejandro?

Uno de los críticos e historiadores más relevantes de Cuba, Jorge Rigol, ha manifestado:

Sin mucho riesgo de exageración, podemos afirmar que, salvo esporádicas incursiones, este campo (estudios sobre el arte colonial cubano) se haya completamente virgen. Prueba de ello es que los tres o cuatro textos habitualmente manejados son del pasado siglo (XIX) o de los primeros años republicanos (primera mitad del siglo XX). A partir de ellos, se ha elaborado la imagen que tenemos de la trayectoria de la pintura en Cuba.

Uno de esos primeros textos manejados que ofrece una serie de autores y temáticas relacionadas con el objeto de estudio es el volumen “La pintura en Cuba. Desde sus orígenes hasta nuestros días”, de Jorge Mañach Robato, de 1926. Otro texto iluminador es “Academia de San Alejandro (1818-1900)”, de Luz Merino Acosta; aunque acotado al análisis de los planes de estudio y las relaciones entre lo útil y lo bello en el contexto decimonónico, este estudio ofrece fuentes de utilidad y una propuesta de interés metodológico.

En 2016 apareció “La pintura cubana en el siglo XIX: otras miradas a una historia”, de Olga María Rodríguez Bolufé, que propone una lectura desde los estudios culturales y relaciona la pintura del siglo XIX con otras manifestaciones del arte cubano. Este estudio ofrece una rica bibliografía.

Los estudios sobre arte hoy día dan preferencia a lo acontecido en torno a las producciones contemporáneas y en las publicaciones especializadas todavía escasean las alusiones a hechos del siglo XIX, lo que evidencia el menor interés por asuntos de esta índole. Olvidan los especialistas que la novedad, entendida como signo de actualidad, no ra-

dica necesariamente en el objeto estudiado; el enfoque, la mirada al cual se somete ese objeto de análisis, es también una forma de “estar al día”.

Por todo lo anterior, se justifica la necesidad de ofrecer una valoración que se base en una mirada más objetiva, que conjugue una perspectiva sincrónica, actual, con una diacrónica, tomando como fuentes los textos (libros, catálogos, revistas) que conforman la bibliografía sobre la pintura académica colonial.

## BIBLIOGRAFÍA

ALMODÓVAR, Carmen: *Antología crítica de la historiografía cubana*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1986. Vol. 1.

ESCANDELL, Bartolomé: *Teoría del discurso historiográfico: hacia una práctica científica consciente de su método*. Universidad de Oviedo, 1992.

MAÑACH, Jorge: *La pintura en Cuba. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. La Habana: Sindicato de Artes Gráficas, 1926.

MERINO, Luz: *Academia de San Alejandro (1818-1900) en Selección de lecturas de Arte. Cuba Colonia*. La Habana: MES, 1991.

NORDENFLYCHT, José de: *Historiografía de la arquitectura durante el período virreinal en América del Sur*. Discursos, textos y contextos. Universidad de Granada, 2013; en <http://digibug.ugr.es/handle/10481/30324> (consultado el 30 de enero de 2017).

PÉREZ, José Manuel: *Historiografía de Cuba. Ciudad de México*: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1962.

RIGOL, Jorge: *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*. La Habana. Editorial Pueblo y Educación, 1989.

RODRÍGUEZ, Lourdes (Comp.): *Selección de lecturas de Arte. Cuba Colonia*. La Habana: MES, 1991, Primera Parte.

RODRÍGUEZ, Olga: *La pintura cubana en el siglo XIX: otras miradas a una historia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2016.

ZANETTI, Oscar: *La escritura del tiempo. Historia e historiadores en Cuba contemporánea*. La Habana: Ediciones Unión, 2015.





**Pastora Rueckert Moreno**  
Doctorando en Historia y Artes.  
Universidad de Granada, España.

# EXPERIENCIAS NARRATIVAS Y EDUCACIÓN VISUAL EN LA FOTOGRAFÍA DE DANZA CONTEMPORÁNEA EN EL ENTORNO DE LOS FESTIVALES DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA

## RESUMEN

Realizamos un breve análisis que relaciona la educación en fotografía y las imágenes fotográficas de danza contemporánea en el contexto de los Cursos Manuel de Falla desde el taller *Fotografiar la música. Música, Danza y Ciudad*, centrado en la práctica fotográfica alrededor de las actuaciones del programa del FEX (*Festival Extensión*), organizados por la Facultad de Bellas Artes de la UGR y el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, en los que se ha participado como asistente desde 2008 y como ponente en 2016.

Se configura como parte de un proceso participativo en el que se trata de identificar las prácticas estéticas, la influencia educativa en la obra del alumnado y su proyección como formación en la construcción de imágenes. Dado que la creación fotográfica se concreta como un modo de registro de relaciones (Sánchez Montalbán, Soler Soto, & Peralbo Cano, 2013) se explora un enfoque a partir de la observación de las intenciones de coreógrafos y coreógrafas, el trabajo corporal, el desarrollo del movimiento en el espacio y su interpretación dramática en cuanto al uso del cuerpo como instrumento social y plástico en el contexto de la danza contemporánea.

En este sentido se plantean los interrogantes ¿la fotografía de danza contemporánea puede aportar una mejor comprensión para traducir emociones, sensaciones sin estar al servicio de la fotografía como documento? ¿No es también una forma de documentación del propio lenguaje corporal como transformador, evocador y marcador de sensaciones?

## PALABRAS CLAVE:

Prácticas estéticas, fotografía, lenguaje fotográfico, danza contemporánea, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, FEX, taller *Fotografiar la música*.

## ABSTRACT

We carry out a brief analysis that relates education in photography and photographic images of contemporary dance raised in the context of the Manuel de Falla Courses from the Photography Music workshop. Music, Dance and City, focused on photographic practice around the performances of the FEX program (Festival Extension), organized by the Faculty of Fine Arts of the UGR and the Granada International Festival of Music and Dance, in which Participated as an assistant since 2008 and as a speaker in 2016.

It is configured as part of a participatory process in which it is a matter of identifying aesthetic practices, the educational influence on the work of students and its projection as training in the construction of images. Given that photographic creation is specified as a way of recording relationships (Sánchez Montalbán, Soler Soto, & Peralbo Cano, 2013), an approach is explored based on the observation of the intentions of choreographers, body work, development of movement in space and its dramatic interpretation regarding the use of the body as a social and plastic instrument in the context of contemporary dance.

In this sense, the questions are raised: can contemporary dance photography provide a better understanding to translate emotions, sensations without being at the service of photography as a document? Is it not also a form of documentation of body language itself as transformer, evocative and marker of sensations?

## KEYWORDS:

Aesthetic practices, photography, photographic language, contemporary dance, Granada International Festival of Music and Dance, FEX, workshop *Photographing music*.

## Experiencias narrativas y educación visual en la Fotografía de danza contemporánea en el entorno de los Festivales de Música y Danza de Granada

“Para lograr inventar imágenes que hagan trascender nuestros puntos de vista, tenemos que conocer muy bien la base temática de nuestra historia. (...) ¿De qué habla tu historia más allá de los hechos que narra?” (Cruz, 2014: 67)

La confluencia narrativa que proponemos entre danza contemporánea y fotografía viene a definirse por el propio carácter coreográfico del movimiento y sus incidencias retóricas, al hablar de las formas de la danza encontramos que “la danza es un arte de la representación, (...) el bailarín no puede expresarse más que durante los breves instantes de la representación, la realización artística de la danza está limitada en el tiempo y vinculada al instante” (Wigman, 2002: 22). Este sentido de lo efímero que nos habla Wigman en *El Lenguaje de la Danza* lo traslada a la pedagogía en cuanto al acercamiento entre alumnado y docente como un intercambio en el que la experiencia se presenta como una serie de recursos expresivos en donde la gama de posibilidades técnicas se condensan en la forma.

Y en esta razón del instante, lo efímero y la búsqueda formal encontramos que la fotografía “permite intuir, registrar, las características físicas de los bailarines y las cualidades del movimiento y del estado de ánimo derivado de la narrativa coreográfica gestual así como una gran cantidad de elementos, de modalidades, de procesos y de intenciones dentro del dibujo coreográfico, el cual también se desarrolla en un espacio captado, apresado por la fotografía”.

Al comienzo de los talleres se observa una reproducción arquetípica de los acontecimientos, el alumnado, ante la fotografía de espectáculo, estructura la imagen formalmente aunque, como señala John Berger, “la disposición formal de la fotografía no explica nada. Los acontecimientos retratados son misteriosos en sí mismos o explicables según el conocimiento que el espectador tenga de ellos antes de ver la fotografía” de lo que se deriva que el fotógrafo o la fotógrafa como espectadores parten de la misma premisa, por tanto “¿qué es lo que amplía y hace vibrar ese mínimo mensaje de *He decidido que merece la pena registrar lo que estoy viendo?*”. (Berguer, 2006: 12)

Por el propio desarrollo de la danza contemporánea en sus múltiples variaciones se propone, por concepto, un acercamiento a la mirada del fotógrafo y de la fotógrafa en donde se plantea la reflexión como base práctica, siguiendo a Barthes, desde el punto de vista de la mirada de lo que hay fuera y

la fuerza de su evidencia convertida en objeto-imagen y se cuestiona la certeza “porque tengo la oportunidad de observar (...) pero al mismo tiempo, por mucho que prolongue la observación, no me enseña nada (...)”, equiparando su sentido significativo no a la forma como evidencia, su realismo no deja de ser relativo, sino al “ser” como “aire” que aporta a lo representado un valor de vida “es a mí a quien corresponde escoger, someter su espectáculo al código civilizado de las ilusiones perfectas, o afrontar en ella el despertar de la intratable realidad” (Barthes, 2010: 129). El taller motiva el encuentro con la atracción plástica del evento en busca de una mayor dimensión, en la que fotógrafos y fotógrafas abordan el registro desde la multiplicidad, relacionando los aspectos subjetivos que desde el visor puedan plantearse en torno a la relación entre información y emoción (Sánchez Montalbán, Soler Soto, & Peralbo Cano, 2013)

En este sentido se elabora un lenguaje de la experiencia, se delimita el amplio abanico intrínseco de posibilidades de percepción, “no se trata de establecer barreras o categorizaciones rígidas, sino de líneas de tensión o campos de fuerza en que situar la creación escénica contemporánea” (Sánchez Martínez, 1994: 117)

Durante los talleres se observa la evolución de un trabajo reflexivo, los resultados obtenidos por el alumnado en principio muestran un tratamiento de la fotografía con un valor testimonial, documental, es a partir del potencial de un pensamiento empírico que relaciona las capacidades inherentes al medio fotográfico tanto técnica como compositivamente “la fotografía deja de ser el instrumento paradigmático de la fidelidad y del testimonio de una realidad, para convertirse en un medio capaz de interrogarse a sí mismo”. (Castelo Sardina, 2006: 188)

Los repertorios visuales del alumnado son el resultado de una actividad estética y productiva integrada, no solo tiene una función documentativa sino también un significado narrativo. Por tanto, el alumnado “actualiza” su repertorio visual más allá de las imágenes más o menos canónicas al uso: composiciones grupales o individuales en movimiento congelado. Al ampliar las técnicas de cámara y visuales como puede ser



Fig. 1. FEX 2011. LitiumLab. *Danza performance*. Centro Cultural Caja Granada. 8ª Edición FEX. 42 Cursos Manuel de Falla. 60 Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Fuente: elaboración propia



Fig. 2. FEX 2017. Jóvenes en Danza. *Andanzas*. Teatro Alhambra. 14ª Edición FEX. 48 Cursos Manuel de Falla. 66 Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Fuente: elaboración propia

el uso del control del movimiento, se produce una narrativa metonímica, en la que el alumnado puede percibir que la parte, las partes, narran el todo. El discurso en imágenes comienza a partir de las propias propuestas del alumnado que a su vez parten de las propuestas visuales que cada evento ofrece. “La fotografía subraya la importancia fundamental del movimiento en el arte de la danza, porque lo destaca precisamente en su inmovilidad, en ese instante preciso en que pueden expresarse y exaltarse otros elementos (...) Aparece y se ‘congela’, así, en la fotografía, otro elemento de la danza: la forma. La creación y construcción mediante una sola imagen de todo un hecho, episodio, proceso o acontecimiento”.

En las sesiones, elaboradas a partir del propio trabajo del alumnado, más allá del significado inherente al registro fotográfico -captar el momento- se amplía y desarrolla la comprensión del lenguaje fotográfico, como nos dice Castelló “no se le puede asignar a la fotografía en su totalidad únicamente un valor testimonial o de semejanza (...) Lo único verdaderamente específico en fotografía es la presencia y necesidad del referente, no de su parecido”. (Castelo Sardina, 2006: 14)

Marco, encuadre y punto de vista: al reasignar nuevos significados a las relaciones fondo-figura en cuanto al lenguaje de la imagen fija el análisis permite transformar en signos los códigos mecánicos y los recursos compositivos ampliando su significado como textos visuales. Las estrategias narrativas derivan de las formas de comunicar denotativamente los elementos de los códigos de movimiento de la danza contemporánea, un movimiento que genera, por contacto, una nueva imagen “nos estamos refiriendo a las imágenes movidas, desenfocadas o a cualquier otra que, gracias a la incorporación de signos tecnológicos, haya incorporado nuevos elementos codificados a la fotografía y ausentes en la realidad (...) nos centramos en aquellos códigos que hacen de la fotografía un lenguaje específico”. (Castelo Sardina, 2006: 21, 23)

En el libro *Dramaturgias de la Imagen* (1994) Jose A. Sánchez realiza un completísimo estudio sobre la evolución de los espectáculos y la acción escénica, del que nos interesa considerar sus reflexiones sobre la complejidad en la dirección de las nuevas dramaturgias a lo largo del siglo pasado en los que valida el creciente interés por la colaboración en propuestas escénicas basadas en coreografías y espectáculos de danza / teatro-danza. Las propuestas plásticas se gestionan por medio



Fig. 3. FEX 2015.  
Jóvenes-en-danza.  
*Whistleblower*. Teatro  
Alhambra. 12ª Edición  
FEX. 46 Cursos Manuel  
de Falla. 64 Festival  
Internacional de  
Música y Danza  
de Granada.  
Fuente: elaboración  
propia.



Fig. 4. FEX 2014.  
Compañía DaTe Danza.  
*Cuál es mi nombre...?*  
Teatro Caja Granada.  
11ª Edición FEX. 45  
Cursos Manuel de  
Falla. 63 Festival  
Internacional de  
Música y Danza  
de Granada.  
Fuente: elaboración  
propia

de tramas cuyas interacciones en el campo de la escena se conciben como fijación de superposiciones en equilibrio. Al relacionar los recursos retóricos que la cámara permite con los recursos retóricos que aporta la danza desde el movimiento, el silencio, la quietud y la propia escenografía, el registro fotográfico permite la transformación del espacio: sombras, luces, el uso de la línea como elemento expresivo, la forma como mancha, diversos grados de pérdida de iconicidad, de abstracción permiten la sinergia entre la “plasmación / indagación del propio proceso de pensamiento y reflexión consciente sobre los mecanismos que intervienen en el pensamiento”. En estas *Dramaturgias de la complejidad* encontramos la sinergia entre los procesos de captación y desarrollo del movimiento (fotografía-danza contemporánea) estructuradas en imágenes fijas proyectadas a menudo como series a partir de detalles, sean o no corporales y de elementos escenográficos, incluido el vacío como espacio negativo, que permiten relacionar la quietud estática de la imagen fija con la visceralidad, el silencio, el movimiento y el espacio como metáfora inherente a la propia fotografía como representación de las ideas; en los trabajos del alumnado sus posiciones reflexivas

en las propuestas narrativas se determinan por la observación de la disolución de las formas a partir del uso de estrategias visuales.

El alumnado se capacita para reescribir la secuencialidad de la imagen fija en sus acepciones narrativas, tal como se proponen en las puestas en escena y el divagar de los movimientos en danza. “Las imágenes con más potencia metafórica tienden a estar perfectamente engarzadas con la narración. No importa que estén asociadas o no a los cánones de lo que es bello o sublime (...) Lo que se trata es de conseguir que esa imagen disponga de un valor connotativo poderoso, cargado de claves para enriquecer el contenido”. (Cruz, 2014: 66) Podremos captar, como en la obra de Mary Wigman propuesta en 1942 *Adiós y gracias* “un motivo hecho de movimientos oscilantes alargándose en el espacio, (...) listo para disolverse en la diagonal, pero en el momento álgido llegaba un balanceo de la pierna, para acabar en un discreto desplazamiento, casi inapreciable, de la cadera (...) dando a esta danza una sensación de ingravidez.” (Wigman, 2002: 79).

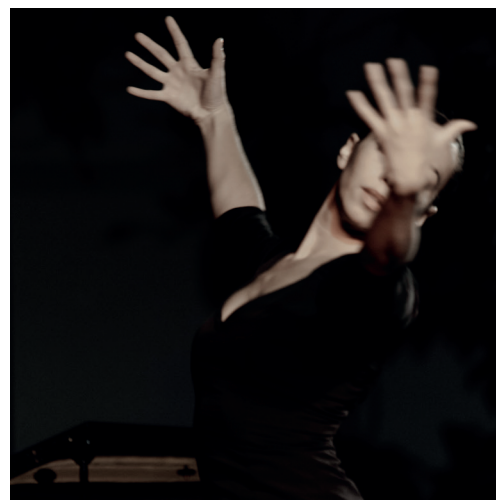


Fig. 5. FEX 2019. Serie fotográfica. Colectivo Sin Par. *Efecto Siam*. Plaza de Las Pasiegas 16ª Edición FEX. 50 Cursos Manuel de Falla. 68 Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Fuente: Elaboración propia

Fig. 6. FEX 2015. Nieves Rosales. *Spiegel im Spiegel*. Ayuntamiento de Granada (Patio). 12ª Edición FEX. 46 Cursos Manuel de Falla. 64 Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Fuente: elaboración propia

## BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (2010). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós. Biblioteca Roland Barthes.

Berguer, J. (2006). *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.

Castelo Sardina, L. (2006). *Del ruido al arte. Una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Madrid: H.Blume.

Cruz, C. (2014). *Imágenes narradas. Cómo hacer visible lo invisible en un guión de cine*. Barcelona: Editorial Laertes.

Dallal, A. (2013). La fotografía de la danza o el sometimiento de la forma. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, N°. 77, 17-20.

Delcia Ros, L. D. (2012). La construcción de la interdisciplinariedad en la educación universitaria con perspectivas a la transdisciplinariedad. *Pilquen - Sección Psicopedagogía*, N°. 8.

Sánchez Martínez, J. A. (1994). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez Montalbán, F. J. (2013). La ciudad sonora. Una historia fotográfica sobre los espectáculos de calle como transformadores del espacio urbano. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, N° 36, 393-409.

Shore, S. (2009). *Lección de fotografía. La naturaleza de las fotografías según Stephen Shore*. Barcelona: Phaidon.

Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.

**Rodrigo Vargas Peña**  
Profesor Asistente.  
Universidad del Valle, Cali, Colombia.



# EL DOBLE TETRAEDRO. PROPUESTA DE ACTUALIZACIÓN DE UN DIAGRAMA SÍNTESIS DE LA INFORMACIÓN VISUAL DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

## RESUMEN

Robin Evans propone en 1995 un diagrama que sintetiza los procesos transitivos de información visual que tienen lugar en el proyecto arquitectónico, el cual ha sido considerado por diversos autores como acertado para el análisis de la representación y la percepción visual en arquitectura. A pesar de que su publicación coincide con el período de penetración definitiva de la informática en la arquitectura, este diagrama no involucra los recursos digitales en su formulación. En consecuencia, proponemos una actualización basada en la incorporación del modelo digital tridimensional, el cual se entiende como la única instancia de información realmente innovadora para la documentación del proyecto desde la sistematización de los procesos gráficos producida a partir del Renacimiento.

## ABSTRACT

In 1995 Robin Evans proposes a diagram that synthesizes the transitive processes of visual information that take place in the architectural project. This diagram has been considered by various authors as appropriate for the analysis of graphic representation and visual perception in architecture. Although its publication coincides with the period of definitive penetration of computing in architecture, this diagram does not include digital resources in its formulation. An updating is here proposed, based on the incorporation of the three-dimensional digital model, which is understood as the only truly innovative instance of information for project documentation from the systematization of graphic processes produced since the Renaissance.



Fig. 1. Karl Friedrich Schinkel. *El Origen de la Pintura*. 1830

### El doble tetraedro. Propuesta de actualización de un diagrama síntesis de la información visual del proyecto arquitectónico

#### Introducción

De acuerdo con el relato del historiador latino Plinio el Viejo, el origen mítico del dibujo se asocia con la historia de una joven corintia, hija de un artesano de nombre Butades, quien delinea el perfil de su amante siguiendo la sombra de su rostro proyectada por la luz de una vela sobre un muro, la víspera de su partida, para recordarlo durante su ausencia. Desde el punto de vista histórico, es posible rastrear el desarrollo de los medios de documentación gráfica del espacio como un proceso de descubrimientos teóricos e instrumentales, que persiguen una creciente fidelidad en la reproducción de los rasgos físicos de los objetos, simultáneamente con el avance en la racionalización de los procesos técnicos de construcción de estas imágenes. La relación de los medios de representación con los procesos de proyección (entendidos como la relación entre un objeto y su imagen por medio de líneas de proyección), inherente al relato de la hija de Butades, es confirmada por el estudio histórico de la comunicación visual arquitectónica en sus tres momentos más determinantes: el perfeccionamiento técnico de la perspectiva en el Renacimiento, la formulación de la geometría proyectiva en el siglo XVII y la enunciación de la geometría descriptiva en el siglo XVIII. Como resultado de la consolidación técnica

de los procesos de proyección gráfica, los dibujos planimétricos (plantas, secciones y alzados), así como las perspectivas (paralelas y cónicas), mantuvieron su papel como el repertorio gráfico dominante entre los arquitectos desde el siglo XV hasta casi el final del siglo XX.

#### El diagrama de imagen inmovilizada

El relato de la hija de Butades ha sido recreado por múltiples artistas. En la versión de K.F. Schinkel (Figura 1), la escena tiene lugar al aire libre, siendo el sol la fuente lumínica, y una roca la superficie en la cual se realiza el trazado de la silueta que sigue la sombra del modelo. Para el arquitecto e historiador británico Robin Evans (1944-1993), la recreación propuesta por Schinkel, quien además de pintor es arquitecto, corrige lo que sería una contradicción: la supuesta existencia de la arquitectura con anterioridad a la del dibujo (Evans, 2005:177). Esta interpretación propuesta por Evans se desarrolla extensamente en su obra más importante y reconocida, publicada póstumamente: *"The Projective Cast, Architecture and its Three Geometries"* (Evans, 2000), una revisión de la historia de la arquitectura occidental desde el Renacimiento, que atiende a la lógica de sus medios de producción, y entre ellos, consagra especial atención a la relación entre los edificios y los dibujos que los documentan. En esta visión, los procesos de proyección articulan toda la información del proyecto. Según Evans, es la proyección lo que conecta "el pensamiento con la imaginación, la imaginación con el dibujo, el dibujo con el edificio y los edificios con nuestra visión" (2000:xxxi). Por esto, las proyecciones son claves para el estudio de los medios de representación como campo donde convergen las ideas del arquitecto, la obra construida, y las que Evans distingue como las tres geometrías de la arquitectura: la geometría euclidiana, relacionada con la composición y las dimensiones en el espacio real; la geometría proyectiva, relacionada con las imágenes sobre los objetos arquitectónicos; y la geometría significativa, relacionada con los contenidos simbólicos del espacio.

Así, los dibujos, más allá de su valor estético intrínseco o de su utilidad instrumental en el proyecto, tendrían una condición trascendental como escenario donde superar las

## CAMPOS TRANSITIVOS EN EL DIAGRAMA DE IMAGEN INMOVILIZADA

CAMPO	CARACTERÍSTICAS	SENTIDO – CORRESPONDENCIA
1	Proyecciones gráficas, ortogonales y bidimensionales del objeto.	
2	Espacio 3D de tipo perspectivo, ámbito de la percepción visual y de la construcción de la planimetría arquitectónica.	(2A) Planimetría – observador: Lectura de dibujos planimétricos (plantas, secciones, alzados) (2B) Observador – planimetría: Construcción de planimetrías, basado en la interacción mente-mano-lápiz (pensamiento gráfico)
3	Espacio 3D no proyectivo. La correspondencia (alteridad) entre objeto y representación no es necesariamente basada en el proceso de proyección.	(3A) Objeto diseñado – planimetría: Traslado de información desde el objeto por medición directa en el espacio. (3B) Planimetría – objeto diseñado: Procesos de construcción o materialización
4	Proyección gráfica 2D. Ámbito de la reversibilidad entre sistemas de representación.	(4A) Planimetría – perspectiva: Construcción de perspectivas a partir de planimetrías (4B) Perspectiva – planimetría: Derivación de medidas del objeto a partir de la perspectiva.
5	Espacio perspectivo 3D. Ámbito de la relación entre el objeto diseñado en el espacio y sus imágenes visuales (perspectivas)	(5A) Objeto diseñado – perspectiva: Fotografía y dibujos perspectivos realizados in situ. (5B) Perspectiva – objeto diseñado: Restitución física a partir de la imagen del objeto.
6	Espacio perspectivo 3D. Ámbito de las interacciones entre el observador y las imágenes perspectivas del objeto.	(6A) Perspectiva – observador: Ruta de la mayor cantidad de información sobre la arquitectura (imagen, fotografía, video, etc.) (6B) Observador – imagen: Creación de perspectivas del objeto, sin mediar la planimetría
7	Espacio perspectivo 3D. Ámbito de la relación entre el observador y el objeto real en el espacio.	(7A) Objeto diseñado – observador: Sentido de la percepción del objeto. Experiencia directa del espacio. (7B) Observador – objeto diseñado: Condición de proyección del observador hacia el objeto. (Situación no definida por Evans).
8	Espacio imaginario interior al objeto. Sus características fenoménicas dependen del proceso de percepción, el cual involucra activamente al observador.	
9	Ámbito del paso de la información fenoménica del espacio a la mente del observador.	
10	Nivel más profundo de subjetividad de la información sobre el objeto en el espacio.	

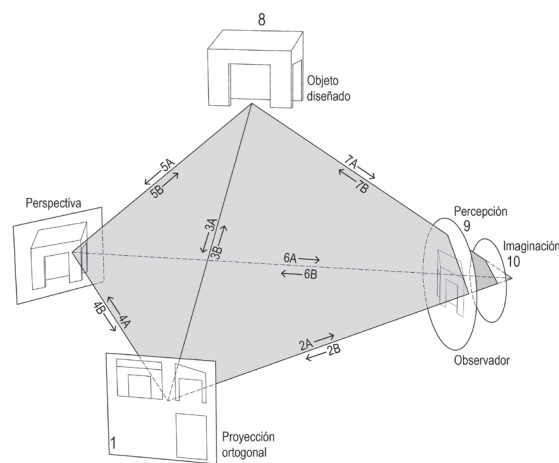


Tabla 1. Campos transitivos en la imagen inmovilizada

Fig. 2. Diagrama de imagen inmovilizada. Fuente: Elaboración propia a partir del diagrama en: Evans, R. (2000). *The Projective Cast. Architecture and its three geometries*. p. 367

1. El término “imagen inmovilizada” es la traducción por el autor del término inglés *arrested image*.

limitaciones impuestas por la condición funcional y convencional del proyecto (Evans, 2005:204). En línea con ello, Evans sintetiza sus planteamientos acerca de la relación entre las obras arquitectónicas, los documentos gráficos y el observador en un diagrama basado en la noción de “imagen inmovilizada”<sup>1</sup> (Figura 2), que ilustra los procesos transitivos relacionados con la percepción y la representación del espacio que se dan en el proyecto arquitectónico. Para Evans, el tránsito de información entre las instancias del proyecto se basa en la imagen proyectada, información que para ser trasladada debe ser primero “inmovilizada” o fijada por medio del dibujo, la imaginación o la vista.

El diagrama asume la forma de un tetraedro en cuyos vértices se ubican los repositorios de información del proyecto arquitectónico, mientras que las aristas corresponden con los vectores a lo largo de los cuales viaja la información de ida y vuelta entre ellos, la cual se conserva, aunque sufre distorsiones y transformaciones. Los campos proyectivos, descritos en la Tabla 1 según el texto de Evans (2000:368-369), sintetizan todas las transiciones informativas del proyecto arquitectónico disponibles en la era pre-digital. A pesar de esto, el diagrama de imagen inmovilizada es citado recurrentemente en la era digital, pro-

poniéndose adaptaciones para explicar las nuevas transiciones que surgen tras la adopción de la computación gráfica como apoyo para la documentación arquitectónica, cuyo desarrollo se inicia en los 1960s y se consolida en la última década del siglo XX con la aparición del CAD, la animación digital y, posteriormente, la tecnología BIM.

Entre las menciones de otros autores al diagrama de imagen inmovilizada se encuentra la de McGrath y Gardner (2007), quienes acuden a este sin ninguna variación, como referencia para la experimentación integrada de medios digitales de animación y técnicas heredadas del cine. As & Schodek (2008) extienden el diagrama para admitir tecnologías como la fabricación digital, la realidad aumentada y la realidad virtual, así como la imagen en movimiento, con lo cual aparece una serie de nuevos vectores de proyección, en detrimento de la claridad y capacidad de síntesis del diagrama original. Dayem (2012) propone una actualización del esquema que incluye cuatro modificaciones: el modelo digital tridimensional toma el lugar de la perspectiva; aparece una nueva instancia de información, relacionada con *software*, algoritmos y datos del ámbito digital; el modelo virtual y el diseño tienen una relación más fuerte en virtud del creciente debilitamien-

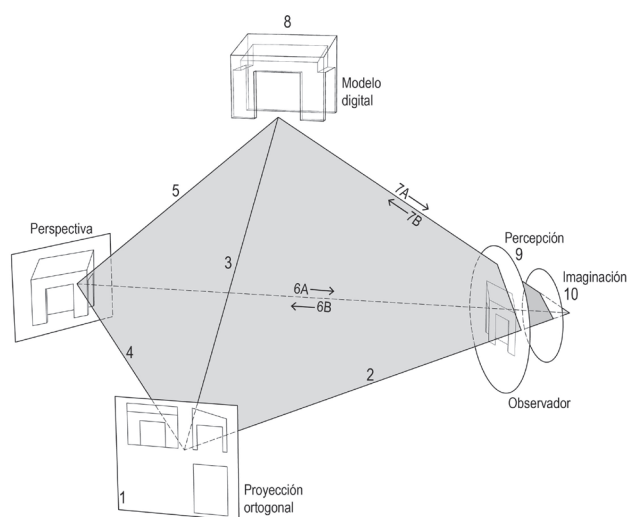


Fig. 3. Diagrama de imagen inmovilizada modificado. Fuente: Elaboración propia

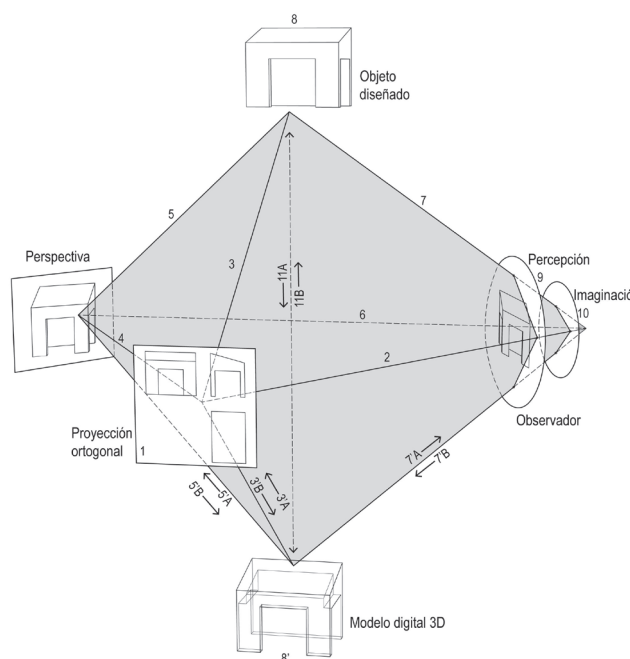
to de la separación entre diseñador-fabricante; y finalmente sugiere una relación más marcada entre el modelo y los dibujos, dada la posibilidad de derivar directamente estos últimos a partir del primero. Si bien las consideraciones de fondo son acertadas, nuevamente se incrementa la complejidad gráfica del diagrama al distorsionarse la estructura geométrica propuesta en el tetraedro original.

Al volver sobre la descripción del diagrama original propuesta por Evans, se detectan algunos elementos que pueden ser las claves de cara a una actualización que incorpore la información proyectual producida digitalmente. Evans sugiere que el campo transitivo 6A, (perspectiva – observador) alberga la mayor cantidad de información que consumimos sobre la arquitectura, a través de imágenes publicadas, diapositivas y videos capturados del objeto real, caracterización que se puede ampliar para incluir las imágenes de los edificios transmitidas electrónicamente en la actualidad. La descripción correspondiente a la transición en el sentido

inverso (observador – perspectiva) es menos clara, pues correspondería a la producción de imágenes del objeto, actividad que para Evans implica un paso previo por los campos transitivos 4 o 5.

Al describir el campo transitivo 7 aparece una dificultad aún mayor. El carácter del vector 7A (objeto diseñado - observador) está claramente definido como el sentido en que opera la transición de mayor complejidad, correspondiente a la experiencia directa y presencial del espacio arquitectónico. Para Evans, el vector 7A representa la proyección del edificio hacia el observador, pero al abordar el sentido inverso (7B), tras preguntarse qué se proyecta del observador hacia el edificio, solo aporta conjeturas: “El edificio no nos ve ... La respuesta tiene que ser que el edificio se nos presenta como un campo de acción...” y termina: “Otra opción sería un edificio erigido sin una representación preliminar” (Evans, 2000:367).

El modelo digital, construcción tridimensional virtual producida por medios computarizados, es la primera pieza de información sobre el proyecto arquitectónico cuya construcción no depende necesariamente de la geometría proyectiva o descriptiva, convirtiéndose en la principal innovación en el campo de la documentación gráfica arquitectónica desde la invención de la perspectiva renacentista y de la reproducción mecánica de imágenes. Esta entidad, protagonista del diseño en la actualidad, basa su construcción y su funcionamiento en un paradigma alternativo al de la representación, entendida como la producción de una imagen para hacer inteligible una realidad tridimensional. El diseño computacional, conjunto de técnicas basadas en la construcción de modelos digitales se fundamenta, por su parte, en el paradigma de la simulación, que supone la producción de un ambiente artificial en el cual se recrea una experiencia o un fenómeno (Scheer, 2014). Por lo expuesto, la actualización del diagrama de imagen inmovilizada debe considerar el modelo digital como un nuevo campo transitivo asociado a la generación y transferencia de la información del proyecto. De acuerdo con la propuesta aquí presentada, la presencia del modelo digital permite aclarar los aspectos más opacos del diagrama original.



### El doble tetraedro. Propuesta de actualización del diagrama original.

Fig. 4. Diagrama de doble tetraedro.  
Fuente: elaboración propia

Una primera alternativa de actualización del diagrama consiste en reemplazar el objeto diseñado por el modelo digital en su posición en el tetraedro (Figura 3). Las técnicas de simulación digital, basadas en la gestión espaciotemporal del modelo virtual permitirían resolver la pregunta acerca de qué se proyecta del observador hacia el espacio, siendo la realidad virtual de inmersión el ejemplo más potente de esta situación. En el diseño computacional el observador puede proyectar su propia presencia hacia el espacio virtual del modelo digital. El resto de los campos transitivos conservaría las relaciones con el modelo digital de forma análoga a las que tenían con el objeto diseñado en el diagrama original. En el caso de las transiciones entre el observador y las imágenes (campo perspectivo), aparecerían las imágenes generadas digitalmente (renderizados), así como las animaciones, en cuyo caso se podría hablar de un paso intermedio por el campo 8 (modelo digital), en vez del paso por los campos 4 o 5 sugeridos para el diagrama original.

Al intercambiar el objeto diseñado por el modelo digital en esta propuesta desaparecen las relaciones con el edificio real, empujando por la experiencia directa del espacio, la cual se indicó como la de mayor relevancia. Por esta razón, se requiere un esquema que resuelva simultáneamente las transiciones con el objeto real y con el modelo digital, así como el nuevo campo transitivo que surge entre estas dos entidades. La figura 4 muestra el diagrama final propuesto, en el cual se añade un segundo tetraedro opuesto al original, por medio de la generación de un nuevo vértice en el cual se ubica el modelo digital. En este doble tetraedro se conservan todas las transiciones propuestas por Evans, y se añaden las nuevas, planteadas por la aparición del modelo digital. De esta forma, se sintetizan todos los intercambios de información que tienen lugar en el proyecto arquitectónico, basados en los dos paradigmas que coexisten en él en la actualidad: la representación y la simulación. El campo transitivo 11 que surge, vinculando el modelo digital con el objeto diseñado, es de carácter “cuasi-proyectivo” según la definición propuesta por Evans. Es decir, si bien existe una correspondencia geométrica entre ellos, la construcción del modelo no depende de un proceso de proyección. En este campo se darían transiciones como las de la fabricación digital, la realidad aumentada o las técnicas más avanzadas de escaneo digital, en las cuales un modelo virtual se deriva automáticamente de la realidad física del objeto. Las imágenes digitales, renderizados y animaciones en video se agruparían con el resto de las imágenes perspectivas del diagrama original. La tabla 2 relaciona los campos transitivos que se generan con la inclusión del modelo digital tridimensional, complementando la información consignada en la tabla 1.

### Conclusión

La red de datos descrita originalmente por el diagrama de imagen inmovilizada se mantuvo sin alteración prácticamente por cinco siglos, a lo largo de los cuales la representación basada en las proyecciones se conservó como recurso universal para el manejo de la información gráfica del proyecto. El diseño computacional, por su parte, es un área de conocimiento de reciente aparición,

CAMPOS TRANSITIVOS EMERGENTES POR LA INCLUSIÓN DEL MODELO DIGITAL EN  
EL DIAGRAMA

CAMPO	CARACTERÍSTICAS	SENTIDO – CORRESPONDENCIA
3'	Espacio 3D no proyectivo. Relación de equivalencia matemática	(3A) Modelo 3D – planimetría: Derivación de proyecciones ortogonales desde el modelo. (3B) Planimetría – modelo 3D: Proceso de digitalización de dibujos
5'	Espacio perspectivo 3D. Ámbito de la relación entre el modelo 3D y sus imágenes visuales (perspectivas)	(5A) Modelo 3D – perspectiva: Extracción de vistas perspectivas (renderizado) (5B) Perspectiva – modelo 3D: Incorporación de información 2D en el modelo
7'	Espacio perspectivo 3D. Ámbito de la relación entre el observador y el modelo 3D.	(7A) Modelo 3D – observador: Visualización dinámica del modelo en pantalla (axonométrica, planimétrica o perspectiva) (7B) Observador – modelo 3D: Proyección virtual en el modelo. Animación en primera persona, realidad virtual y realidad aumentada
8'	Modelo digital 3D.	
11	Campo "cuasiproyectivo". Se genera una relación de equivalencia matemática entre el espacio real y el virtual.	(11A) Objeto real – modelo 3D: Captura y digitalización de información 3D. (Fotogrametría, escáner) (11B) Modelo 3D – objeto real: Materialización a partir de la información electrónica. Fabricación digital.

Tabla 2. Campos transitivos emergentes por la inclusión del modelo digital en el diagrama

y de muy rápida evolución, cuya influencia ha alcanzado todos los campos del diseño. El diagrama de doble tetraedro, aquí propuesto, introduce el modelo digital como campo transitivo fundamental en la práctica proyectual contemporánea. Se extiende así el ámbito de aplicación del esquema original propuesto por Evans, abarcando, tanto los procesos basados en la representación, vigentes desde el Renacimiento, como los más recientes del mundo digital, basados en el paradigma de la simulación.

## Referencias

- As, I., y Schodek, D. (2008). *Dynamic Digital Representations in Architecture*. Nueva York, E.U.: Taylor y Francis.
- Dayem, A. (2012). "Drawing Futures". En N. Hume, A. C. Hume, y P. Ruppert (Eds.), *Fresh Punches* (p. 216). Recuperado de: <http://www.suckerpunchdaily.com/2013/09/27/drawing-futures/>
- Evans, R. (2000). *The projective cast. Architecture and its three geometries*. Massachusetts, E.U.: MIT Press.
- Evans, R. (2005). "Traducciones del dibujo al edificio". En Evans, R., *Traducciones*. Barcelona, España: Pre-Textos.
- McGrath, B., y Gardner, L. (2007). *Cinematics. Architectural drawing today*. West Sussex, Inglaterra: Wiley
- Scheer, D. R. (2014). *The death of drawing: architecture in the age of simulation*. Nueva York, E.U.: Routledge.



**Silvia Constanza Ordóñez García**  
Docente.  
Universidad del Valle, Colombia.



# LA PERFORMANCE INTERMEDIAL: UN CONCEPTO PARA EL ANÁLISIS DE LA ÓPERA DEL SIGLO XXI

## RESUMEN

La *performance intermedial* es un concepto adoptado de las áreas de estudio en performance, y la relación performance-tecnología y estudios en ópera, para el análisis de la ópera del siglo xxi y su práctica multimedia en la producción espectacular de hoy. Este artículo hace un breve recorrido histórico del concepto, en relación con la integración de las hibridaciones del arte y las tecnologías aplicadas a la escena en una posible ruta de entendimiento de la relación discursiva palabra, música e imagen en ópera, que incluye a la *performance* como una alternativa en la teoría de la percepción.

## PALABRAS CLAVE:

Performance, ópera, intermedialidad, performance estudios.

## ABSTRACT

The Intermedia Performance is an adopted concept from the performance studies, opera studies and the relationship between performance-technology for the XXIth century opera analysis and its multimedia practice at the actual spectacular production. This article develops a brief's concept historical path in relationship with the integration of art's hybridizations and the scene's applied technologies in a possible understanding path for the discursive relationship between word, music and image in opera, including the performance as an alternative inside the perception phenomenon theory.

## KEYWORDS:

Performance, opera, intermediality, performance studies.



## La Performance Intermedial: un concepto para el análisis de la ópera del siglo XXI

En una época en la que la interrelación de las cosas es cada vez más el problema, la ópera se convierte en el medio a elegir. Multilingüista, multicultural, multimedia, diacrónica, dialógica, dialéctica y de alguna manera extrañamente deliciosa, la ópera es una forma que parece tener la posibilidad de reproducir e invocar las simultaneidades, confusiones, yuxtaposiciones, amarga tragedia y simplemente el evidente absurdo que constituye la textura de la historia reciente. (Sellars, 1989, pág. 23)

Fig. 1. *Einstein on the Beach*, Philip Glass, estreno en MET, Nueva York, 1976. Fuente: Robert Wilson

1. Clemens Risi habla de cuatro formas de producción en ópera en la actualidad: 1) la deconstrucción de textos preexistentes para nuevas ficciones, 2) espectáculos de alta fidelidad al texto; 3) nuevas composiciones musicales o redescubrimientos musicológicos y 4) El RegieTheater o Teatro de Regie, que consiste en trabajar con obras del canon operístico

## Introducción

La apropiación de los recursos de la performance y los *media* en la ópera contemporánea, en sus formas espectaculares de producción y su afectación en la experiencia comunicativa de sus partes (actores y público), evidencia la construcción de un tejido dramático visual y escénico afinado en la hibridación y la multimedialidad. Lo híbrido no “cosas distintas que se juntan, sino que se amalgaman” (Albarrán, 2019). La emergencia de óperas y prácticas de producción como el Regietheater<sup>1</sup> (Risi, 2019, pág. 7) dan muestra del creciente interés por la ópera como espacio de práctica y experimentación de las artes de la contemporaneidad. El presente artículo<sup>2</sup>, entiende la ópera actual como una plataforma discursiva intermedial que actúa como dispositivo de las narrativas transmedia del siglo XXI (Sanchez-Mesa Martínez, 2019, pág. 11) dando cuenta de las transformaciones de los medios, de las estructuras de las artes y de sus procesos comunicativos.

## La Performance y la ópera

La *performance intermedial* como concepto, puede historiar el tejido intermedia en la ópera contemporánea, pues en él se incluyen las prácticas de los medios artísticos en diálogo con las tecnologías; además, alude a las dos expresiones artísticas de mitad de siglo: *la performance* y *el arte intermedia*, surgidas a la par de las tecnologías de la comunicación y de los *mass media*. Asimismo, el concepto integra las transformaciones conceptuales y prácticas de la performance en

la segunda mitad del siglo XX y primeras décadas del XXI, receptoras del giro digital de las tecnologías informáticas y la softwerización de la cultura (Manovich, 2012) entendidos, aquí, en el marco del espectáculo como paradigma del teatro actual (Toro, 2014, pág. 17) definido por el uso de una cantidad de contenidos semánticos diferenciados pero que abarcan una totalidad comunicativa.

La primera acepción para el concepto de performance puede ser entendida en sus tres sentidos básicos: el primero proviene de la expansión temporal y espacial de las artes visuales y la experimentación con el *medio artístico*. Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX y a mitad del mismo, como *fluxus* (1958-1963) produjeron una “contaminación” del territorio artístico, en la propuesta de un tipo de *acción* que mezclaba los medios y que no imponía un modo de recepción específico. En él se promovieron los principios de yuxtaposición y coexistencia de diversas temporalidades, la destrucción de la causalidad dialógica de las artes y la modificación perceptiva del espacio y tiempo.

En un segundo sentido, la performance representa la separación de unas formas de entender las artes, sustentadas en la intertextualidad, la semiótica y la hermenéutica durante los años setenta y ochenta, que promovían una “lecturabilidad del mundo”<sup>3</sup>. (Salas Murillo, 2015, pág. 12) Al presentarse como arte vivo ofrecía un entendimiento de las artes a partir de los procesos cognitivos de la experiencia, la inmanencia y la intermediación. En esta repercusión la performance sería la precursora del concepto actual de dramaturgia, al estructurarla como aquella que se agota en su ejecución y no puede ser repetida ni codificada, recuperando así para las artes la función del rito y una interactividad que exige un espectador vinculado con el proceso vivido por el artista, en una especie de híbrido entre arte visual y representación teatral.

En una tercera acepción del concepto, estaría la performance como transgresora de las barreras disciplinares de las artes figurativas, que fluye libremente entre los medios y disciplinas y se hace liminal, se ubica en la frontera, en la dislocación de los medios, desplazando la atención hacia el proceso, más



Fig. 2. *Erwartung*, Arnold Schoenberg, Ópera de Lyon, La Fura dels Baus, 2013. Fuente: [www.lafura.com](http://www.lafura.com)

en versiones espectaculares con nuevas propuestas escénicas y escenográficas que comparten la cuestión de autoría entre compositor y director de escena. Algunos directores de escena de esta práctica son Hans Neufels, Jossi Eieker, Calixto Bieito. Para ampliar la información Ver el libro *Opera in Performance* de la autora.

2. Este artículo es una reflexión crítica que forma parte de la tesis doctoral *L'Amour de Loin: La performance intermedial en las óperas de Kaija Saariaho* (1952), dirigida por Francisco Giménez, Profesor Titular de Ciencias de la Música, e integrada en el Programa de Doctorado de Historia y Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.

3. Se refiere a la relación entre la estética y la lingüística en la interpretación de la obra de arte desde la semiología, tras el giro lingüístico del siglo XX.

4. Como teatral entendemos a ese espacio en el que se construyen relaciones y entrelazamientos de diversas formas de representación.

Las notas a pie de página 5 y 6 continúan en la página siguiente.

que al resultado en el reconocimiento de las amplias posibilidades del cuerpo como territorio escénico.

Desde esta perspectiva de las artes entendidas como un espacio operativo en el que se suceden una serie de operaciones transrelacionales en el intercambio de comunicación, Erika Fisher Lichte (Fisher-Lichte, 2017, pág. 9) habla del giro performativo de las artes, como una expansión espacio-temporal de las mismas con la generación de unas teatralidades<sup>4</sup>. (Vargas Escobedo, 2016, pág. 17) La “realización escénica” o “puesta escénica” se entenderá entonces como primer soporte de la performance, en contraposición con las estructuras literarias de análisis y producción escénica del siglo XIX, que retomaron el concepto aristotélico del drama regido por el texto literario y las estructuras racionalistas de totalidad, que encontramos en la *Poética*<sup>5</sup>. y ante las cuales las propuestas anti-texto o anti-relato de la performatividad se instalan con fuerza en la posmodernidad.

Mientras otras artes evolucionaban en el sentido que señalamos, la ópera se mantenía ligada a las disposiciones wagnerianas y sus derivas. Wagner había planteado el concepto musical de drama y totalidad (Sánchez Martínez, 1999, pág. 29) partiendo de una concepción integradora de las artes, que representaba la perfecta unidad entre música y literatura. Es, como se sabe, el concepto wagneriano de ópera como “obra de arte total”. La integración de la danza, la música y la poesía en la obra de arte total wagneriana re-

legaba el valor determinante de la imagen y la escena únicamente al decorado. El impacto de las dramaturgias configuradas por la performance en la ópera obligó a esta a desprenderse del concepto wagneriano, lo que supuso un largo proceso de adaptación de sus sistemas formales y conceptuales a las revoluciones artísticas y sociales del siglo XX.

La propuesta de Wagner daría pie a desplazamientos en otras direcciones, en la búsqueda de teorías más integradoras, que dieran respuesta a la eterna relación palabra-sonido-imagen en la ópera; diferentes a las estructuras del texto y la partitura. Algunas de estas transformaciones provendrían de la experimentación expresionista y racionalista de las vanguardias de principios de siglo XX, que no vieron en el género más que una institución representativa del pasado que querían dejar atrás. Otras de las vanguardias performativas de mitad del siglo XX cuando el compositor Pierre Boulez, en 1967, en pleno siglo XX, promulgarían la imperiosa necesidad de quemar los teatros de ópera<sup>6</sup> en defensa de la nueva música. (Ghislain Roussel, 2019, pág. 14).

Paralelamente, las artes figurativas y musicales ya habían dado el giro performativo enunciado por Lichte. En los años 70's, la performance había construido ya un sustrato teórico suficiente y se había acercado a los campos de la música, la danza, el teatro y el videoarte, a través de la experimentación; para entonces, la performance se declaraba a sí misma la nueva *obra de arte total* a lo que más tarde se denominaría *performance multimedia*. Desde esta perspectiva la escena teatral había sufrido una transformación radical y, para la década de los 80, había incluido en el campo de estudio de la teatrología los desarrollos en performance, con esta se había operado una alteración en los esquemas espacio-temporales de la representación y la teoría crítica, de modo que había acciones teatrales que no eran consideradas teatro, y que las concepciones dramáticas convencionales no podían entender.

Los años ochenta estuvieron marcados por la incidencia de los medios de comunicación y se trasladó a la escena la fragmentariedad y la dislocación de la imagen, en la percepción ambigua de lo real y lo ficticio. Para los años 90 el software, la irrupción de



Fig. 3. *Only the Sun Remains*, Kaija Saariaho, 2016, Ópera de Amsterdam, montaje de Peter Sellars. Foto de Ruth Walz

5. Para entender esta diferenciación debemos recordar que la ópera surgió como hija del teatro y que durante los primeros tres siglos de su ejercicio artístico dependió totalmente de él. El viraje de los estudios teatrales hacia la performance permitió el acercamiento a la ópera desde estructuras de análisis distintas a las propiamente literarias.

6. La expresión en Alemán es: ¡Sprengt Sie Opernhäuser in die Luft!

los medios interactivos y la electrónica, nos familiarizaron con el mundo informático, la exploración de lo cotidiano y la pérdida paulatina de la experiencia de lo físico por la incursión de la virtualidad y la robótica. La relación performance y “media”, o performance-tecnología plantearía problemas de tipo conceptual, pues el uso de la tecnología, con la codificación, la grabación y la reproducción de esos materiales grabados que conlleva, representaba un ataque a uno de sus fundamentos: su rechazo a la representación y a la repetición así como a la corporalidad de la experiencia.

No obstante, la mediación constituye hoy por hoy una herramienta discursiva fundamental de todas las artes, el diálogo del *performer* con su medio desde la experiencia directa de su corporalidad se modifica mediante la interacción con dispositivos tecnológicos complejizando sus interacciones. Un recorrido corto, a modo de ejemplo, por éstos tránsitos de la performance y su promiscuidad con otras artes, la ópera *Einstein on the Beach* (1976) comparada con *The Trial* (2014), ambas de Philip Glass, y la puesta en escena por Robert Wilson; ó en el desarrollo de las versiones operísticas de la *Fura dels Baus*, desde 1979 hasta la actualidad cada vez más hipermediadas, así como el tránsito a la ópera digital del siglo XXI, del que podríamos citar tres como muestra: el *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, con puesta escenográfica del vídeo-artista Bill Viola (2005); la adaptación de *El Ángel exterminador* de Luis Buñuel a ópera por Thomas Adès en el festival de Salzburgo (2006) y la música electroacústica

con procesador de sonido en vivo de *Only the sound remains* (2016) de Kaija Saariaho con puesta de Peter Sellars.

La ópera como género y la performance como medio artístico se hacen complementarias en su diálogo con las tecnologías. La intermedialidad y la hipermedialidad en la ópera conducen a nuevos retos comunicativos y de representación en la llamada etapa transestética de las artes, visión criticada por Vaskes (Vaskes Santches, 2008, pág. 200) siguiendo el concepto de simulación y simulacro propuesto por Jean Baudrillard, por lo que podemos decir que la ópera constituye hoy por hoy un género en el que se manifiestan las transformaciones futuras de todas las artes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albarrán, J. (2019). *Performance y Arte contemporáneo. discursos, prácticas, problemas*. Madrid, Madrid, España: Cátedra.
- Culturalresuena.es. (s.f.). Obtenido de <http://www.culturalresuena.es/2016/03/4823/>
- Fisher-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo* (3ª ed.). (D. González Martín, & D. Martínez Perucha, Trads.) Madrid, España: Abada Editores.
- Ghislain Roussel, S. (2019). La Manufacture d'un désir partagé. En C. Pompidou-Metz, *Opera Monde* (págs. 12-17). París, Francia.
- Manovich, L. (30 de septiembre de 2012). El Software toma el mando. *software takes command*. (E. Reyes García, Trad.) licencia creativa COmmons.
- Risi, C. (2019). Opera in Performance. "Regietheater" and the performative turn. *The Opera Quarterly*, 35(1-2), 7-19.
- Salas Murillo, B. (2015). Entre la escena y la pantalla. Aproximaciones a la intermedialidad en la obra de Robert Lepage. *ESCENA. Revista de las Artes.*, 74(2), 7-20.
- Sánchez Martínez, J. A. (1999). *Dramaturgias de la Imagen* (2ª ed.). La Mancha, Castilla, España: rdiciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sanchez-Mesa Martínez, D. (Ed.). (2019). *Narrativas Transmediales. La metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. (1º Edición ed.). Barcelona , España: Gedisa.
- Sellars, P. (diciembre de 1989). On Opera. (I. Panicelli, Ed.) *Artforum*, 28(4), 23-24.
- Toro, A. (2014). Los caminos del teatro actual:hacia la plurimedialidad Espectacular Posmoderna o ¿El fin del teatro mimético referencial? *Publicationen von Prof: Dr Alfonso de Toro*, 52. Recuperado el 30 de mayo de 2020, de <https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/Caminos.pdf>
- Vargas Escobedo, J. M. (junio de 2016). Performance, teatralidad y espectáculo: El problema de nombrar las cosas. *Arte entre paréntesis*(2).
- Vaskes Santches, I. (Agosto de 2008). la transestética de baudrillard: Simulacro y arte en la época de simulación total. *Estudios de Filosofía*(38), 197-219.
- Wilson, R. (s.f.). Obtenido de <http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>

**Teresa Pérez Contreras**  
Profesora de Diseño Gráfico  
Escuela de Arte San Telmo, Málaga.

# IKKO TANAKA. EL MAESTRO DE LA FORMA PERFECTA

## RESUMEN

Dentro de la comunicación visual, una de las máximas que un diseñador pretende alcanzar, es poder transmitir un mensaje con el menor número de elementos. Unir estética, simplicidad y funcionalidad es una cualidad que define el diseño gráfico japonés, del que poco se ha contado en la historia del diseño. Existe una figura, sin embargo, que consiguió convertirse en referencia para diseñadores dentro y fuera de Japón, es Ikko Tanaka. Supo unir exitosamente tradición y modernidad, lo oriental y lo occidental, para elaborar un lenguaje gráfico icónico y universal que le ha hecho ser reconocido como el padre del diseño gráfico japonés. Adentrarse en su obra es descubrir nuevas formas fascinantes de comunicación y expresividad.

## ABSTRACT

Within visual communication, one of the main aims of a designer is to be able to transmit a message with the least number of elements. Combining aesthetics, simplicity and functionality is a quality that defines Japanese graphic design, of which little has been said in the history of design. There is one figure, however, who has managed to become a reference for designers in Japan and abroad, and that is Ikko Tanaka. He was able to successfully combine tradition and modernity, East and West, to create an iconic and universal graphic language that has made him recognized as the father of Japanese graphic design. To appreciate his work is to discover new fascinating forms of communication and expressiveness.



## IKKO TANAKA. El maestro de la forma perfecta

Fig. 1. Toshusai Sharaku, Otani Oniji, 1794 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37358>

Naniwaya Okita, Utamaro, 1750-1806 [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Naniwaya\\_Okita.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Naniwaya_Okita.jpg)

Nihon buyo, Ikko Tanaka, 1981  
Sharaku, Ikko Tanaka, 1995

Fig. 2. 16th Japanese Kimono Exhibition, Ikko Tanaka, 1991 [google.co.jp](https://www.google.co.jp)

## Introducción

Un concepto tan actual como el *flat design*, que elimina o reduce todo tipo de decoración en un diseño para simplificar el mensaje y su funcionalidad, lleva siendo una cualidad de la estética japonesa mucho antes de que existiera el propio diseño como profesión. El diseño gráfico japonés es un gran desconocido dentro de la historia del diseño, un historia que a menudo ha sido contada desde una perspectiva occidental. Sin embargo, los diseñadores japoneses han desarrollado la fascinante habilidad de crear mensajes e imágenes novedosas sin renegar de su herencia del pasado. Aunque muchos se han visto influenciados por la cultura occidental, producirán una serie de piezas comunicativas únicas que no por ser menos conocidas, dejan de formar parte de la cultura visual global. Si existe una figura fundamental para entender el diseño gráfico nipón como símbolo de identidad cultural, ese es Ikko Tanaka (1930-2002).

El diseño gráfico japonés tuvo su época dorada después de la Segunda Guerra Mundial. Los diseñadores japoneses de la generación de Tanaka hicieron un esfuerzo para ganar reconocimiento internacional por su trabajo y establecieron grupos prestigiosos como el Tokyo Type Directors' Club y la Asociación

Japonesa de Diseñadores Gráficos (JAGDA). La comisaria Kazuko Koike (Balboa y Paklone, 2012) señala que Ikko Tanaka trajo el juego, los colores y la luz al gris del Japón de la posguerra. Inspirado por la Bauhaus, el jazz y el diseño gráfico americano pero a la vez arraigado en la tradición estética de Japón, trató de traducirla al presente. Con el uso de una estética plana y el minimalismo de los mensajes gráficos, su trabajo es reconocido por su simplicidad moderna, el uso de formas geométricas como base para imágenes audaces y comunicativas aportando un distintivo giro japonés. Fundir exitosamente lo viejo y lo nuevo, lo oriental y lo occidental para elaborar un lenguaje gráfico icónico y universal es lo que le ha hecho ser reconocido ampliamente como el padre del diseño gráfico japonés y lo convirtió en referencia para diseñadores dentro y fuera de Japón. Thornton (1991: 108) explica así el atractivo de Tanaka:

«La popularidad de Tanaka en los Estados Unidos y Europa puede atribuirse a su habilidad para proveer las imágenes gráficas japonesas más apreciadas y esperadas por los extranjeros. Su trabajo es casi una explotación de imágenes tradicionales japonesas: máscaras de kabuki, estampas de





Nueve escenas de la novela de Genji, Tawaraya Sotatsu, 1603-1868



Music Today Festival, Ikko Tanaka, 1985

Fig. 3. Nueve escenas de la novela de Genji, Tawaraya Sotatsu, 1603-1868 <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/la-obra-invitada-dos-bombos-japoneses-de-la/25fc9f36-c1b7-4785-88a7-6e0c75f4702a>

Music Today Festival, Ikko Tanaka, 1985

*ukiyo-e*, motivos de la escuela *Rimpa*, caligrafía... Legitimando cuidadosamente los clichés del souvenir visual japonés con una moderna aceptación del color, manipulación técnica y enfoque»

Los carteles de Tanaka hacen referencia frecuentemente a formas de arte tradicional japonés como las estampas del *ukiyo-e*, donde eran célebres los retratos de geishas o actores de teatro realizados por grandes artistas de la época como Utamaro. Su temprana afición por el teatro japonés, sobre todo el teatro *Noh*, le acompañaría el resto de su vida. En estas representaciones, los gestos sustituyen a las palabras con sutileza y simbolismo y eran para él, lo opuesto a la comunicación actual. Como afirma Avella (2004), se refiere tal vez al miedo a que, con la occidentalización creciente, las formas tradicionales de comunicación a través del silencio o los gestos más simples fueran superados por la inundación de información. Son famosos sus diseños de carteles para teatro *Noh Kanze*, donde mezcla los principios del diseño moderno europeo con imágenes tradicionales. Un ejemplo es su cartel *Nihon Buyo*, producido en 1981 para un grupo de danza tradicional japonesa. La protagonista es una *maiko* o aprendiz de geisha, representada de modo casi abstracto. En lugar de una representación realista clásica, crea la cabeza y los hombros a partir de formas geométricas en una cuadrícula: formando el pelo y la cara con cuadrados y rectángulos. Se basa en la típica simplicidad japonesa, pero innovando en sus formas angulares. Por el contrario, formas circulares conforman el cartel que celebra el 200 aniversario de uno de los artistas de *ukiyo-e* más célebres del Japón: Tōshūsai

Sharaku. En él recrea uno de los temas favoritos de Sharaku, un actor de *kabuki* con una expresión acentuada. El actor se asoma, con sus distintivos ojos penetrantes, sobre un gran círculo verde a modo de abanico. Su peinado, creado con una serie de círculos que muestran su cabeza afeitada y otros círculos en marrón y azul conforman el cuello del kimono del actor. Una comparación de los grabados tradicionales y los carteles de Tanaka evidencian la clara influencia temática y la herencia cultural patente en la obra del diseñador. (Figura 1).

Tanaka había trabajado en sus inicios diseñando estampados para la industria textil donde aprendió el lenguaje del color. Curiosamente, sus diseños servirán de inspiración a uno de sus mejores amigos, el diseñador de moda Issey Miyake, que como homenaje creó una colección inspirada en sus motivos gráficos. En su cartel para una exposición sobre kimono (Figura 2), Tanaka representa esta prenda tradicional japonesa desplegada como un lienzo sobre el que añade color y geometría. El diseñador Koichi Sato (Burer, 1993) establece un paralelismo entre diseño gráfico y el kimono, aludiendo a que el diseño gráfico funciona como esta prenda. El kimono se viste en una figura humana tridimensionalmente pero una vez desplegado es bidimensional. Los diseñadores se mueven entre el mundo bidimensional (ficción y mentira) y el mundo de la realidad (vida y economía). Los japoneses saben moverse en la cultura de masas, manejan este lenguaje gráfico en dos dimensiones. Ikko Tanaka mezclaba con maestría su faceta más artística y zen con la más comercial, trabajando para grandes empresas y corporaciones en estrecha comunicación.

Su creación parte de una conciencia estética que compartía con otros diseñadores coetáneos como Yusaku Kamekura. Según Thornton (1991) en la publicación de la revista *Graphis* de 1968, Kamekura escribió que los diseñadores japoneses debían utilizar su tradición para luchar por la esencia del espíritu japonés de *katachi* (forma perfecta). Tanaka también escribe ensayos como *Tanjun* (simplicidad), donde compara la simplicidad del arte tradicional japonés con la del mundo moderno del diseño. Habiendo nacido y vivido en ciudades con una gran herencia cultural como Kyoto o Nara tuvo contacto di-



Rollo Heike Nokyo. Tawaraya Sotatsu y Koetsu, Siglo XII



JAPAN JAGDA exposición, Ikko Tanaka, 1986

Fig. 4. Rollo Heike Nokyo. Tawaraya Sotatsu y Koetsu, Siglo XXI

JAPAN JAGDA exposición, Ikko Tanaka, 1986

recto con el arte japonés de siglos pasados, en especial, el movimiento de la escuela de pintura *Rimpa*, del que a menudo aparecen referencias en sus diseños. Se aprecia en un cartel para un festival de música donde, fluyendo de una superficie blanca, aparece una ilustración negra orgánica que recuerda a las imágenes del agua del arroyo característico usado por Korin Ogata de la escuela *Rimpa* en sus pinturas (Figura 3). Dentro de este fluido hay figuras abstractas geométricas en colores. Tanaka disfrutaba jugando con formas y colores, inspirado por la tradición pero creando una imagen de estilo moderno e incluso posmoderno mucho antes de que el movimiento Memphis, jugara con geometría abstracta y color.

Otra conexión directa entre Tanaka y la escuela *Rimpa*, como afirma Mac Cormack (2018) es por un lado, la colaboración del calígrafo Koetsu y el pintor Tawaraya Sota-tsu en el rollo de papel *Heike Nokyo* (también conocido como Rollo del ciervo) del siglo XII y por otro, el cartel que Tanaka crea para la exposición del JAGDA en 1986 (Figura 4). Ambas imágenes usan la figura de un ciervo estilizado como elemento visual central. El cuerpo del ciervo en el poster de Tanaka está ligeramente curvado en un guiño a la delicada abstracción de Sotatsu. Tradicionalmente en Japón, el ciervo simboliza el otoño y es símbolo del inminente invierno y se asocia con la melancolía, evidente en ambos trabajos, acentuada por las formas simples dispuestas sobre una paleta de colores planos. Aunque están separadas por cientos de años, en ambas piezas hay espacio para que el espectador se tome su tiempo y reflexione sobre la historia que se está contando. Esto

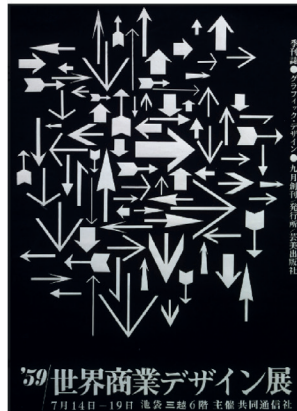
es algo también muy característico del diseño japonés, y que difiere de la metodología del diseño occidental. Maggie Kinser (2002) en una entrevista al diseñador Kenya Hara, señala como éste usa la palabra «vacío» para describir su forma de abstracción. Hara, como muchos otros artistas y diseñadores japoneses, usa la falta de detalle o los espacios vacíos alrededor de un objeto para dejar la interpretación a la audiencia.

Otra faceta interesante del Tanaka diseñador es su papel como tipógrafo. Impresionado por el cartel *Bosque* de Ryuichi Yamashiro de 1955, donde la escritura en *kanji* que compone el cartel se convierte en imágenes multiplicándose como árboles en un bosque, Tanaka comienza a experimentar con tipografía, como se evidencia en su cartel para la *World Commercial design exhibition* de 1959. Las flechas como elemento gráfico se reproducen de forma arbitraria como si bailaran en la escena (Figura 5). También observa y admira los carteles tipográficos del movimiento moderno en Occidente y convierte los caracteres en los protagonistas de su trabajo gráfico, proyectándolos en tamaño gigante para ocupar el espacio total del cartel o dejándolos en una forma caligráfica. La falta de separación entre escritura manual y pintura es una de las peculiaridades del arte japonés, una cualidad que no siempre es familiar para un extranjero pero que es percibida como una forma fascinante y diferente de usar el espacio gráfico. Su interés por la tipografía derivó en la realización de la suya propia que le llevó diez años acabar. Oriente y Occidente su unen de nuevo como inspiración, una mezcla de una tipografía japonesa para titulares llamada *Iwatabokei* y de una tipografía clásica occidental: Bodoni. La llamó *Kocho* (Figura 6), en honor a Mincho nombre que se le dio a la Dinastía Ming. Basada el diseño en Bodoni, admiraba el gran contraste entre trazos gruesos y finos y así los reprodujo en los caracteres que conforman el alfabeto japonés.

Como diseñador gráfico, destaca en el diseño de carteles y de libros pero también en el terreno empresarial, creando identidades corporativas, como la de la empresa Muji para la que diseñó un logotipo que pretendía crear una identidad neutral, llevando la estética sobria de los hogares japoneses a un vasto mercado global. Como director de arte



Tree, Wood, Forest. Ryuichi Yamashiro, 1955



World Commercial design exhibition, Ikko Tanaka, 1959

Fig. 5. Tree, Wood, Forest. Ryuichi Yamashiro, 1955

World Commercial design exhibition, Ikko Tanaka, 1959  
<https://medium.com/fgd1-the-archive/hayashi-mori-1955-de81e7730da5>

Fig. 6. Kocho espécimen tipográfico, Ikko Tanaka  
<https://en.morisawa.co.jp/fonts/specimen/2576>

de la firma, creó una imagen de marca que aún hoy se mantiene. Recibió numerosos premios y es innegable su relevancia como comunicador social y promotor de la cultura japonesa en el mundo. Según Hernández (2002:5), ante un mundo que tenía a la occidentalización, Tanaka «decidió ser profundamente aldeano para ser ampliamente universal. Esta acción de diseño determinó el curso de toda su trayectoria». Unió la inspiración occidental a la estética japonesa trabajando para una audiencia internacional sin perder sus raíces. Gracias a esa forma de trabajar su obra es absolutamente moderna y original, merecedora de ser conocida y difundida.

Sin duda observar otras metodologías de diseño, otras formas de pensamiento y en definitiva, otras culturas, permite encontrar enfoques aún sin explorar y generar un discurso más inclusivo dentro de la historia del diseño gráfico.

## BIBLIOGRAFÍA

Avella, N. (2004) *Graphic JAPAN: from woodblock to zen to manga and kawaii*, ED. Rotovision. p. 99

Burer, C. (1933) *Kirei - Posters from Japan 1978-1993*. V+K Publishing-Inmerc. pp. 21-22

Thornton, R. (1991). *The Graphic Spirit of Japan*. New York. Van Nostrand Reinhold. p. 232

Thornton, R. (1991). *Japanese Graphic Design*. London. Laurence King Ltd. p. 108  
 Revistas

Kinser, M. (2002) *Kenya Hara: Praise the Gap*. *Graphis magazine*, nº 340, p.32. Recuperado de <https://www.graphis.com/archives/publication/issue-340/>

Balboa, R. y Paklone, I. (2012, 3 de octubre). *Ikko Tanaka: between past and future, East and West*. Domus. Recuperado de <https://www.domusweb.it/en/design/2012/10/03/ikko-tanaka-between-past-and-future-east-and-west.html>

Hernández, R. (2002, agosto) *Ikko Tanaka: la estética de la suspensión*. *Revista Casa del tiempo*. Agosto-Septiembre 2002. Recuperado de <http://www.uam.mx/difusion/revista/ago2002/hernandez.html>

Mac Cormack, D. (2018). *Koetsu & Tanaka: zen budhism and Japanese design*. *Slanted Magazine Tokyo*. Volumen 31, p.191

## WEBGRAFÍA

<https://www.isseymiyake.com/ikkotanaka/archive/no1/en/nihonbuyo.html>

光緒 (使用原本)

悠久の自然と、播るぎない名刺、  
 そして渾然一体となった街並み。  
 究極の日本がここに  
 奈良大和路の旅

25の良識と常識  
 現代から未来へ  
 時を超越した美

Café Beaux-Arts  
 カフェ・ボザール

Morisawa Inc.

**Victoria E. Valencia-Calero**  
Profesora Asistente.  
Universidad del Valle, Cali, Colombia.

# ARTESANÍAS AUDIOVISUALES Y EDUCACIÓN

## RESUMEN

Este artículo plantea la relación entre la educación y las artesanías audiovisuales de carácter comunitario en un contexto rural específico: el corregimiento de Villapaz<sup>1</sup>, Jamundí, Valle del Cauca, Colombia, donde se ha desarrollado la obra expresiva audiovisual comunitaria -OEAC- del artesano audiovisual Víctor Alfonso González Urrutia. Este creador de audiovisuales realizó sus estudios básicos en la *Institución Educativa Luis Carlos Valencia*, cuyo proyecto educativo tiene un currículum centrado en la comunidad, que fue construido como parte de un proceso de Investigación-Acción Participativa (IAP) y ha sido guiado por principios de la educación popular. La influencia educativa en la obra de González es clara, así como hoy en día son claros los aportes que este artesano audiovisual hace a la formación complementaria de los niños villapaceños.

## PALABRAS CLAVE:

Pedagogía crítica, arte audiovisual, arteducación, transformación social, currículum escolar.

## ABSTRACT

This article presents the relationship between popular education and audiovisual crafts of a community nature in a specific rural context: the township of Villapaz, Jamundí, Valle del Cauca, Colombia, where the expressive community audiovisual work by the audiovisual craftsman Víctor Alfonso González Urrutia has been developed. This audiovisual creator completed his basic studies at the Luis Carlos Valencia Educational Institution, whose educational project has a curriculum focused on the community, which was built as part of a Participatory Action Research process and has been guided by principles of popular education. The educational influence on González's work is clear, as well as the contributions that this audiovisual craftsman makes to the complementary training of Villapaz's children are clear today.

## KEYWORDS:

Critical pedagogy, audiovisual art, educational art, social transformation, scholar curriculum.

1. La escritura oficial del nombre del corregimiento es Villa Paz, pero la comunidad ha optado por escribirlo Villapaz y así se hará en este artículo.



Fig. 1.

### Artesanías audiovisuales y educación

*“Hay muchos leguajes además de las lenguas habladas y escritas. El dominio de un nuevo lenguaje ofrece una nueva forma de conocer la realidad y de transmitir ese conocimiento a los demás. Cada lenguaje es absolutamente insustituible. Todos los lenguajes se complementan en el más perfecto y amplio conocimiento de lo real.” (Boal, A., 1980, pág. 16)*

Fig. 1. Víctor Alfonso González Urrutia durante la filmación de *La mano peluda*. Fuente: Archivo González Urrutia

Fig. 2. Collage fotográfico realizado por Víctor González. Fuente: Archivo González Urrutia

Nota a pie de página 2 en la página siguiente.

### Introducción

La confluencia de la educación popular y del arte en un mismo proyecto cultural plantea la posibilidad de desarrollar procesos de transformación social de largo aliento. En este artículo, que se basa en la investigación de la tesis doctoral titulada “La Obra Expresiva Audiovisual de Víctor Alfonso González Urrutia como Alternativa de Resistencia Sociocultural desde la Educación Popular”<sup>2</sup>, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, España, se presentan y analizan apartes de la trayectoria de vida de González y algunos elementos de su obra expresiva audiovisual comunitaria -OEAC-(Gómez, R.; González, J.; Valencia, V., 2020), que ha tenido como centro e inspiración el corregimiento de Villapaz, Jamundí, Valle del Cauca, Colombia.

Villapaz es un pueblo pequeño, mayoritariamente afrodescendiente, dedicado a las labores del campo. Los hombres también trabajan en la pesca, la construcción y en oficios varios. Las mujeres tienen negocios en sus casas o se ocupan como empleadas del servicio doméstico en casas de Jamundí o de Cali. González, quien trabajó en cultivos de arroz y de caña de azúcar, también como obrero de construcción, se ha dedicado a visibilizar y a registrar en video historias de la comunidad, así como mitos y leyendas de la tradición oral negra del Valle del Cauca.

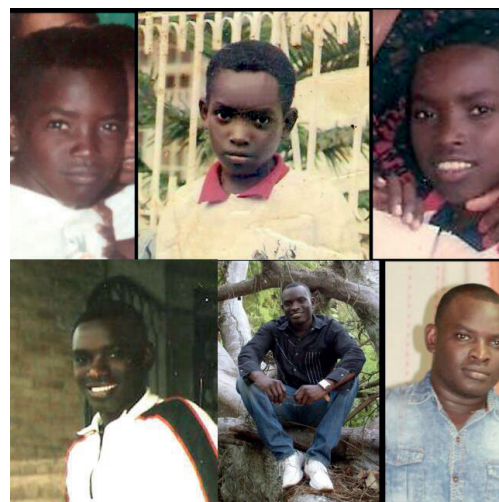


Fig. 2.

Es importante señalar que en América Latina desde hace varias décadas se han desarrollado experiencias de audiovisual comunitario que se han convertido en procesos culturales, políticos o pedagógicos fortalecidos con el paso de los años. Muchas de esas experiencias se han ejecutado con pocos recursos económicos y técnicos, algunas con realizadores empíricos nacidos en las propias comunidades y formados de manera autodidacta. Uno de esos realizadores, a quien consideramos un artesano audiovisual en el sentido en que Sennett (2007) concibe al artesano (comprometido, apasionado, recursivo, que procura la buena calidad de su obra, que no espera una remuneración económica por lo que hace, etc.), es Víctor Alfonso González Urrutia, quien en 2008 comenzó a filmar películas con un teléfono celular y a la fecha cuenta con más de 40 realizaciones entre argumentales, animaciones, documentales, experimentales y videoclips musicales. Aunque con el paso del tiempo ha ido cambiando los dispositivos tecnológicos con los que graba sus filmes, sus recursos técnicos continúan siendo limitados, no tanto así sus sueños, proyectos, conocimientos y habilidades, que se han ampliado y cualificado con el paso de los años.

Hablamos de OEAC y no de audiovisual comunitario, alternativo o popular porque las obras de González Urrutia han sido más



Fig. 3.

Fig. 3. Víctor Alfonso González pinta desde que era muy joven. Fuente: Archivo González Urrutia

Fig. 4. Víctor Alfonso González entrevista a su abuela durante el trabajo de campo para el documental *El bunde*. Fuente: Archivo González Urrutia

2. Doctoranda: Victoria Eugenia Valencia Calero, Doctorado en Historia y Artes. Directora: Dra. Ma. Carmen Hidalgo Rodríguez, Profesora Titular en el Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada.

que películas, han implicado procesos en el tiempo y dan cuenta de:

*[...] diversos proyectos expresivos que conjugan múltiples remisiones a prácticas culturales locales con otras tomadas de la cultura transnacional y que, además, apelan a narrativas y formatos múltiples y diversos. Las OEAC tensionan las miradas canónicas y los formatos cinematográficos (en tanto dispositivos de regulación del lenguaje audiovisual) y generan obras que incluyen animaciones, videoclips, archivos fotográficos, performances, dramatizados, entrevistas, memorias de talleres, grabaciones caseras hechas con celular, pero también tomas aéreas con drones y equipos audiovisuales sofisticados, etc. (Gómez, R.; González, J.; Valencia, V., 2020, págs. 171-172)*

En las obras de este artesano audiovisual ha participado la comunidad con ideas, testimonios y con trabajo gratuito como actores, extras, equipo técnico. Quienes han hecho parte de los procesos no solo han contribuido con su tiempo y con sus actuaciones espontáneas, sino que también han puesto sus ilusiones al actuar, al brindar un testimonio de vida, al mostrar ante una cámara las riquezas naturales y culturales de Villapaz o al manifestar sus preocupaciones por las problemáticas del corregimiento. Ha sido gracias a las OEAC que se han abierto espacios de diálogo intergeneracional y que los niños están empoderándose de su territorio.



Fig. 4.

### Educación + Arte en la vida de Víctor Alfonso González Urrutia

Víctor Alfonso González Urrutia, hijo de Sonia Urrutia González y de Armando González, nació el 03 de octubre de 1984. Es el cuarto de cinco hijos que tuvo esa pareja. Tanto él como sus hermanos estudiaron en la *Institución Educativa Luis Carlos Valencia*. Sus estudios los pagó su mamá con el dinero que ganaba en labores del campo: sembraba arroz y también trabajaba en cultivos de maíz, sorgo y soya.

González desde niño tuvo inclinación hacia el arte, por las imágenes y por adquirir nuevos conocimientos. Siempre ocupó los primeros lugares en el colegio, que por su modelo pedagógico logró estimular en él la imaginación y la pulsión por crear sus propias obras.

En la *Institución Educativa Luis Carlos Valencia*, que cuenta con un currículum diseñado con y para la comunidad de Villapaz, y que es producto de un trabajo participativo acompañado por la Universidad del Valle (Chávez, C.; Navarrete, M.; Venegas, N., 1995), se aprovecha la metodología de los dramatizados para vincular a niños y jóvenes con problemáticas del corregimiento y hallar soluciones conjuntas. En Villapaz lo pedagógico se ha desarrollado desde lo propio, lo productivo, la reflexión crítica, lo lúdico y desde el arte, elementos que pueden propiciar en las comunidades la participación de los sujetos, la integración y la apertura de espacios para “reflejar la vida y la realidad, reflejar conflictos internos o sociales, estructurar la moral y desarrollar la capacidad creadora, base de



Fig. 5.

Fig. 5. Víctor González durante una sesión pedagógica de su nuevo proyecto: *Semilleros GUFILMS*. Fuente: Archivo González Urrutia

todo nuevo descubrimiento científico que ayuda a satisfacer y mejorar la subsistencia” (Ros, 2004, pág. 1).

Augusto Boal al explicar el teatro del oprimido se refiere a la poética del oprimido en la que el pueblo no es un espectador pasivo, sino que pasa al frente y asume la acción, no la delega en otros;

*[...] él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio -en resumen, se entrena para la acción real-. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo pero seguramente es un “ensayo” de la revolución. El espectador liberado, un hombre íntegro, se lanza a una acción.* (Boal, A., 1980, pág. 17)

A pesar de su habilidad para el dibujo y la pintura, González sostiene que lo que más le gusta es la literatura. De hecho, su primera película fue la puesta en escena de uno de sus escritos: *Amor sin perdón* (2008). Su obra, en tanto lenguaje audiovisual que estimula el pensamiento y la reflexión críticos, podría analizarse desde procesos de enseñanza y aprendizaje, “ya que a través de él el pensamiento individual se apropia de la cultura del grupo humano al que se pertenece y la acrecienta” (Ros, 2004, pág. 3). Para Ros no se trata de convertir a todos los sujetos en artistas sino de acercarlos a formas artísticas que estimulen diferentes estrategias de comunicación y expresión, “desarrollando las competencias individuales interrelacionadas con lo social, a través de la sensibilización, la experimentación, la imaginación, y la creatividad” (Ros, 2004, pág. 4).

Explorar y dar a conocer las identidades culturales que configuran su territorio son para González maneras de luchar por la dignidad de su pueblo. “Los relatos indican que las iniciativas audiovisuales comunitarias repercuten en el fortalecimiento de la identidad cultural y de la organización de las comunidades, y permiten avanzar y posicionarse en la sociedad” (Gumucio, A. -Coordinador regional-, 2014, pág. 15 y 16). Esto se logra, sobre todo, cuando se narra con lenguajes audiovisuales producidos desde adentro, con el conocimiento y el respeto de quienes son parte de las realidades retratadas.

En 2019 Víctor Alfonso González comenzó a enseñar a otros su quehacer como artesano audiovisual. Este nuevo giro en su trayectoria se dio a partir del proceso de su más reciente obra: *La Pucha* (2019), que filmó con niños de su comunidad y uno de ellos mostró interés en aspectos técnicos de la filmación. Esto y la posibilidad que le abrió la Casa Cultural de Jamundí para que diseñara y dictara un taller audiovisual fueron el inicio de lo que hoy él denomina “Semilleros GUFILMS”, proyecto con el que espera que los niños reflexionen sobre problemáticas y realidades de Villapaz.

Como hemos visto, en el caso de Víctor Alfonso González Urrutia la experiencia de una educación basada en el arte y con un enfoque comunitario resultó siendo una estrategia para despertar en él su sentido reflexivo y crítico, así como su determinación de convertirse en un creador de obras audiovisuales que estimulen transformaciones estructurales en Villapaz.



## BIBLIOGRAFÍA

Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*. México: Editorial Nueva Imagen.

Chávez, C.; Navarrete, M.; Venegas, N. (1995). *Curriculum y comunidad: una experiencia de innovación educativa*. Cali: Universidad del Valle.

Gómez, R.; González, J.; Valencia, V. (2020). *Comunidades en video: nos ven, los vemos y nos movemos*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

González, V. (Dirección). (2008). *Amor sin perdón* [Película].

González, V. (Dirección). (2010). *El bunde* [Película].

González, V. (Dirección). (2010). *La mano peluda* [Película].

González, V. (Dirección). (2019). *La pucha* [Película].

Gumucio, A. -Coordinador regional-. (2014). El cine comunitario en América Latina y el Caribe. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert).

Ros, N. (2004). El lenguaje artístico, la educación y la creación. *Revista Iberoamericana de Educación*, 35(1). Recuperado el 18 de Octubre de 2019, de <https://rieoei.org/RIE/article/view/2901>

Sennett, R. (2007). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

**Materia amplia #1.** Investigación universitaria.  
Facultad de Bellas Artes de Granada. Octubre, 2020

**Equipo de dirección**

Fco. José Sánchez Montalbán, Marisa Mancilla Abril  
y Rosario Velasco Aranda

**Dirección editorial**

Enrique López Marín  
Marisa Mancilla Abril  
Rosario Velasco Aranda

**Diseño**

Daniel J. Aguilera Espinar

**Coordinación interinstitucional**

**Decano de la Facultad de la Facultad de Bellas Artes**

Fco. José Sánchez Montalbán

**Vicedecana de Extensión Cultural y Transferencia**

Marisa Mancilla Abril

**Vicedecana de Estudiantes, Redes y Comunicación**

Rosario Velasco Aranda

**Vicedecana de Relaciones Institucionales, Movilidad  
e Investigación**

María Reyes González Vida

**Vicedecana de Ordenación Académica y Planificación Docente**

Elizaberta López Pérez

**Secretario**

Javier Pérez García

**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

**Rectora**

Pilar Aranda Ramírez

**Impresión**

Imprenta Tadigra. Taller de Diseño gráfico y Publicaciones

ISBN: 978-84-338-6373-7

Depósito Legal: DL. Gr./1372-2020

©copyright: De la presente edición,

Editorial de la Universidad de Granada

©copyright: De los textos, los autores

**Textos de los autores**

Alba Lucía Pérez Osorno

José Luis Vicario Merino

Ana Reyes Pérez

Andrés Reina Gutiérrez

Armando Collazos Vidal

Jesús Montoya Herrera

Rafael Peralbo Cano

Seyedeh Mahdis Azimi Sayad

Diego Giovanni Bermúdez Aguirre

Brenda Sánchez Marín

Adriana Marcela Cárdenas Súa

Carolina Romero

Diana Paola Valero Ramírez

Ramón Ildefonso Hervella Marentes

Francisco José Sánchez Montalbán

Irene del Carmen Chicharro Martínez

Joan Sanz Sánchez

Jorge Reyes Osma

Luis Ángel López Diezma

M<sup>a</sup> Reyes González Vida

Luis Miguel Franco Muñoz

María Soledad Sánchez

Marta Durbán García

Miguel A. Melgares

Oswaldo Paneque Duquesne

Pastora Rueckert Moreno

Rodrigo Vargas Peña

Silvia Constanza Ordóñez García

Teresa Pérez Contreras

Victoria E. Valencia-Calero

