

José L. Crespo Fajardo (Coord.)

Cultura y tácticas estéticas



eumed●net

CULTURA Y TÁCTICAS ESTÉTICAS

VARIOS AUTORES

**CECILIA SUÁREZ / CAROLINA LARREA / DANIEL PABLO
TEJERO / M^a JOSÉ ZANÓN / LOURDES SANTAMARÍA / DIEGO
GONZÁLEZ OJEDA / JOSÉ LUIS CRESPO / EDURNE GONZÁLEZ
IBÁÑEZ / ANA CRISTINA MEDELLÍN / LUCERO DEL PILAR
MIRANDA / ALBERTO RUIZ COLMENAR / PAMELA S. JIMÉNEZ
/ JOSÉ LUIS MARAVALL / JOSÉ ALBERTO CONDERANA /
MARCO ANTONIO MARÍN / FRANCISCO ROBERTO ROJAS /
HÉCTOR FERNANDO GARCÍA**

COORDINADO POR JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO

2014

Coordinador

Dr. José Luis Crespo Fajardo Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador)

Consejo Científico:

Dr. Ricard Huerta — Universitat de València (España)
Dra. Olaia Fontal — Universidad de Valladolid (España)
Dra. Laura Vázquez Hutnik — Universidad de Buenos Aires (Argentina)
Dr. Antonio Bautista Durán — Universidad de Sevilla (España)

Edita:

Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga (España)

Colección:

Biblioteca de Ciencias y Artes



Este trabajo científico ha sido financiado por el Proyecto Prometeo de la Secretaría de Educación Superior de Ciencia, Tecnología e Innovación de la República del Ecuador. Se inscribe dentro del proyecto de investigación "Educación artística sobre las teorías de la figura humana a través de los tratados: anatomía, proporción y escorzos", llevado a cabo por José Luis Crespo Fajardo en la Facultad Artes de Cuenca (Ecuador) dentro del Proyecto Prometeo de SENESCYT.

Colabora:

Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (Ecuador)



Abril de 2014

ISBN-13: 978-84-16036-42-4

Nº de registro: 201431766

Ilustración de portada: Dolores Schoch

ÍNDICE

Agradecimientos... 9

José Luis Crespo Fajardo

Pensar, escribir, resistir...11

Cecilia Suárez Moreno

1. El oficio del papel como contribución a la educación superior... 13

Carolina Larrea

1. El inicio

2. Aprender, practicar y transmitir el oficio

3. Conocimientos que adquirimos a través el oficio del papel:

4. El artista silencioso o el arte de trabajar en silencio -
Desafíos para la práctica del arte a través del papel hecho a mano:

5. Desafío 1- Conectarnos con nuestro trabajo

6. Desafío 2- Vivenciar todas las etapas del trabajo y crear el sentido de pertenencia a la comunidad.

7. Aplicando lo aprendido dentro y fuera de la universidad:

Notas

Referencias bibliográficas

Imágenes

2. Los lenguajes estéticos y conceptuales de las vanguardias y su influencia en el ámbito de las instalaciones contemporáneas... 31

Daniel Pablo Tejero Olivares

M^a José Zanón Cuenca

Lourdes Santamaría Blasco

1. Introducción: Una aproximación a los lenguajes artísticos y conceptuales de las vanguardias del siglo XX.

2. De Rodin al Manifiesto: Nuevos lenguajes estéticos e innovaciones conceptuales y técnicas de las Vanguardias

2.1. Hacia una nueva composición: Fragmentación del objeto y el espacio en el Cubismo

2.2. Dinamismo espacial y composición en el Manifiesto Futurista

2. 3. El azar como parte de las estrategias creativas en el Dadá y en el Surrealismo

2.4 Los objetos industriales en el *Pop Art* y en el *Assemblage*

3. La Instalación como escenografía. Orígenes y precursores.

4. Conclusiones: La interdisciplinaridad del *Collage*, el *Assemblage* y la Instalación como deconstrucción, alteración y reconstrucción de la composición y el espacio

Notas

Referencias Bibliográficas

3. Teoría y práctica artística. Interludio para los *desconcertos*... 67

Diego González Ojeda

1. Introducción

2. Inversión del platonismo

3. Práctica-teoría y dualismos sin oposición

4. Conclusiones

Notas

Referencias

4. Las ilustraciones de anatomía de Pietro da Cortona ... 83

José Luis Crespo Fajardo

1. Introducción

2. Dibujos anatómicos

3. Ediciones

Notas

Bibliografía

5. Una aproximación a la connotación simbólica de lo subterráneo en la práctica artística contemporánea... 93

Eduarne González Ibáñez

1. Una aproximación a la connotación simbólica de lo subterráneo en la práctica artística contemporánea

2. Génesis / Final. Ana Mendieta - Sophie Calle

3. Refugio / Trampa. Vito Acconci - Eduardo Chillida

4. Orden / Caos: Micha Ullman - Diego Perrone.

5. Movimiento / Reposo: Abraham Poincheval & Laurent Tixador - Martin Kippenberger.

Notas

Bibliografía

6. El arte escénico, la sublimación de lo psíquico... 125

Ana Cristina Medellín Gómez

Lucero del Pilar Miranda Diego

Notas

Bibliografía

7. La representación del Poder... 133

Alberto Ruiz Colmenar

1. La evolución del Poder. El emperador cercano
2. El Poder divino. Iconofobia
3. El Poder autoritario. La arquitectura como herramienta.
4. El Poder del artista. Una relación en dos direcciones
5. El Poder perdido
6. El Poder del dinero. El arte “averiado”

Notas

Bibliografía

8. La vigencia de la extracotidianidad escénica... 151

Pamela S. Jiménez Draguicevic

Proemio 1

Proemio 2

1. Planteamiento
2. El porqué del *training*

Nota bene

Notas

Referencias bibliográfica

9. Competencias digitales para la práctica pictórica contemporánea... 171

José Luis Maravall Llagaria

Referencias bibliográficas

10. Yves Klein. El *Théâtre du vide* y el espacio colectivo... 183

José Alberto Conderana Cerrillo

Notas

Bibliografía

11. Genealogía de la imagen digital... 197

Marco Antonio Marín Álvarez

Francisco Roberto Rojas Caldelas

1. Introducción
 2. Naturaleza de la fotografía digital
 3. Cualidades de la imagen digital
 4. Variantes de imágenes digitales, imágenes pintadas directamente con la computadora
 5. Imágenes creadas a partir de fractales (algoritmos)
 6. Imágenes fotográficas-digitales
 7. Conclusiones
- Bibliografía

12. El diseño innato en la construcción de habitáculos e instrumentos de los animales... 221

Héctor Fernando García Santibáñez Saucedo

1. Introducción
 2. Desarrollo
 3. A manera de conclusión
- Notas
- Bibliografía

AGRADECIMIENTOS

La primera palabra de agradecimiento es para todos y cada uno de los investigadores participantes en este proyecto. Les agradezco mucho la valentía de confiar sus estudios a esta idea tan aventurada de edición puramente virtual, y que hayan tenido la paciencia suficiente para sobrellevar el proceso de gestación de la obra, con galerada incluida. Sin embargo ya podemos decir que, tras superar los difíciles obstáculos, de la realidad virtual hemos conseguido crear una realidad tangible.

A la vez, me gustaría agradecer la ayuda y colaboración del grupo Eumed.net de la Universidad de Málaga, dirigido por el Dr. Juan Carlos Martínez Coll, y a todo el personal de este gran equipo de investigación.

Por último, quisiera dedicar una especial mención de agradecimiento a la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, en Ecuador, que gentilmente colabora en la difusión de la presente obra.

José Luis Crespo Fajardo

PENSAR, ESCRIBIR, RESISTIR...

CECILIA SUÁREZ MORENO

Profesora principal de estética y crítica de Arte
Universidad de Cuenca (Ecuador)

Heridos de muerte, el norte por una de las peores crisis que recuerde la memoria y el sur por la emergencia de unas post democracias que más que consensuar controlan la vida y se imponen sin importar los medios, podría decirse que la divisa de esta época, es, parafraseando a Gilles Deleuze: *pensar, escribir, resistir*.

Si examinamos la práctica real del pensamiento presente, constatamos que es cada vez una excepción y, aún más, cuando se trata de la reflexión, el análisis y la escritura sobre la cultura, el arte, las humanidades, territorios que tienen implícita su mirada crítica sobre la vida y el mundo.

El presente libro reúne un amplio y diverso conjunto de análisis cuyo objetivo común es reflexionar precisamente sobre la cultura, el arte, la filosofía, el teatro, el dibujo, la escultura, el poder, las competencias digitales en la pintura, etc. que un grupo de investigadores propone a los nuevos lectores globales de un mundo cada vez más internacionalizado e interdependiente.

La presente edición se presenta en un formato generoso, susceptible de llegar a millones de seres humanos, sin transitar por el mercado, gracias a una clara toma de posición ante la revolución digital, con la finalidad de democratizar el acceso al

conocimiento, propiciando que todas las personas desde distintas latitudes, superando límites relacionados con su condición económica o social, lean y piensen, sin más requisito que el deseo de hacerlo.

Este gesto alternativo a la lógica dominante, ha sido posible gracias a la decisión, trabajo y compromiso del Doctor José Luis Crespo Fajardo, profesor canario-español, radicado temporalmente en Ecuador, como becario del proyecto Prometeo de la Secretaría Nacional de Estudios Superior, Ciencia y Tecnología, SENESCYT, y que actualmente desarrolla sus labores en la Universidad de Cuenca, en su Facultad de Artes.

El estudioso, el lector curioso, el estudiante y el profesor interesado en el devenir de la cultura y las artes, encontrará en este libro material sugerente, diverso, analítico e incluso provocador para acompañarle en sus meditaciones sobre este territorio que resiste embates proferidos desde muchos flancos, desde hace tanto tiempo, pero sigue tan vivo como siempre.

El oficio del papel como contribución a la educación superior

CAROLINA LARREA

Resumen:

La primera idea que los estudiantes tienen de hacer papel, es picar periódicos y meterlos en una licuadora para hacer la pasta. Sobre todo aquellos alumnos que vienen de facultades de distinta naturaleza a la artística. Mucho menos tienen la perspectiva de que lo que aprenderán es a hacer el papel a partir de un elemento que les es tan familiar como inexplorado, el papel hecho a partir de plantas y vegetales.

Este texto reflexiona sobre los últimos 10 años como profesora del Taller de Papel en la escuela de arte de la UC de Chile, y otras universidades extranjeras. La influencia de esta disciplina, como complemento en sus estudios de grado y post grado.

Palabras clave: Papel hecho a mano, educación en el arte, práctica artística, Geidō, Zen.

* * * * *

1. El inicio

En el año 2002, después de un largo período de investigación y práctica individual en el papel hecho a mano, hice una primera propuesta formal, para proyectar el oficio del papel como una asignatura. Mi intención al llevar el papel artesanal a la universidad, era destacar y enseñar la importancia

que tiene este material como soporte de obra, y su potencial como un arte en sí mismo, poniendo mi experiencia artística como respaldo. El apoyo me fue dado, ante mi persistente interés en crear este taller y de este modo se abrió la asignatura: El Papel como Medio de Expresión, que este año cumple 10 años en la malla curricular de asignaturas optativas, para la carrera de Licenciatura en Artes y como asignatura de formación general para otras carreras. El primer año comenzamos con 9 alumnos; hoy en día el promedio es entre 15 y 20 alumnos cada semestre.

En un principio me centré en enseñar principalmente técnicas y recetas para la experimentación con diversas plantas que encontrarán cerca de sus casas. Ésta fue la manera en que yo también comencé a relacionarme con el papel, así es que me pareció que sería también el mejor camino para poder transmitir esa experiencia a mis alumnos. La Universidad proporcionó un espacio compartido y un pequeño presupuesto, que en colaboración con los alumnos y mis propias herramientas en préstamo, implementamos el taller. En el año 2004 logramos tener una pila holandesa, que sigue funcionando sin problemas hasta hoy, construida a partir de las instrucciones de algunos libros y sitios de internet. Aquí realmente se notó la diferencia al incorporar esta máquina para afinar las fibras, pues durante los primeros años, todas las plantas eran apaleadas con mazos de madera. Luego vino la implementación de una batea y bastidores adaptados para el papel japonés, una prensa artesanal, colgadores para el papel, etc. Nuestro último gran recurso ha sido la instalación de un potente extractor de aire para la cocina, que en realidad impresiona más de lo que realmente funciona.

Cada uno de estas mejoras ha ayudado a una mejor realización de la clase, que ha tomado 10 años en equiparse, y claramente aún nos falta. Pero más allá de los logros en infraestructura, ha habido un cambio progresivo en la manera de plantear la enseñanza del papel, motivada por diversas experiencias relativas a la práctica de taller y a investigaciones académicas realizadas en los últimos 5 años con respecto a las artes y oficios que envuelven a la naturaleza y el entorno.

2. Aprender, practicar y transmitir el oficio

En el 2005 asistí a The University of Iowa Center for the Book para aprender con Timothy Barrett. Sentí una instantánea atracción por el *washi*¹ y su técnica *nagashizuki*². A mi regreso a Chile, comencé un trabajo regular de la técnica del papel japonés. Una etapa en la que me sumergí de lleno en la práctica y en corregir mis equivocaciones una y mil veces; y me di cuenta de que nunca terminaría de aprender, de conocer, de mejorar, y que esa es la manera de caminar en este oficio.

La práctica del arte del papel, es una puerta viable a la meditación activa, al percibir la similitud que existe con varias descripciones hechas de las artes tradicionales del budismo Zen. Tema que profundicé en mi tesis de Master en Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia, en España³. Aquí planteo que la mayor importancia radica en el sentido de la práctica, como un posible camino hacia el auto-conocimiento a través del conocimiento de los materiales.

Esta reflexión acerca de la práctica artística es la que me interesa transmitir a mis estudiantes, pues percibo la presión que ellos sienten al intelectualizar de manera excesiva sus ejercicios

de creación, sin tener aún la experiencia suficiente en la práctica para sentir esa libertad dentro de la disciplina de trabajo. Bernard Leach ya había apuntado esta manera de enseñar, alrededor del año 1954, afirmando que el problema está en poner la teoría antes de la práctica, y más aún tomando en cuenta el hecho de que muchas personas son capaces de adquirir el conocimiento a través de la manipulación y experimentación con los materiales en terreno. Para Leach, *“Un buen trabajo proviene de un hombre completo, con corazón, cabeza y mano en equilibrio apropiado”* (Soetsu, Y. *The Unknown Craftman*. p.95)

Frente al panorama artístico de hoy, centrado en la imagen del artista, se desecha cada vez más la importancia de la práctica del arte como forma de conocimiento, y en su lugar se realza la figura del que hace, más que del hacer mismo. Como diría el filósofo japonés, Yanagi Soetsu, *“el artista siente demasiado orgullo de su individualismo”* (Íbid. p.97). Según Soetsu, un buen artista o artesano, que lo mismo da, no tiene orgullo personal porque sabe en su fuero interno que cualquier destreza que él muestra es evidencia de ese otro poder. Él afirma: *“Si el trabajo hecho a mano es para estar vivo, se justifica en sí mismo en cualquier momento como una expresión íntima del espíritu del hombre. Tal trabajo es un fin en sí mismo, y no un significado para un fin”* (Íbid.)

La experiencia de plenitud alcanzada en nuestro trabajo podrá ser percibido en el resultado de la obra, sin que éste sea un objetivo sino una consecuencia. Pero cómo podemos transmitir una forma de trabajo en tan sólo un semestre, si no es el mismo método que se usa en los otros talleres prácticos de la carrera ¿Qué hay más allá de esta sencilla y a la vez compleja relación

entre el tiempo de práctica necesario y lograr un método de conocimiento que sea significativo? Creo que a través del oficio del papel, se puede mostrar un claro ejemplo de la riqueza que envuelve el proceso, para experimentar una práctica artística que trasciende el arte mismo y que nos conecta con muchas otras vivencias y conocimientos transversales a la creación.

3. Conocimientos que adquirimos a través el oficio del papel

En esta asignatura se introduce a los alumnos a conocer distintos tipos de papeles y a comprender cuáles serán los más apropiados para reciclar dependiendo del uso que se les dé. También reflexionamos sobre lo que significa el concepto de reciclaje, que va más allá de tirar la basura en los contenedores diferenciados, para luego dar paso a la experimentación libre del reciclaje del papel en pequeño y gran formato. (Fig.1)

El siguiente paso es la elaboración de papel a partir de plantas, donde consideramos la posibilidad de aprovechar las podas de nuestros propios jardines, haciendo del papel artesanal un arte sustentable. Aquí damos un primer guiño a la ecología. Los alumnos deberán identificar su fase de crecimiento, saber si son plantas perennes o anuales, de manera de establecer la mejor época de cosecha o poda. Esto significará también que para un determinado semestre sólo contaremos con ciertas especies, dependiendo de la época del año. 2do guiño. esta vez con la botánica, que nos será de mucha utilidad para las propuestas de investigación, sobre todo porque las plantas cambian de nombre según el país y de esta manera les será más fácil su localización en fuentes bibliográficas. Todos estos detalles los hace más conscientes del uso responsable de la naturaleza y cuidado del medio ambiente. Al mismo tiempo se involucran con aquello

que están conociendo y las plantas que vieron toda la vida crecer a su alrededor, ahora les sirven para hacer papel; algo que nunca habrían imaginado, según describen en sus informes. Yo tampoco lo habría imaginado, debo reconocer. Ellos han experimentado especies que yo nunca he trabajado, han variado álcalis para su cocción dentro de una misma especie para ver los cambios, es decir, aparece la inquietud por comprender la relación entre los componentes que lleva el proceso de preparación del papel a través de estas observaciones, y sus posibles efectos en el papel resultante. Al finalizar esta primera experiencia investigadora, se intercambiaran fichas de registros de las plantas para compartir los resultados y así cada uno contará con esta información que les servirá de base para sus próximos proyectos de taller. (Fig.2)

La experiencia de tomar este taller, en el que muchos de ellos no pertenecen al campo de las bellas artes, significa encontrar una instancia de aprendizaje con otro *timing o tempo* por decirlo de alguna manera, sin presiones por las calificaciones, ni por cumplir académicamente con un programa rígido. Se intenta aquí, crear el espacio para descubrir y establecer nuevos enlaces con sus propios programas o temas de estudios. Alumnos de carreras como medicina, sociología, biología, agronomía y psicología, han pasado por esta asignatura. Yo creo que es porque comprender trabajando directamente con las manos en contacto con la naturaleza es muy atractivo para el aprendiz y es muy probable que este acercamiento al entorno les proporcione a ellos un contacto con sus propias naturalezas, como es el ejercicio que propone la práctica del arte tradicional budista. Yanagi sostiene que los seres humanos sean de Oriente u Occidente, necesita creencias, echar a volar la imaginación y la intuición en sus hogares y

talleres, o se volverán desnutridos (Íbid p.90). Es decir, es muy importante tener una instancia que nos haga estar presentes y proactivos en contacto con nuestro entorno. Más allá, Yanagi dice que la falta de estas instancias que nos son esenciales, son las que nos adormecen de una manera u otra . *“Básicamente, No tiene que ver con una revolución en contra de la ciencia y las máquinas sino como una manera de equilibrarla empleando la primera herramienta del hombre, sus propias manos, para la expresión de su naturaleza interna”* (Íbid p.91)

Cuando un estudiante experimenta por su propia mano la transformación de la materia a partir de una planta que le ha sido tan familiar en otras circunstancias, y que se convierte en un papel, cobra un sentido mucho más profundo para ellos. Lo comento de esta manera porque es en esta instancia cuando recibo la mayor cantidad de comentarios como por ejemplo, *Profe, aquí siento que realmente aprendo o ahora miro las plantas de distinta manera.* Pero también los proyectos experimentales que no dan resultado, los aprecian como parte del aprendizaje: *el rotundo fracaso con el papel de algodón me ayudó a que nunca más se me olvidaran todos los pasos para la realización de éste,* fue el comentario en un informe final de una estudiante de este último semestre. que intentó hacer un papel a partir de una camisa vieja de hilo de algodón.

Los estudiantes no sólo miran su papel con otros ojos, también cambia la mirada hacia el papel en general, porque ahora hay un conocimiento detrás, una base que les hace comprender más ampliamente su rol, tanto en las bellas artes como en la historia de la humanidad. Pues yo misma al ir estudiando la historia del papel, y actualizando mis conocimientos regularmente, he ido conociendo una serie de

datos, materias y temas que no sabía cuánto estaban relacionadas a la historia y desarrollo del papel, y de la importancia que cada una de ellas ha tenido en mi visión de este arte y oficio.

Entonces como consecuencia natural, mis alumnos son los primeros en recibir estas reflexiones y son alentados además a través de sus trabajos de investigación que amplíen estas posibilidades relacionándolo con sus campos de trabajo. Ellos valoran especialmente cuando les comunico mi propia experiencia, viendo fotografías de diversos lugares que he visitado y que complementan mis clases teóricas. Así la posibilidad de conseguir una experiencia similar, está más cerca de lo que ellos podrían suponer. Recuerdo un e mail recibido de una alumna en el año 2008, que ponía: *Agradezco haber visto las presentaciones que traía ya que en pocos electivos muestran presentaciones con imágenes reales de lo que uno está aprendiendo.* La misma alumna agrega: *se nota su experiencia y el amor con que transmite el tema.*

Estos comentarios finales no son usuales, pero se agradece, pues realmente es un trabajo que se hace con mucho amor.

4. El artista silencioso o el arte de trabajar en silencio - *Desafíos para la práctica del arte a través del papel hecho a mano*

Una de las formas de trabajar más fecundas en la práctica del arte es la atención que damos a cada paso en nuestro proceso de creación. Haciendo papel se ejercita no sólo la observación de la naturaleza que es de donde sacamos la materia prima para hacerlo, también ejercitamos la paciencia. La ejecución de una

serie de movimientos que nos sirve para una preparación del ánimo y disposición al trabajo que comienza con la organización de los materiales.

Si bien esta no es una nueva forma de ver el arte, se ha perdido bastante frente al trabajo en el que estamos muy condicionados a obtener resultados rápidos. Pero en los oficios, la maestría tiene un tiempo propio y la práctica es la única vía del real conocimiento de un arte. Es por esto que todos los que hacemos papel sabemos que de la mano de nuestro oficio debe ir siempre la paciencia y la perseverancia. Jean François Billeter, hace un alcance cuando explica un texto de Zuangzhi que habla acerca del aprendizaje de un oficio: *“Lo que los antiguos no podían transmitir se lo llevaron consigo en la muerte. Lo que leéis ahora son sus desechos”* (Billeter, p.30). Aquí quiere decir que no podemos realmente conocer un arte, sin sentir por la propia mano el significado que éste tiene, pues aquí el gesto es síntesis de una serie de movimientos que hemos practicado e integrado. A esto comenta Billeter:

“resultaría evidentemente absurdo decir que el gesto, al no poder transmitirse mediante la palabra, tiene algo de indecible y sugerir que es incognoscible. El dominio del gesto implica, por el contrario, un conocimiento que es, creo, el más seguro y el más fundamental que existe, pero que la filosofía nunca ha tomado en cuenta.” (Íbid. p. 33)

Esto por diversas razones, pero una de las que me parece más obvia es que es demasiado común o evidente, y por lo tanto no se toma en cuenta.

Para los practicantes del *sumi-e*⁴, existe un protocolo de preparación antes de pintar que incluye hasta la ubicación de las

herramientas, una preparación física y mental. Sólo entonces el pincel (*fude*) da vida a la tinta siguiendo el fluir de la mano, para finalmente ser la continuación de esta, como una sola entidad (Manríquez, 2006). Para llegar a este estado se requieren horas de práctica y repetición. disciplina y humildad. Si lo adaptamos a la enseñanza del papel aparecen algunos desafíos:

5. Desafío 1-Conectarnos con nuestro trabajo

Hoy en día puedo observar que la mayoría de los estudiantes de arte, en Chile, trabajan conversando sin parar o escuchando música en sus *iPods*. Trabajar en silencio significa vivenciar el momento más rico de comunicación y fluidez en nuestro proceso creativo. Observar el camino de la voluntad, la mano, el bastidor y la pulpa como un sólo ser que avanza por el movimiento, sin que ninguno desee dominar por sobre el otro. Esto es muy importante como ejercicio para apaciguar nuestro ego, pues resulta muy tentador querer manejar a nuestro antojo las herramientas, pero sólo podremos hacer pleno uso de ellas cuando reconozcamos que debemos tomarlas, practicar, y dejar que ellas haga su parte, mientras nosotros permitamos que nos lleve, pues es un trabajo de conjunto y no de sometimiento.

No es fácil llevar a un estudiante joven, inmerso en las altas tecnologías de todo tipo de dispositivos como *iphone*, *ipods*, *ipads*, a un “modo manual”. Necesitamos un *iSilence*, o un *iMute*, y es lo que les propongo por los menos una clase en el semestre. Un día sin ningún *i.algo*. y poner total atención a lo que están haciendo. A veces me ha funcionado, otras, sólo da pie a un intenso parloteo entre ellos. pero también sé que no se puede controlarlo todo.

6. Desafío 2- Vivenciar todas las etapas del trabajo y crear el sentido de pertenencia a la comunidad.

Una buena porción de alumnos se van sin volver a poner cada cosa de vuelta en su lugar, como si en un acto de magia, las herramientas y materiales volvieran a donde pertenecen. Frente a este escenario, siempre me queda una sensación de que algo está incompleto en este ciclo. Hay un elemento que no puede cantar la jornada de trabajo. Más allá de mantener el orden en un taller compartido como señal de respeto, el artista disfruta y considera vital como parte de su trabajo, empaparse de la atmósfera en donde desarrollará su proceso de creación, y podemos ver que cuando trabajamos en nuestro propio taller, no movemos nada hasta no considerar terminada la obra, pero sí que cerramos pomos de pintura y lavamos los pinceles antes de apagar la luz y dar por terminada la jornada.

Vivenciar el proceso de preparación, desarrollo y conclusión de nuestro día laboral, es fundamental para aclarar nuestra mente y como disciplina de trabajo.

7. Aplicando lo aprendido dentro y fuera de la universidad

En la clase también aprenden a construir sus propios bastidores o moldes, y a organizar sus espacios de trabajo cada vez que se inicia la sesión, pues el taller es compartido con otras dos asignaturas. De esta manera también estarán capacitados para poder repetir esta experiencia una vez terminado el curso, con las posibilidades que tienen a mano. Esto les otorga una herramienta de desarrollo e independencia para diversos proyectos educativos y de capacitación que se propongan en el futuro, como fue el caso de una estudiante alemana de intercambio Veronika Geiger que en el

año 2006 durante el curso de Papel Avanzado montó un taller en el poblado indígena de Intag, Ecuador (mi trabajo como profesora fue de una tutoría a distancia), utilizando sólo materiales del lugar, armando bastidores con amarras, sistema de secado, cocinando con cenizas etc. Resultando una experiencia muy enriquecedora para Veronika en su carrera como Educadora en Artes y aportando una herramienta más para los habitantes del lugar. Parte de su primer informe mencionaba:

Que aprendí hasta ahora:

- > *hacer fuego con leña mojada*
- > *conocí las distintas plantas y sus propiedades*
- > *cortar las plantas con respeto, pidiendo permiso*
- > *trabajar en grupo*
- > *trabajar sin tóxicos para cuidar la tierra*
- > *paciencia*
- > *tener un orden puede ayudar*
- > *que puedes aprender muchas cosas haciendo papel.*

Otros proyectos especialmente interesantes ante esta variedad de alumnos e intereses, es el de Macarena Moraga, alumna del último semestre de la carrera de Diseño, y su propuesta de un papel de algas como "cubresuelos", que debe cumplir dos funciones principales: mantener la humedad en el suelo y evitar la aparición de malezas. Además de su natural biodegradación, que aporte nutrientes y proteja el cultivo de cualquier tipo. (Fig.3)

En creación, me ha llamado especialmente la atención el aumento de propuestas que apuntan al sentido estético y poético del arte del papel. Dejando un poco de lado las antiguas maneras de usarlo sólo como un sustrato para otras técnicas más tradicionales. Es probable que esto también se deba a que el

enfoque ha ido cambiando y se ha destacado la importancia de su evolución histórica, su proceso y práctica, más que el sólo producir un soporte de obra. En cualquier caso, el objetivo es que cada uno logre tener una experiencia que enriquezca su manera de ver el papel, y que pueda proyectarlo en su propio trabajo de creación y/o investigación. (Fig. 4 a la 6)

Por otro lado, he podido ver el nacimiento de diversos proyectos fuera de la universidad, en el que ex alumnos han implementado cursos para público en general, o directamente emprendido talleres de producción de papel para diversas empresas; algunos ya son profesores de otras universidades, enseñando papel hecho a mano en carreras de arte y diseño. Otros son profesores de escuela, que me han contactado para pedir consejo en la realización de clases para niños como parte de la clase de artes plásticas. De esta manera, podemos avanzar y crear nuevas vías de aprendizaje y conocimiento.

El oficio del papel en la universidad proporciona además de un producto en concreto un sentido de compartir y trabajar en comunidad. Conocer la naturaleza que los rodea. Frente a los procesos químicos, prestar atención al cuidado del medio ambiente; conocer la historia y entender la importancia del papel en la evolución de la humanidad.

En un país como Chile en donde no hay una tradición papelera, la apertura hacia este arte, ya sea a nivel artístico o a nivel de pequeña empresa ha sido bastante lento, pero año a año va creciendo el número de jóvenes emprendedores que ven en el oficio del papel posibilidades expresivas de amplio espectro. Y creo que frente a la apertura de las autoridades ya sean educacionales o culturales, esto podría tener una mayor y mejor proyección.

Apéndice:

(Imágenes todas tomadas por la autora de este artículo)



Fig.1- Alumnos trabajando en papel reciclado

FICHA DE REGISTRO PAPEL COMO MEDIO DE EXPRESIÓN	
Profesora: Carolina Larrea	
Matilde Campos - Nataly Gamonal - Carolina Bravo - Johanna Pérez	
Nombre planta	Pita (Hoja)
Peso inicial seco	2.200L de fibra verde.
Preparación previa al cocimiento	Pultrición de 2 semanas en agua (hasta cubrir) más 2 litros de leche.
Tiempo de cocción	4hrs de cocción (después de que hierva el agua)
Alcali	Soda caustica. 18% = 396 grs.
Método de desfibulación	Pita holandesa, se probó con tiempos distintos para obtener fibra más y menos desfibulada. Se hicieron 3 muestras, la primera estuvo 1/2hr en proceso, luego la segunda muestra estuvo 1hr y finalmente la tercera muestra estuvo 1hr 45min.
Tamaño papel húmedo	20cm x 25cm.
Tamaño papel seco	19,8cm x 24,7cm
Encogimiento promedio	1.2% (promedio 0.3cm de encogimiento)
Rendimiento	75 hojas de 20cm x 25cm
Observaciones	El papel de pita es no quebradizo, por ende es bastante flexible. Además podemos decir que no es muy resistente. El papel es beige oscuro, pero en él se notan las fibras de color amarillentas y café oscuras (fibras de 2 cm de promedio "corte"). Sobre su textura podemos decir que el lado que estuvo en contacto con el bastidor es más bien suave, al contrario del otro lado donde la fibra queda más espesa y tiene una textura áspera. El proceso de la pita fue normal, no hubo ningún imprevisto, lo único que podríamos agregar es que hay que tener en cuenta un tiempo aprox. de 1 1/2hr para el lavado de la fibra luego de su cocción.
Muestra:	
	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-end;"> <div style="text-align: center;"> <p>1/2 hr pila</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>1hr pila</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>1hr 45min</p> </div> </div>

Fig.2 Ficha de registro papel de plantas



Fig.3 Macarena Moraga y su papel de algas.



Fig.4 papel vegetal de gran formato. Trabajo de grupo



Fig. 5 y 6 Presentación de trabajos finales en papel vegetal

Notas:

N.B. Ponencia presentada en el Congreso Watermarks 2012 organizado por IAPMA (*International Association Of Papermaking and Paper Artist*) y *The Friends of Dard Hunter (American Contemporary Hand Papermaking)*, Cleveland, Estados Unidos.

1. Papel tradicional japonés conocido erróneamente en Occidente como papel de arroz.
2. Estilo tradicional japonés para formar una hoja de papel. proviene del verbo nagasu: fluir con el agua y suku: hacer papel.
3. tesis bajo el título: En la puerta del *Geido*, reflexiones sobre mi proceso creativo a partir del *washi*, presentada en Julio, 2011
4. Pintura tradicional en tinta china sobre papel, en el que se valora el gesto del trazo del pincel.

Referencias bibliográficas

BILLETER, J.F. *4 Lecturas sobre Zhuangzi*. Siruela Ed. Madrid, 2003.

MANRIQUE, M.E, *Pintura Zen, método y arte del Sumi-e*, Editorial Kairós, Barcelona, 2006.

SOETSU, Y. *The Unknown Craftsman, A japanese Insight into beauty*. Kodansha International, Tokyo, 1972, edición revisada, 1989.

Los lenguajes estéticos y conceptuales de las vanguardias y su influencia en el ámbito de las instalaciones contemporáneas

DANIEL PABLO TEJERO OLIVARES
M^a JOSÉ ZANÓN CUENCA
LOURDES SANTAMARÍA BLASCO

Resumen:

Las radicales innovaciones estéticas y tecnológicas de las vanguardias artísticas son el eje de esta investigación, cuyo objetivo es determinar cómo se materializa su influencia en las tendencias interdisciplinarias contemporáneas. La ruptura con la tradición academicista transformó la teoría y la praxis del arte moderno, por ello hay que contextualizar en cada época la importancia de los Manifiestos como declaración de intenciones artísticas y conceptuales, y el uso de materiales industriales o de desecho, y de técnicas heterodoxas como el collage y el assemblage y la reconstrucción de la composición y del espacio escultórico.

Palabras clave: Dadaísmo, Surrealismo, Pop, Assamblage, Instalaciones

* * * * *

1. Introducción: Una aproximación a los lenguajes artísticos y conceptuales de las vanguardias del siglo XX.

Los principales conceptos, materiales y procedimientos de las creaciones artísticas sufrieron una profunda transformación

desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Pero ha sido el concepto mismo de Arte el que ha sufrido una mutación más radical gracias a las vanguardias; arrastrando las nociones y valores académicos de artes mayores y menores, materiales nobles e innobles, procedimientos ortodoxos o heterodoxos, entre otras cuestiones. Este estudio trata de investigar cómo las creaciones artísticas de las vanguardias transformaron radicalmente la teoría y la praxis de las artes plásticas, y como desafiaron al sistema cultural, político y económico que sustentaba y definía al Arte como apoyo a determinados valores tradicionales.

Walter Benjamin consideraba que la obra de arte tenía nuevas funciones más allá de las puramente estéticas, y el arte de la modernidad actuaba como un reflejo especular de las mismas inquietudes sociopolíticas que agitaban el convulso panorama ideológico y pre-bélico de Europa y América. El *nuevo espíritu* que anima las obras de arte de las vanguardias pretendía ser una fuerza revolucionaria actuando a contracorriente de lo establecido y lo cuestiona.

Arthur Rimbaud ordenaba con su imperativo categórico que *es preciso ser absolutamente modernos*, y el artista moderno debe de estar absolutamente inmerso en una constante experimentación interdisciplinar, con vistas a la modificación de la sociedad de su época, tal como señalaba Goethe: “Todas las épocas en retroceso y disolución son subjetivas, mientras que todas las épocas progresivas tienen una dirección objetiva¹.”

Las vanguardias que atraviesan el siglo XX consiguen unir ambos términos contradictorios (lo objetivo y lo subjetivo) en sus creaciones y manifiestos artísticos. La rapidez vertiginosa

con la que se aceptaban y consumían los movimientos artísticos, propició que los artistas fueran cada vez más radicales y experimentales, y a dejar en la retaguardia a impresionistas y expresionistas, cubistas y futuristas, devorados por la misma velocidad que imprimieron en su *Manifiestos*. Obviamente esto sucedía en el seno de una elite cultural compuesta por los propios artistas y críticos de arte. De hecho, es imposible negar el rechazo e incompreensión que recibieron por la mayor parte de la sociedad.

El caso más sangrante se dio en Alemania durante la época de entreguerras, por la persecución inquisidora por parte de los secuaces de Hitler (un pintor mediocre de corte academicista e ínfulas de arquitecto neoclásico). Los nazis arrasaron y diezmaron el legado cultural de la República de Weimar, con los avances técnicos, conceptuales y pedagógicos de la Bauhaus, y catalogaron las obras de las vanguardias como *Arte Degenerado*, precisamente por su carácter subversivo al rechazar el canon académico, artístico y social dominante que reflejaban en ellas. Las innovaciones de las vanguardias cuestionan todo lo establecido, desde el *Manifiesto* que obliga a repensar y cuestionar los conceptos no sólo del arte sino de la sociedad, hasta el *collage* que es también una forma simbólica, la radiografía del mundo moderno y de un estado de espíritu contemporáneo.

El *collage* es la mácula que denuncia las contradicciones de la cultura como sistema, como relato a partir del cual todo se explica (...) El collage sería la expresión del moderno concepto de hombre como un nuevo Frankenstein. El cúter o las tijeras serían el bisturí, los instrumentos de disección del humanismo y del saber antiguo (...) es una imagen atroz, es la misma idea de

descomposición, pero tal vez posea algo más auténtico, más real, más próximo a la vida que cualquier gran construcción o sistema unitario, que anula precisamente lo humano... Sea como sea, la cultura, hoy en día, tan sólo puede pensarse como *collage*.²

2 De Rodin al Manifiesto: Nuevos lenguajes estéticos e innovaciones conceptuales y técnicas de las Vanguardias

Como reflejo de esa Europa fragmentada, desgarrada por guerras y revoluciones sociales, se hace necesario un nuevo lenguaje plástico que refleje la desmembración estructural del tejido social, cultural y humano. De hecho, es sintomático ir a contracorriente, se necesita de la tradición clásica para, a través de la parodia, la subversión, la metáfora o el escupitajo al burgués biempensante, recrear y construir el nuevo lenguaje de las Vanguardias. Y así señala Nietzsche: “Quien quiera ser un creador... antes ha de ser un destructor y demoler los valores”.³

El artista de vanguardia desconstruye la realidad mediante la abolición del canon clásico, fragmentando la composición académicas, usando materiales “innobles” y técnicas poco ortodoxas para encontrar los signos de la modernidad. Incluso se transgrede la separación tradicional de los roles entre pintor y escultor, grabador o fotógrafo, para crear un nuevo artista multidisciplinar que conozca todas las facetas del proceso artístico.

La estructura compositiva de la obra de arte tradicional estaba sometida a unas reglas de distribuciones espaciales férreas y sometidas al canon clásico y figurativo en busca de la representación de lo real o ideal. Sin embargo, el cubismo inicia el camino hacia la destrucción del arte académico y clásico: el

cuadro-ventana renacentista, tras recibir la pedrada lanzada por la mirada del artista-hereje-cubista, es ahora un espejo fragmentado, la *tabula rasa* desde la que se parte de cero, desconstruyendo la obra de arte desde sus cimientos y a nivel conceptual, compositivo, técnico y material.



F. 1. Auguste Rodin. Camille Caudell con mano de Pierre de Wissant. Yeso. Hacia 1888

Aunque antes que los cubistas, existieron los pioneros que iniciaron esos nuevos caminos artísticos. Hay que detenerse en Rodin, en su uso del fragmento y en la abolición del pedestal, como en su grupo escultórico *Los burgueses de Calais* (1886-95) donde introduce una concepción del espacio revolucionaria para su época. Al abolir el pedestal y situar el grupo de

condenados al nivel del suelo, va más allá de la concepción escenográfica del Barroco, ya que Rodin inserta su obra en un espacio que no sólo es circundante sino que tiene un valor propio y dramático.

A finales del siglo XIX sus obras se van despojando del clasicismo y de lo superfluo, depurándose hasta la estilización; así construye obras experimentales a base de fragmentos anatómicos de piezas que no guardan relación formal o de tamaño entre sí, creando seres mutilados, monstruosos o mitológicos. Con estas obras más privadas, construidas a base de “despojos” prelude, en cierto modo, varias de las técnicas que las vanguardias desarrollarán a lo largo del siglo XX, mediante la utilización de las siguientes constantes:

_Uso de materiales (yeso, hierro) menos nobles que los académicos.

_Abolición de proporciones y escalas.

_Utilización de fragmentos escultóricos anatómicos.

_Uniones, injertos y yuxtaposiciones dispares de sexos y/o géneros (humano- animal) mediante los fragmentos.

_Importancia fundamental del espacio que circunda y acentúa el movimiento y/o el dramatismo del híbrido escultórico.

_Abolición del pedestal y, consecuentemente, despojar a la obra de lo que el pedestal significa: magnificar la obra, realzarla, equilibrarla, estabilizarla y remarcarla, desmarcándola a la vez

de la realidad cotidiana. Por el contrario, la abolición del pedestal acerca la obra al espectador, lo incluye en el pathos dramático de la misma.

Las innovaciones artísticas de Rodin y su modo de desacralizar el cuerpo, de mostrar su fragilidad y potenciar la presencia del cuerpo mediante su mutilación o su ausencia, lo hace el precursor del arte moderno y del contemporáneo. Es imprescindible pues, investigar y reconocer las principales innovaciones conceptuales, técnicas, procedimentales, matéricas y objetuales que las vanguardias aportaron y desarrollaron siguiendo la estela iniciada por Rodin, y como las mismas conformaron una nueva visión y lectura de los lenguajes estéticos modernos. La impronta simbólica del fragmento como parte significativa del todo en la obra de Rodin es señalada por J.M.G. Cortés en *El cuerpo mutilado*:

El fragmento se convierte en el punto de partida de una reconstrucción material por parte del espectador (...) el fragmento se afirma como el punto de partida de interesantes engarces de ideas (...) incita a proseguir, invita a investigar, a completar el abanico de hipótesis y de posibilidades que ofrece. Provoca la imaginación, ejerce una atracción indudable, convierte en suma al espectador o al lector en creador.⁴

La tormenta de ideas, conceptos, estilos y documentos acerca de *la naturaleza del objeto artístico* que las vanguardias desarrollaron, se concretó en el *Manifiesto* como gesto fundacional y experimental de las nuevas tendencias artísticas. En 1910, La revista alemana *Der Sturm* inició la propagación de las teorías de las vanguardias centroeuropeas, publicando ensayos de Apollinaire, Leger y Kandisky, o los *Manifiestos*

Futuristas, a la vez que exponía sus obras en la galería de arte del mismo nombre. Igualmente, destacamos por su singular importancia al *collage* (*papier collé*, *assemblage*, fotomontajes, *decollage*, montaje, cita), ya que significó modificar el mismo concepto de arte, y así lo señala Ángela Molina:

Quando se piensa en el *collage*, el formato más innovador y característico del siglo XX, hay que dejar de lado cualquier esfuerzo enciclopédico y abandonarse al disfrute de las fantasías subjetivas de tantos artistas que elevaron el azar y la magia sugerente de los objetos de la *vida real* a la categoría más alta de la creación plástica, forzando al arte a ser más inteligente. Picasso, Braque, Magritte, Ernst, Cornell, De Kooning, Motherwell, Jasper Johns, Hamilton, Beuys, Warhol, Rauschenberg, Rosenquist..., la lista de autores que emplearon esta técnica es imposible, por infinita, (...) La gran explosión o *Big-Crunch* de la vanguardia empezó con el *collage*.⁵

Este nuevo procedimiento constituye uno de los fundamentos artísticos del siglo XX, ya que además de una técnica es un concepto y una ideología que ha influido en otros ámbitos como el cine, la publicidad o la arquitectura. Su definición dice que es un procedimiento o técnica que consiste en incorporar papeles u otros materiales heteróclitos sobre la superficie pictórica o escultórica... Y según la interpretación canónica, el hecho de incorporar un *elemento procedente de la realidad*, previamente elaborado, dentro de un *modo de representación simbólico* supone una revolución: implica romper con la *idea de ilusionismo*, significa que la escultura y la pintura dejan de ser una *realidad subsidiaria* para convertirse en una *creación autónoma*, en un *objeto presencial*.

El carácter interdisciplinar del *collage* no sólo permite la utilización de diferentes materiales, técnicas y soportes sino que además provoca el surgimiento de un nuevo concepto de artista: multidisciplinar, pintor, escultor, tipógrafo, grabador, fotógrafo, escenógrafo, e incluso teórico o escritor.

2.1 Hacia una nueva composición: Fragmentación del objeto y el espacio en el Cubismo

Históricamente, es el cubismo el que inicia el camino hacia la descomposición y destrucción del cuadro-ventana renacentista, fragmentando el cristal en mil facetas que reflejan realidades y espacios temporales y compositivos nuevos y sorprendentes. La tradicional estructura compositiva de la obra de arte estaba sometida a unas inamovibles reglas de distribución espacial y al canon artístico clásico y figurativo en busca de la representación pictórica o tridimensional de lo real e ideal.

Mediante la influencia del cubismo se destruyen las distinciones de los cánones estéticos de belleza clásica, y las percepciones de la composición tradicional del espacio (sección áurea, perspectiva tradicional, relación fondo-figura, representación del movimiento y discontinuidad del espacio-tiempo), sufren una profunda alteración. Se materializó un nuevo espacio compositivo, pictórico y escultórico, con multiplicidad de información sobre el objeto, que adquiere en la pintura relieve y proporciones escultóricas. Al mismo tiempo, la nueva composición espacial transforma la obra escultórica en una subestructura abstracta, casi arquitectónica.

Otra de las innovaciones más características es la introducción de auténticos fragmentos de realidad exterior (papel, madera, objetos, etc. ajenos al material artístico), pegados o ensamblados, dentro del espacio de lo representacional. Picasso y Braque crearon el *collage* en 1912 inspirándose en la publicidad, la prensa gráfica, la ilustración y en sus obras incorporan tipografías, etiquetas, logotipos. Se trataba de reivindicar el mundo del fragmento, la mezcla heteróclita de elementos dispares, de inscribir la realidad de una manera más enfática, al tiempo que redoblan su ataque contra la función imitativa del arte. El fragmento escultórico funciona como la parte por el todo desde las obras de Rodin, pero los cubistas incorporan un fragmento no tallado ex profeso, sino aleatorio, encontrado o buscado deliberadamente.

Utilizar papeles reciclados o botellas de vidrio para realizar obras de arte en vez de mármol o bronce supuso una auténtica revolución; el *collage* violaba todos los sistemas tradicionales de figuración ilusionista y alteraba las leyes clásicas de la composición académica. La introducción de objetos y materiales extraños que remitían a un mundo no artístico en la obra se fundamenta en razón de su “materialidad”: sus propiedades físicas y táctiles, y por el sentido de certidumbre material que evocaban, es decir: convertir una sustancia en otra.

Los cubistas crearon el *tableau-objet*: el concepto de la obra en cuanto objeto o entidad fabricada, que no imita al mundo exterior, sino que lo recrea de un modo independiente. Los cubistas pretendían no hacer un *trompe l'oeil* sino crear un *trompe l'esprit*, como Picasso señalaba: “(...) ese objeto desplazado ha entrado en un universo para el que no fue hecho y

en el que conserva, en cierta medida, su rareza. Y lo que queríamos es que la gente pensase sobre esa rareza...”⁶

Ese *fragmento de realidad incorporada* no es ya una representación, una realidad subsidiaria, sino la *presentación de una nueva realidad*. No se trata del simulacro, sino de la presentación de un objeto nuevo, independiente, una creación autónoma que establece relaciones internas consigo mismo y con su realidad circundante. En suma: la obra / el objeto "es" por lo que "es" y no por lo que representa; es más importante la experiencia comunicativa del objeto que su función estética.

2.2 Dinamismo espacial y composición en el Manifiesto Futurista

Los futuristas consideraban al cubismo como académico, sin embargo, reconocieron las posibilidades de experimentación radical del *collage*. Giacomo Balla y Carlo Carrà utilizaron el *collage* como una herramienta de difusión de su manifiesto, con clara intencionalidad política y a favor de la guerra, como hicieron los constructivistas contra el zarismo. Sin embargo, el *collage* fue utilizado por dadaístas y surrealistas con un sentido más anárquico y contrario a la guerra. Marinetti supeditó el desarrollo de la actividad artística al concepto teórico en el primer manifiesto; las nuevas tecnológicas y las innovaciones de la sociedad y del pensamiento necesitaban formas de expresión literaria y artística nuevas, atrevidas, veloces, eléctricas y dinámicas, defendidas con vehemencia, tal como declaraba Umberto Boccioni en su *Manifiesto técnico de la escultura futurista* de 1912:

Es preciso destruir la pretendida nobleza, básicamente literaria y tradicional, del mármol y del bronce, y negar tajantemente que un conjunto escultórico debe servirse exclusivamente de un único material. El escultor puede emplear veinte materiales distintos o más en una sola obra, siempre que la emoción plástica así lo exija.⁷

Este manifiesto preconiza la interpenetración de objetos distintos, como realiza en una de sus esculturas: la titulada *Caballo + Jinete + Casa*, realizado en yeso, madera y cartón. Con este ensamblaje escultórico, Boccioni proclama la supresión absoluta y definitiva de la línea finita y de la estatua de forma cerrada, e insiste en abrir al cuerpo en canal, incorporándole lo que lo rodea, como se puede observar en su conocida escultura *Formas únicas de continuidad en el espacio*, de 1913, en la que la forma humana adopta una dinámica que la interrelaciona indisolublemente en el espacio. Boccioni pretende abrir las formas al espacio circundante, exponerlas para que revelen las energías implícitas en su estructura y fundirlas con el espacio del entorno, y le da a la composición espacial y a los materiales menos comunes una especial relevancia inédita hasta esa época:

(...) De esa forma pueden los planos transparentes de cristal, de láminas de metal, los cables y la iluminación exterior e interior indicar los planos, las direcciones, los tonos y los semitonos de la nueva realidad (...) con este objetivo deben incorporarse a la escultura todo género de materiales: diremos unos pocos: cristal, madera, cartón, hierro, cemento, crines de caballo, cuero, tela, espejo, luz eléctrica, etc. y motores para moverlas⁸.

2.3 El azar como parte de las estrategias creativas en el Dadá y en el Surrealismo

A diferencia de los constructivistas rusos, los dadaístas priman la irreverencia hacia el material y el ingenio creador frente a la utilidad práctica o social; son, fundamentalmente, anarquistas del arte que utilizan materiales de desecho, detritus de realidad, restos efímeros e innobles como deconstrucción de un mundo en crisis y destrozado por las secuelas de la 1ª Guerra Mundial.

En 1916 Hugo Ball y Tristan Tzara crearon el Cabaret Voltaire en un barrio de mala reputación de Zurich, y ya su nombre y nacimiento definía el eclecticismo heterodoxo entre ironía y cultura, intelectualidad y frivolidad. Para los dadaístas la diversión artística era la premisa fundamental. Dadá es el empezar desde cero, como un niño y su primitivismo, es otorgar relevancia artística al gesto provocador, convertirlo en algo teatral, como un claro precedente de la *performance*. Sus manifiestos promulgan la deconstrucción del lenguaje, de la literatura, del arte en suma, mediante la profanación de las palabras, descomponiéndolas y reconstruyéndolas aleatoriamente como un “cadáver exquisito”: el azar entra a formar parte inseparable y fundamental del proceso de creación y de composición de sus obras, tanto las literarias como las plásticas. Por ello, y como señala Diane Waldam: “El *collage* es uno de los fundamentos artísticos del siglo XX”⁹.

Los dadaístas no sólo rompen y descomponen el lenguaje, en una suerte de proceso de fragmentación y contaminación plástica y literaria (el *collage* y el ensamblaje), sino que prácticamente lo ejecutan. La idea fundacional de los

dadaístas era que el azar puede ser tan personal como la acción deliberada y consciente. Los surrealistas, con André Breton como principal teórico, añaden al azar el automatismo, lo onírico y lo inconsciente en sus creaciones antiartísticas. “Lo maravilloso”, la “iluminación” provienen de la asociación libre de significados dispares y arbitrarios, de romper con la lógica; su procedimiento consistía en confrontar opuestos y en unir fragmentos.

Las premisas de los dadaístas y los surrealistas son la ironía y la burla ante la política, sociedad y cultura establecidos, la irreverencia hacia todo lo sagrado y/o religioso, y el descrédito y desacralización de toda obra de arte. Sus consignas consecuentes son: “Dadá es político”, “Abajo el Arte” y “Abajo la espiritualidad burguesa”¹⁰. Marx, Freud y Sade son los modelos a seguir para lograr la revolución social, mental y sexual.

Las técnicas y los materiales escogidos están íntimamente relacionados con sus radicales fines antiestéticos: No se busca la perfección académica, técnica y artística, sino la convulsión y la provocación como preconizaba Bretón. Para conseguir la transgresión de la obra artística los dadaístas reivindicaban para sí mismos la denominación de “montadores” frente a la épica del “artista”, y se valieron de la apropiación de los objetos industriales o desechados, detritus de realidad: el *objet trouvé*, el *collage*, y el *ready-made* se constituyen como objetos antiarte, dotados de una nueva vida propia o del reflejo adquirido por la personalidad del artista que la ha escogido. Se trata de la pérdida de la función estética del objeto y se aboga por la experiencia comunicativa.



F. 2. Georges Grosz y John Heartfield. *Escultura electro-mec. Tatlin.*
El pequeño burgués Heartfield asilvestrado. Técnicas mixtas. 1920

Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Hannah Höch, Otto Dix, Georges Grosz y John Heartfield incidieron en la vertiente más política, anárquica y combativa de Dadá, con sus fotomontajes y *collages*, contrarios a la guerra, al militarismo, a la corrupción y a los fascismos emergentes. Los dadaístas berlineses emplean sus obras como sabotajes políticos y antiartísticos: para liberar al arte del resplandor de lo sublime y reducirlo a las miserias de lo trivial.

En la obra de Georges Grosz y John Heartfield titulada *Escultura electro-mec. Tatlin. El pequeño burgués Heartfield asilvestrado*, de 1920, vemos la sarcástica parodia de lo que debería ser la escultura al héroe militar burgués que vuelve de la guerra: en vez de glorioso, integro e invicto, se representa a un maniquí con sus miembros amputados y sustituidos por una compleja prótesis electromecánica a modo de condecoración. Este *collage* tridimensional o ensamblaje consigue traducir a un nuevo lenguaje visual el caos que la guerra produce en la integridad física y psíquica, y como la incesante agresión a nuestros sentidos produce una suerte de *collage* que refleja el desmembramiento social y personal.

Los dadaístas reconvertidos en surrealistas, Man Ray, Francis Picabia, Max Ernst, Tristan Tzara y otros, como Hans Bellmer, indagaban en el *collage*, en el ensamblaje y en la fragmentación como un mecanismo creativo con asociaciones de imágenes inconexas y extravagantes, y se entregaban a la exploración del inconsciente, a una desorganización poética de la realidad; lo que Hans Arp llamaba:

[...] Me entregué a una ejecución automática. Lo llamé “trabajar sometido a la ley del azar”, la ley que contiene a todas las demás, y que es insondable [...] y que sólo puede ser experimentada dejándose totalmente a merced del inconsciente ¹¹.

Para Marcel Duchamp, el azar es un medio de evitar el orden lógico y el gusto personal. Su obra anterior a Dadá tiene influencias del cubismo y del futurismo, de los cuales renegará posteriormente. Duchamp creará una mitología personal con un marcado sesgo intelectual y dotará al objeto industrial, encontrado por azar y recuperado por la mirada del artista, de un

aura totalmente alejada de la noción de aura que definía Walter Benjamín ¹², contemporáneo suyo, en plena época de entreguerras. Como nos señalaba Benjamín, el aura de la obra artística provoca en el espectador una respuesta sensible, una experiencia estética irreplicable ante una obra única que transmite la sensación de lo sublime, lo real o verdadero. La reproductibilidad mecánica y fotográfica de esa obra rompe con el aura, transmite las copias desvirtuadas de la obra, pero no el carácter casi sagrado de la obra artística original.

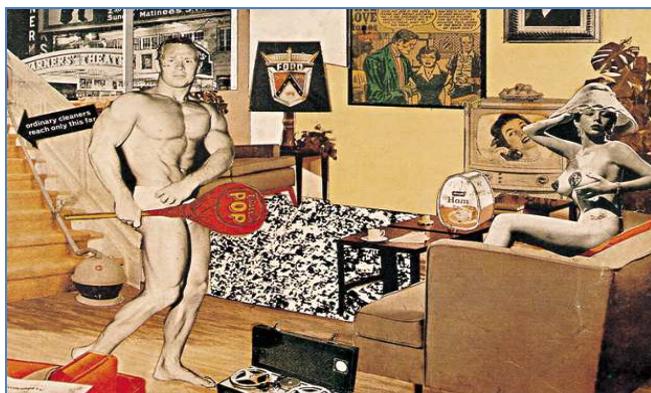
Esta noción clásica del aura es lo que Marcel Duchamp destruye radicalmente al hacer uso de objetos industriales, creando sus *objects trouvés* y *ready-mades*. A partir de Dadá el aura adquiere una dimensión diferente, ya no es la obra, sino la mirada del artista la que eleva a categoría de arte al objeto. Duchamp actuaba como si fuera un Albert Einstein del arte, ni creando ni destruyendo la materia, sólo transformándola. Es su personalidad y la de otros artistas dadaístas y surrealistas, la que consigue transformar en verdaderos objetos de culto artístico / fetichista a todos estos productos seriados, industriales, anodinos (un urinario, un botellero, un ticket usado, etc...), y los dotaron de un aura especialmente poderosa, delegada e impregnada por el carisma del artista, por su expreso deseo. Duchamp nos dice: “La obra existe, su única *raison d’être* es existir. No representa nada, salvo el deseo del cerebro que la concibió ¹³.”

2.4 Los objetos industriales en el *Pop Art* y en el *Assemblage*

Durante la segunda guerra mundial, los artistas europeos, perseguidos por los nazis por su ideología y por representar el “Arte Degenerado”, se exilian a EEUU o México, y el nuevo

escenario artístico internacional se traslada al nuevo mundo, donde ejercen un considerable influjo. Los herederos norteamericanos de Dadá son los artistas del arte pop y del *assemblage*, pese al disgusto del mismo Marcel Duchamp que comenta sobre ellos:

Este neo-Dadá al que llaman nuevo realismo, *pop art*, *assemblage*, etc., es una fácil manera de salir del paso, y vive de lo que hizo Dadá. Cuando descubrí los *ready-mades* pensé en atentar contra la estética. En el neo-Dadá han cogido mis *ready-mades* y les han encontrado belleza estética. Les lancé el botellero y el orinal a la cara como una provocación y ahora los admiran por su belleza estética ¹⁴.



F. 3. Richard Hamilton. *Sencillemente ¿qué es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes, tan atractivas?* Collage, 1956

La primera obra que inicia el pop es británica y está realizada en 1956 por Richard Hamilton; se titula *Sencillemente ¿qué es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes, tan*

atractivas? Y es realmente toda una declaración de principios estéticos y técnicos del pop: la técnica es una suerte de *collage* que mezcla prácticamente todos los elementos básicos del Pop Art. Este ideal estético bebe de la tradición artística europea, tamizada por el gusto tradicional americano hacia el arte de consumo y las formas pop: la publicidad y el diseño comercial, el cómic y los super-héroes, el cine y el *star system*, el *american way of life*, los *mass-media*, etc... Esos son los temas que recrean, critican o admiran los creadores pop norteamericanos e ingleses de la generación de postguerra.

Pero fundamentalmente es en EEUU donde el pop adquiere identidad propia: Andy Warhol, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg, son sus más destacados representantes. Warhol, escarparatista y diseñador en sus inicios, con la reproducción seriada de rostros míticos del cine y de los “héroes” mediáticos de la sociedad, o de los objetos de consumo industrial, parodió y a la vez reforzó la noción del aura, tanto del artista como de su obra.

Sin embargo será el *assemblage* la técnica escultórica que romperá aún más la tradicional concepción y composición del arte clásico, rematando lo que Duchamp inició con su urinario. La técnica del *assemblage* deriva del *collage* y del *ready-made*, y su metodología permite crear obras de arte a partir de objetos preexistentes, elegidos por el artista y yuxtapuestos de manera que se establezcan conexiones y relaciones entre ellos y el espacio circundante. De hecho, el *assemblage* es el desarrollo tridimensional y/o volumétrico del *collage*. Es de señalar la influencia fundamental de las vanguardias europeas en la génesis de las obras de los artistas norteamericano, sus radicales conceptos unidos a la

sobreabundancia de materiales, objetos e iconos típicamente estadounidenses, son las que alimentan la temática y la estética del *assemblage*.

Uno de los más destacados pioneros del *assemblage* es el artista “Merz” Kurt Schwitters, formado en la Bauhaus, y contemporáneo de Dadá. Schwitters era un artista multidisciplinar que deconstruyó no sólo la tipografía, la pintura o la fotografía clásicas con sus composiciones mediante el fotomontaje y el *collage*, sino sobre todo la composición del espacio escultórico, con sus complejas y extraordinarias construcciones y ensamblajes de objetos dispares y yuxtapuestos, realizadas con materiales de desecho, llamadas “Merz”. Estas obras, de diferentes tamaños, desde los “Merzbilder” (cuadros Merz) hasta los que ocupan toda una habitación, constituyen y anticipan no sólo el *assemblage* de los años 50/60 sino también la Instalación.

Otro artista destacado por su concepción del espacio es David Smith (1906-1965), escultor esencial del expresionismo abstracto estadounidense y que refleja una fuerte influencia del cubismo y el surrealismo en sus obras. Smith, soldador de la industria automovilista, reivindicaba una nueva forma compositiva creada por Julio González: “la inscripción escultórica del espacio”, que va más allá de la técnica del *collage* y el *assemblage*, aunque está extraído de las experiencias cubistas.

Sin embargo, los artistas que abrazan la técnica del *assemblage* consideran insatisfactorio e insuficiente el expresionismo abstracto imperante en EEUU como medio de expresión de inquietudes sociales y culturales cada vez más

radicales. Igualmente el *assemblage* preludia los nuevos formatos y conceptos inéditos en los que operarán las artes visuales: el medio ambiente (*enviement*) la Instalación y el *happening*. Jasper Johns, J. Cornell, Franz Kline, de Kooning, Motherwell, Jackson Pollock y Robert Rauschenberg son los artistas más destacados de este proceso creativo, aplicándolo tanto en pintura como en escultura. La importancia del objeto en relación con el entorno ya viene señalada por William C. Seitz en la introducción al catálogo de la exposición *El Arte del Assemblage*:

La actual ola de *assemblage* marca un cambio del arte subjetivo, fluidamente abstracto, hacia una revisada asociación con el medio ambiente. El método de yuxtaponer es un vehículo apropiado para expresar sentimientos de desencanto por el resbaladizo idioma internacional en que ha tendido a manifestarse la abstracción libremente articulada y los valores sociales que esta situación refleja ¹⁵.

Utilizar el *collage* o el *assemblage* no sólo es una opción técnica, sino que también refleja una ideología artística y social. Jean Dubuffet y Joseph Beuys investigan texturas con materiales rudimentarios para reflejar la cruda realidad de una Europa devastada, renovando así el *collage* y el *assemblage*. Robert Rauschenberg intenta insertar la dinámica de las calles en sus obras; para ello desarrolló la técnica del *collage* hacia la tridimensionalidad del *assemblage*, y refleja con sus obras de forma más contundente el *american way of life* y su desenfrenado consumismo que el pop art. Es precisamente en la reapropiación de los objetos de desecho encontrados fortuitamente en las calles y en su reciclaje en obras de arte donde el *assemblage* adquiere su carta de naturaleza, como una crítica hacia esa sociedad de consumo de la que procede. El

mismo Rauschenberg declara que le gusta la “fragmentación” como al cubismo con la voluntad de “colmar la brecha” entre la vida y el arte ¹⁶.

3. La Instalación como escenografía. Orígenes y precursores.

Hemos señalado que el *assemblage* remarca la importancia del objeto que se expande para abarcar el espacio circundante, obligando al espectador a caminar alrededor de ese espacio; a diferencia del medio ambiente (*envioremment*), donde el espectador penetra en el propio espacio, al igual que en la Instalación. La Instalación no se limita únicamente a realzar el objeto en sí mismo, sino que significa especialmente el espacio. Esa materia inmaterial que es el espacio se revaloriza, juntamente con el objeto, al que dota de nuevos significados y significantes de forma recíproca y complementaria. El montaje expositivo de la Instalación convierte el espacio en presencial y/o representacional, prácticamente escenográfico, ya que en él suceden o se narran hechos, y/o dialogan los objetos y el espacio. Desde los grupos escultóricos clásicos, renacentistas y barrocos, hasta las instalaciones contemporáneas se han tenido que romper muchos esquemas y deconstruir muchas leyes compositivas académicas.

Los constructivistas rusos dieron un nuevo sentido a la relación objetual / espacial; El Lissitzky innovó también en el tratamiento compositivo del espacio: Formado como arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo, interiorista y diseñador de muebles, consideraba al espacio como un sistema de relaciones que había que estructurar de forma dinámica y que incluía al ser humano en cuanto que observador y beneficiario. El Lissitzky definía el

nexo común de todas esas obras interrelacionadas con una sola frase: “el espacio como campo de experimentación ¹⁷”.

En su obra *Espacio Proun*, realizada para la Exposición de arte de Berlín en 1923, reestructura las superficies del espacio aplicando los principios artísticos que desarrolla con el Proun y genera una estructura geométrica y dinámica que representa un espacio ideal, abstracto, extendido hasta el infinito. El espacio anodino que le dieron se transforma prácticamente en uno de los precursores de las instalaciones, ya que “es Instalación en tanto que el objeto y el espacio se complementan y dependen mutuamente para su existencia como obra artística ¹⁸”.

Sin embargo, de nuevo son los dadaístas y surrealistas los auténticos precursores, los más adelantados a su tiempo, al crear un territorio fronterizo del arte donde tienen lugar sus happenings y exposiciones de múltiples objetos ready-made, ensamblados y/o relacionados con su entorno: es la Instalación *avant la letre*. Uno de los más destacados pioneros del *assemblage* es Kurt Schwitters, formado en la Bauhaus, y contemporáneo de Dadá. Schwitters era un artista multidisciplinar que deconstruyó no sólo la tipografía, la pintura o la fotografía clásicas con sus composiciones mediante el fotomontaje y el *collage*, sino sobre todo la composición del espacio escultórico, con sus complejos y extraordinarios ensamblajes de objetos yuxtapuestos, realizados con materiales de desecho, llamadas “Merz”. Estas obras, de diferentes tamaños, desde los “Merzbilder” (cuadros Merz) hasta los que ocupan toda una habitación, constituyen y anticipan no sólo el *assemblage* de los años 50/60 sino también la Instalación.

Alberto Giacometti desarrolló y reinterpretó las innovaciones de la escultura cubista en cuanto a la definición del espacio representacional. En su obra *El palacio a las cuatro de la madrugada* (1932-1933) crea una maqueta que combina elementos de una escenografía del teatro de Meyerhold, la Anunciación de Giotto y elementos autobiográficos. La obra de arte se convierte en un escenario de ideas y las masas compactas de la escultura tradicional son reemplazadas por lo que Giacometti definió como “una especie de esqueleto en el espacio”¹⁹. Estas construcciones / esqueletos, de madera, metal o yeso, ocupan un espacio más amplio, que va más allá del mínimo espacio en el cual están insertadas o delimitadas.

Las exposiciones colectivas de los surrealistas han pasado a ser el referente de la Instalación. En la *Exposición Internacional del Surrealismo*, en la Galerie des Beaux Arts de 1938, no sólo se trataba de exponer las obras en el sentido tradicional, sino de una configuración surrealista del entorno circundante que implicara y extendiera el arte “objetual” en el espacio. La exposición dirigida por Duchamp se concibió como una obra colectiva que unificó las distintas técnicas del surrealismo. Para ello, se creó una gran escenografía que se conducía al espectador por un largo pasillo hasta una gran sala, señalado con placas de calles y flanqueado de maniqués o muñecas reinventadas por los artistas surrealistas: Man Ray, Hans Arp, Oscar Domínguez, Max Ernst, Duchamp, André Masson, Maurice Henry, Dalí, etc.

La escenografía creada implicaba igualmente al techo de la sala, cubierto de sacos de carbón suspendidos dejando caer partículas de polvo; una estufa encendida, un estanque rodeado de plantas y un particular aroma de café inundando el ambiente,

creaban una exposición dirigida a todos los sentidos: visual, auditivo, olfativo, táctil y gustativo. Se trataba de incorporar al espectador (el *flaneur* o paseante de Baudelaire) en un espacio que no era únicamente un conjunto de escenografías teatrales o tableaux-vivants, sino una nueva propuesta sensorial, espacial, móvil y global, como afirma Josu Larrañaga:

[...] la propuesta de un lugar utópico en el que las calles se rehacen, los propios espacios en los que se actúa se reconstruyen, los itinerarios adquieren un sentido que va más allá del tránsito entre una y otra obra, y los diferentes “discursos” de la muestra se entrecruzan de tal manera que terminan diluyéndose para plantear una nueva propuesta global, espacial, que incluye a quienes la visitan.²⁰

Salvador Dalí creó su propia instalación dentro de la exposición, titulada *Rainy taxi*: un desvencijado taxi repleto de maniqués y cubierto de hiedra. Igualmente en 1938 Dalí creó una de sus más espectaculares y teatrales instalaciones: *Retrato de Mae West, utilizable como apartamento surrealista*, basado en su cuadro homónimo de 1935. Igualmente son bien conocidas sus impactantes instalaciones en los escaparates de la 5ª Avenida de Nueva York en los años 40.

En 1959, en los estertores finales del surrealismo, Breton organiza la décima *Exposition Internationale du Surrealisme (EROS, Galería Daniel Cordier)*. Una de las obras expuestas es la instalación de Meret Oppenheim *Caníbal Feast*, donde la artista recrea una cena dada por ella a sus amigos; cena consistente en una mujer desnuda, tumbada sobre una mesa recubierta de alimentos. La cena privada se convierte en un acto público, donde la mujer real es sustituida por un maniqué femenino con el rostro pintado de oro. Los comensales son maniqués

masculinos completamente vestidos. La obra parece una *mise en scène*, irónica y surrealista, del *Desayuno sobre la hierba* de Manet. Y es que la revisión o remake (irónica, sacrílega o respetuosa) de las obras de arte por las generaciones de artistas posteriores siempre ha sido uno de los motivos recurrentes del arte. Esta ofrenda de la mujer-maniquí como objeto erótico y alimenticio, será llevada por Cindy Sherman aún más lejos, recubriéndola con restos abyectos y vomitados.



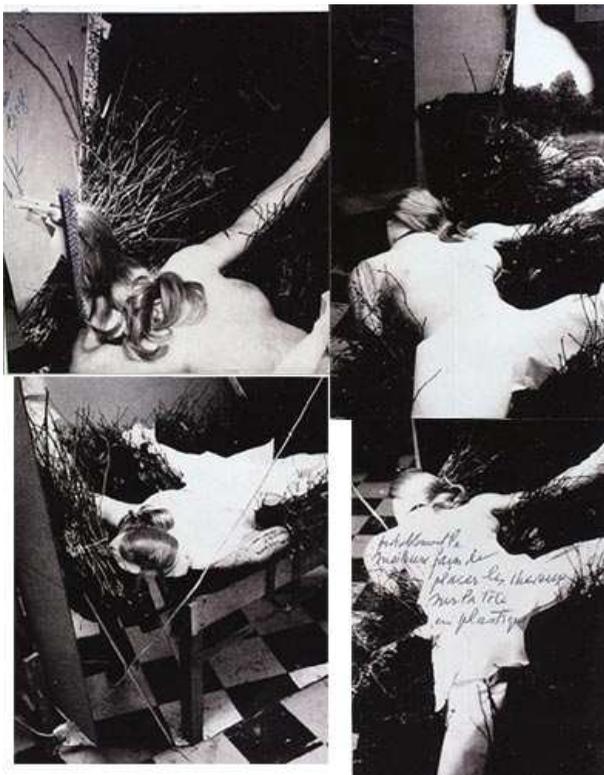
F. 4. Meret Oppenheim. *Canibal Feast*. Instalación en *E.R.O.S.* 1959

Nadie mejor que Marcel Duchamp para ilustrar las amplias, ambivalentes y fecundas posibilidades de la Instalación con su obra *Étant-donnés* (1946-1966): Esta inquietante obra está oculta a nuestra visión, el ojo de la cerradura incita al espectador a descubrir su voyeurismo y a penetrar con la mirada en un espacio presencial (tras la puerta y ante la puerta, in &

out) y representacional: más allá de la puerta ha sucedido (tal vez) un acto de amor y muerte brutal, siniestro en el sentido freudiano de la palabra. La instalación deviene en escenografía, está montada como un *collage*: la narración se apoya en fragmentos dispersos y apenas entrevistados, un cuerpo descoyuntado, un candil, un horizonte turbio, el propio espacio. Cada fragmento se convierte en el punto de partida de una reconstrucción material por parte del espectador, incitándolo a investigar y recomponer la narrativa fracturada que convierte al espectador en creador. Sin embargo, la obra, como otras de Duchamp, podría ser una revisión de una de las fotografías de Hans Bellmer: Una de sus *poupées* descoyuntadas de 1938 guarda un parecido más que inquietante con el cuerpo arrojado y abandonado sobre la hierba tras la puerta de *Étant-donnés*.

En los EEUU los artistas del *assemblage* se deslizaron hacia un planteamiento escenográfico del espacio propio de la instalación, investigando y explotando las posibilidades multidisciplinares del mismo. Sus obras requerían de la participación del espectador, como intérprete y co-creador del espacio físico de la obra. Uno de los más destacados artistas del *assemblage* es Edgard Kienholz, pero el carácter escenográfico de sus obras lo deriva hacia la instalación para representar tanto la crítica social del consumismo norteamericano como su vertiente más comprometida, política y antimilitarista, como vemos en su *Monumento portátil a los muertos* de 1968. Frente a los disturbios raciales o la guerra de Vietnam Kienholz declaraba en 1973:

En mis trabajos deseo expresar mis sentimientos sobre los prejuicios y la opresión de las minorías. Con ello quiero sondear sentimentalmente quién soy yo realmente, como veo las cosas, como las percibo. Esta es la base de mis trabajos ²¹.



F. 5. Marcel Duchamp. *Instrucciones del montaje de la instalación Étant-donnés*. 1946-1966.

Kienholz utilizaba todo tipo de materiales en sus ensamblajes y entornos escenográficos para crear efectos desagradables y provocadores. Se trataba de contraponer el mundo del *american way of life* bello e ideal, ficticio como en una película de Hollywood, con la realidad de mundos monstruosos, donde la muerte y el sufrimiento están despojados

de cualquier máscara embellecedora. Igualmente es de destacar su instalación *The Art Show* (1963-1977), en la que parodia el mundo de las exposiciones de arte, a los críticos y espectadores de las mismas, construyéndolos con fragmentos de automóviles y otros materiales diversos, incluso con ropas pertenecientes a las personas retratadas.



F. 6. Edward Kienholz, The Birthday. 1964

A finales de los sesenta las exposiciones potencian más las relaciones de las obras con el espacio en el que están instaladas. Este espacio adquiere una especial relevancia, el espacio vacío se significa positivamente, adquiriendo un sentido presencial con el mismo valor que los objetos que lo conforman; objeto y espacio vacío se complementan y dependen mutuamente para su existencia como obra artística, como los

silencios en contrapunto a los acordes en la música, como señala Javier Maderuelo:

El “silencio” se vuelve significativo en la obra musical de John Cage, de la misma manera que, en las instalaciones, el espacio “no ocupado” por la escultura cobra tanta significación como el espacio ocupado, convirtiéndose así todo el espacio en escultura ²².

Dotar de carácter escénico al espacio propio de la escultura es una de las mayores aportaciones de la posmodernidad a las artes plásticas. En la búsqueda de una interdisciplinariedad de todas las artes, se ha reconvertido el espacio en instalación y en un elemento tan importante para la escultura como lo es para la danza, el teatro y el *happening*, con lo que, consecuentemente, los límites fronterizos entre las artes se diluyen, y se contaminan fecundamente. La fusión entre espacio representacional y espacio escultórico fue desarrollado anteriormente por Antonin Artaud, el más visionario de los surrealistas, en su *Teatro de la Crueldad*:

En toda tradición occidental se ha impuesto, durante siglos, lo que conocemos con el nombre de “escena a la italiana” [...] el escenario [...] sobre el que se centra la visión siguiendo una forzada perspectiva [...]. Contra esta práctica heredada del antiguo teatro griego, en el que todos los ejes del semicírculo convergen en escena, se rebeló el dramaturgo Antonin Artaud en los años treinta, ideando espectáculos para ser desarrollados en la periferia del salón, rodeando a los espectadores, que pasarían así a ocupar el centro de la escena en vez de contemplarla desde fuera ²³.

3. Conclusiones: La interdisciplinaridad del *Collage*, el *Assemblage* y la Instalación como deconstrucción, alteración y reconstrucción de la composición y el espacio

En esta breve aproximación histórica, estética y conceptual, hemos señalado las referencias fundamentales de ese medio de expresión artística que es la instalación. Las obras de Dan Flavin, Josep Beuyss, Ilya Kabakov, Christian Boltanski, Annette Messaguer, Doris Salcedo, Santiago Sierra, Txomin Badiola y tantos otros no podrían entenderse sin esa continua investigación sobre el espacio y la materia que las vanguardias desarrollaron en los inicios del siglo XX.

En la Instalación, ese lugar representacional y/o escenográfico, se refleja la contaminación que la cultura de masas inyecta en la alta cultura, y la denuncia de las contradicciones de la cultura como sistema jerarquizado. Frente a la imagen del mundo que translucía la perspectiva académica, en el que todo estaba interrelacionado, el *collage* y el *assemblage* se expresan como lo discontinuo, lo interrumpido, los discursos fragmentados, como si fuera la radiografía especular del mundo moderno. A modo de conclusiones destacamos los procesos técnicos y creativos interdisciplinarios de las vanguardias artísticas que han contribuido a construir los fundamentos del arte contemporáneo:

a) Crear obras de arte a partir de objetos preexistentes (*ready-made*, *object trouvé*), encontrados al azar (nueva metodología creativa) y/o elegidos deliberadamente por el artista.

b) Composición de los objetos mediante la técnica del *collage*, derivando mediante la yuxtaposición de otros materiales tridimensionales en el *assemblage*.

c) Introducción de objetos y materiales extraños y/o cotidianos (ajenos a la escultura) en la obra en razón de su “materialidad”: sus propiedades físicas y táctiles, texturas: tela, madera, yeso, hierro, alambre, etc.

d) Abolición de proporciones y escalas entre los objetos y/o fragmentos utilizados. Uniones y yuxtaposiciones dispares de sexos (masculino/ femenino), géneros (humano/ animal) orgánico e inorgánico (humano/ mecánico) y matéricos.

e) Metamorfosis del objeto: Deconstrucción a partir de la desmaterialización del objeto; convertir una sustancia en otra; el concepto de la obra en cuanto objeto o entidad fabricada, construida, con una vida propia, que no repite o imita al mundo exterior, sino que lo recrea de un modo independiente.

f) Pérdida de la función estética del objeto; a destacar en cambio la importancia de la experiencia comunicativa del objeto.

g) Reformulación del concepto de aura desde Dadá: ya no es la obra la portadora del aura, sino que es la mirada carismática del artista la que eleva al objeto a categoría de arte.

h) Integrar la obra: Aproximarla al espectador mediante la abolición del pedestal y despojar a la obra de lo que él significa: magnificar la obra, realzarla, equilibrarla, estabilizarla y remarcarla, alejándola de la realidad cotidiana.

i) La instalación como montaje expositivo y/o escenográfico que convierte el espacio en presencial y representacional: el espacio es presencia intangible pero percibida y sentida; es representacional porque en él suceden o se narran hechos, y/o dialogan los objetos y el espacio. El espacio es utilizado como una materia escultórica.

j) El montaje cinematográfico fracturado aplicado como fórmula de narrativa gráfica a la obra plástica. Las implicaciones filosóficas, cotidianas y creativas del *collage* están presentes en diversa disciplinas artísticas: Igualmente se podría considerar como *collage* la técnica del montaje cinematográfico; películas y documentales se pueden definir como *collages* fílmicos, desde *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929) hasta *Memento* (Christopher Nolan, 2000), también la literatura (la intertextualización, las citas), el teatro, la moda, la publicidad, la música, el cómic....

La finalidad última de todo este procedimiento tecnológico/creativo sería la transformación del objeto y/o del espacio. Ese fragmento de realidad incorporada no es ya una representación de lo real (ya que la obra existe, es presencia) sino la presentación de una nueva realidad. No se trata del simulacro, sino de la presentación de un objeto/obra/espacio nuevo, una entidad independiente, que establece relaciones internas consigo mismo y con su realidad circundante, actual, contemporánea.

Notas

1. DE MICHELLI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, 1987, p. 17.
2. VIDAL OLIVERAS, J.: “Maestros del collage”, *elcultural.es. El Mundo*, 24 noviembre de 2005, p.12.
3. STANGOS, N.: *Conceptos de arte moderno*. Madrid, 1987, p. 31.
4. G. CORTÉS, J.M.: *El Cuerpo Mutilado. La Angustia de Muerte en el Arte*. Valencia, 1996, p. 24.
5. MOLINA, A.: “El Big-Crunch de la Vanguardia”, *Babelia, El País*, 03, diciembre de 2005, p. 6.
http://elpais.com/diario/2005/12/03/babelia/1133568367_850215.html
[Consultado el 10 de marzo de 2013]
6. STANGOS, N.: ob. cit., p. 55.
7. STANGOS, N.: ob. cit., p. 89.
8. STANGOS, N.: ob. cit., p. 90.
9. WALDMAN, D.: *Maestros del collage. De Picasso a Rauschenberg*. Barcelona, 2006, p. 15.
10. STANGOS, N.: ob. cit., p. 99.
11. STANGOS, N.: ob. cit., p. 103.
12. BENJAMIN, W.: *Discursos Interrumpidos*, Buenos Aires, 1989, p. 38.
13. STANGOS, N.: ob. cit., p. 105.
14. STANGOS, N.: ob. cit., p. 187.
15. C. SEITZ, W.: *The Art of Assemblage*, Nueva York, 1961, p. 87.
16. WALDMAN, D.: ob. cit., p. 103.
17. CLEMENTE, J. L.: *Berlín Siglo XX. La colección de la Berlinische Galerie*. Valencia, 2000, p. 46.
18. DE MICHELLI, M.: ob. cit., p. 187.
19. VV.AA., *Arte del siglo XX*. Vol. II. Barcelona, 2005, p. 466.
20. LARRAÑAGA, J.: *Instalaciones*, Hondarrubia (Guipúzcoa), 2001, p. 19.
21. VV.AA.: ob. cit., p. 286.
22. MADERUELO, J.: *El espacio raptado*, Madrid. 1990, p. 68.
23. MADERUELO, J.: ob. cit., p. 72.

Referencias Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter: *Discursos Interrumpidos*. Buenos Aires, 1989, Taurus.
- CABANNE, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona, 1984, Anagrama.
- CLEMENTE, José Luis: *Berlín Siglo XX. La colección de la Berlinische Galerie*. Valencia, 2000, IVAM.
- C. SEITZ, William: *The Art of Assemblage*. Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1961.
- DE MICHELLI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, 1987, Alianza Forma.
- G. CORTÉS, José Miguel: *El Cuerpo Mutilado. La Angustia de Muerte en el Arte*. Valencia, 1996, Colección Arte, Estética y Pensamiento, Generalitat Valenciana.
- KRAUSS, Rosalind: *La originalidad de la vanguardia y otros ritos modernos*. Madrid, 1996, Alianza Forma.
- LARRAÑAGA, Josu: *Instalaciones*. Hondarrubia (Guipúzcoa), 2001, Editorial Nerea, Colección Arte hoy.
- MARCHAN FIZ, Simón: *Del Arte Objetual al Arte Conceptual*. Madrid, 1986, Akal / Arte y Estética.
- MADERUELO, Javier: *El espacio raptado*. Madrid, 1990, Editorial Mondadori.
- STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Madrid, 1987, Alianza Forma .
- WALDMAN, Diane, *Maestros del collage. De Picasso a Rauschenberg*. Barcelona, 2006, Fundación Miró.
- VVAA: RUHBERG, Fricke. *Arte del siglo XX*. Vol. II. Barcelona, 2005, Taschen.

Teoría y práctica artística. Interludio para los *des*-conciertos

DIEGO GONZÁLEZ OJEDA

Resumen:

Presentamos un aporte para pensar las relaciones entre teoría y práctica artística, en medio del des-concierto contemporáneo de la evaluación de la calidad de la producción intelectual. Apoyados principalmente en Deleuze llamamos la atención en dos aspectos: en primer lugar, una crítica posición frente a la implacable presencia del platonismo en nuestra cultura; y, en segundo lugar, retomando a Hume, el trazado de una transversalidad entre las dos grandes esferas de la producción artística: la práctica y la teórica. A partir de ello esperamos apuntar unas conclusiones provisionales de cara a los retos de la investigación en artes en los ámbitos universitarios del Ecuador.

Palabras Clave: artes, filosofía, teoría y práctica artística, inversión del platonismo, Deleuze.

* * * * *

1. Introducción

Desde la segunda mitad del siglo XX se deja sentir el estropeado avance de la maquinaria proyectada en la Ilustración que fija a su vez para la cultura occidental, un suelo que empezó a consolidarse desde el siglo XV, plataforma de razón sobre la que se construye una estrecha, mecánica y ascendente escalera dirigida a un sujeto que confía en sus promesas. Razón, sujeto e

historia constituyen las ilusiones del teatro del progreso ¹. La manera de fijar tanto las promesas como el sentido del mecanismo ha sido posible gracias a los dispositivos de la Representación y el discurso, contruidos en el medio de un lenguaje que no deja de hacer sentir su hegemonía y –al mismo tiempo- unos límites que la creación artística desplaza sin cesar: con él nombramos, él marca en nosotros las palabras con las que pensamos pero también en él yace su propio delirio, el grito en el desierto.

La dimensión hegemónica del lenguaje se verá enfrentada, por un lado, a severos cuestionamientos en el orden del pensamiento desde finales del siglo XIX y por otro, a la quiebra definitiva de sus promesas en la vida cotidiana a merced de la alianza capitalismo-tecnología. Un nuevo suelo comienza a configurarse y sobre él será que se asientan los conceptos de dos filósofos franceses que han llamado nuestra atención: G. Deleuze y F. Guattari. Tales conceptos están contruidos dentro de los límites del lenguaje pero le deben y le aportan más al maquinismo de las artes que al orden de la representación y del discurso ².

De momento, dirigiremos la atención de manera directa a uno de los miembros de la pareja, Deleuze, e indirectamente a Spinoza y Hume, para definir dos nociones tendientes a combates muy concretos y actuales: en primer lugar, la necesidad de entrar en una lógica de inversión del platonismo y su consecuente abolición de modelos y jerarquías. En segundo lugar, la toma de una posición combinatoria de teoría y práctica como dualidad, en lugar de la acostumbrada oposición dentro del proceso de creación artística.

2. Inversión del platonismo

Cuando Nietzsche levanta su voz de combate contra los dogmatismos, Sócrates y Platón son el primer blanco de tiro. En *Simulacro y filosofía antigua*, Deleuze retoma este combate denunciando la división platónica. Esta división surge en un contexto eminentemente práctico: se trata de saber quién reúne las cualidades para ser el mejor gobernante de la *polis*. Lo que comienza siendo una tarea electiva termina convirtiéndose en un juicio selectivo que se aplica a todos los seres y a sus acciones. Así, el buen político (el buen pastor de los hombres) se mide de la misma manera que el buen amante, el mejor inspirado. Se trata pues de distinguir entre el verdadero y el falso pretendiente. El problema es que la división platónica, invoca la distinción de lo auténtico y lo inauténtico en función de un mito que sirve como modelo. "...la esencia de la división no aparece a lo ancho, en la determinación de las especies de un género, sino en profundidad, en la selección del linaje. Seleccionar las pretensiones, distinguir el verdadero pretendiente de los falsos".³ Platón hace uso de la reminiscencia (traer a la memoria un recuerdo pasado) para justificar al verdadero amante o al verdadero político, pastor de los hombres, tomando en cuenta lo mucho que éstos participan de un supuesto mundo ideal vivido con anterioridad a la vida física y con respecto al cual actualmente ocupan una situación degradada. La división platónica se convierte en el fundamento de toda jerarquía, en la que los pretendientes o participantes de la selección son todos ellos copias derivadas de un original.

La validez sobre la que se construye la jerarquía a partir de este método de división, es cuestionado por Deleuze cuando pone en evidencia lo siguiente: al proceder con la selección, en

realidad no se está optando por distinguir la esencia y apariencia entre dos o más pretendientes. En efecto, se está decidiendo entre dos o más imágenes de la Idea: las imágenes-copias y las imágenes simulacros ⁴.

Ahora bien, lo que distingue a las imágenes-copias de las imágenes-simulacros es que aquellas son susceptibles de modelarse desde el interior para formar una identidad con el modelo ideal, para asemejarse a él. El simulacro por su lado

...se construye sobre una disparidad, sobre una diferencia; interioriza una disimilitud. Es por lo que, incluso, no podemos definirlo en relación con el modelo que se impone a las copias, modelo de lo Mismo del que deriva la semejanza de las copias. ⁵

La labor del artista condenada por Platón se funda en la maldición de la seducción que supone el simulacro y el mundo sensible. Fundado el ámbito de la representación, la cultura occidental se construirá en apego a esta condena, reservándose sin embargo el derecho de utilizar con mayor o menor conveniencia el poder del simulacro. Las artes participan de este juego bien sea para ponerse al servicio del proyecto humanista, como sucede desde el Renacimiento, o para ser uno de los territorios dentro y a través de los cuales se producen las rupturas propias de la modernidad. Frente a esto y junto a Nietzsche, Deleuze traza la tarea de la filosofía moderna: el “derribamiento del platonismo” ⁶ con las implicaciones que se derivan de ello: la desaparición de todo modelo, el desplazamiento del concepto vertical y jerárquico de Identidad a favor de la afirmación de las diferencias, en otras palabras una lucha frente a toda imagen dogmática del pensamiento. ⁷ El concepto de Diferencia que Deleuze construye no depende de

una referencia con la cual se compara o se mide. Se trata de una singularidad conviviendo y resonando con sus propias dimensiones e intensidades al lado de otras.

¿Cómo se corresponde esto con las artes? ¿Se puede encontrar una imagen dogmática en el pensamiento artístico? ¿Puede instaurarse un déspota dentro de la manifiesta diversidad en el mundo de las artes? Cada vez que un arte se ha levantado como “el verdadero arte”, cada vez que un movimiento artístico ha intentado proclamar su supremacía ante los demás, cada vez que los dispositivos culturales e institucionales se erigen en autoridades llamadas a educar, orientar, juzgar o poner coto a la creación, cada vez que la creación misma se pone al servicio de propagar una verdad religiosa, política o de cualquier índole, cada vez que como creadores creemos ciegamente en la bondad de nuestros planteamientos estamos asentando aquello que Rosalind Krauss llama “una forma secular de fe”. Esto ya se veía en el carácter mesiánico de muchos artistas del siglo XIX, pero subsiste en las primeras décadas del siglo XX –y mucho tememos, no deja de ser una amenaza permanente, venga de la institución que venga- (a pesar de que, como sucede en pintura, el cuadro abandona su función de ilusión y se afirma como objeto junto al “abierto y decidido materialismo” de los trazados en retícula que seccionan los planos físico y estético de la composición y que se tornan explícitos a partir del cubismo ⁸). Es inevitable que el platonismo –en la forma que le da Ficino para fundamentar la idea de Belleza en el siglo XV- flote en la inspiración sobrenatural de los artistas. La división entre el mundo de la materia (degradado por Platón) y la promesa salvadora que se proyecta en un más allá espiritual provoca un contrasentido:

...aunque la retícula nos lleve a hablar de materialismo –y no parece que haya otra manera lógica de hablar de ella-, no les ha ocurrido lo mismo a los artistas. Si consultamos cualquier tratado –*Arte Plástico* y *Arte plástico Puro* o *El mundo no objetivo*, por ejemplo-, nos encontramos con que Mondrian y Malevich no hablan de lienzos, pigmentos, grafito o cualquier otro tipo de materia. Hablan del Ser, del Conocimiento o del Espíritu. Desde su punto de vista, la retícula es la escalera hacia lo Universal, y no les interesa lo que pasa abajo, en lo Concreto. ⁹

No obstante, la pureza de las pretensiones idealistas entran en crisis en el mismo instante que la producción artística se hace dentro del sistema capitalista, que sin embargo no ha dejado de alimentar el carácter autoritario del aura divina de las obras de arte, reforzado por una crítica que no desemboca más que en juicios ¹⁰.

El rechazo a los modelos y el desdén por los juicios atraviesa gran parte de los planteamientos de las artes plásticas desde el siglo XVIII. Sin embargo, no bien aparece una tendencia nueva, ésta llega a institucionalizarse como referencia, al mismo tiempo que sus valores son tomados por la crítica como baremo. El aura divina de la obra de arte llega a brillar sobre las cabezas de los artistas favorecidos por el juicio con las consecuencias económicas que de ello se derivan. Una vez más el platonismo y la necesidad de derribarlo. “Si resulta tan repugnante juzgar –menciona Deleuze- no es porque todo sea equivalente, sino por el contrario porque todo lo que vale sólo puede hacerse y distinguirse desafiando el juicio” ¹¹. La inversión del platonismo no sólo deja fuera modelos, jerarquías y juicios, sino que hace posible otras maneras de pensar la producción, la teoría y la crítica artística.

3. Práctica-teoría y dualismos sin oposición

Al tomar partido por la inversión del platonismo, nos encontramos con que desaparece una oposición que nos proponemos tratar ahora y que se relaciona con la producción artística: la dualidad práctica-teoría. No se trata de una desaparición fácil, ni siquiera pacífica. Que nos sirva de momento lo que Deleuze advierte en Hume: “la única teoría posible es una teoría de la práctica”¹². Por un lado, el hecho de que merezca nuestra atención parte precisamente de su insistencia en el mundo académico en tanto que pareja insoslayable. Por otro lado, es consecuencia del platonismo la división entre los ámbitos de la experiencia sensible y el de la razón, lo que a nuestro parecer tiene su correlato en dicha dualidad, con el agravante además de suponer una supremacía del segundo término (por prejuicio, ligado a un modelo de lo esencial, lo espiritual, a las más elevadas facultades de un sujeto cognoscente) sobre el primero (vinculado necesariamente al ejercicio de nuestras pasiones, siempre por someter en un sujeto práctico). Para un artista cualquiera la situación se resolvería de otra manera: es la práctica la que hace al maestro. Pero planteando las cosas así, solamente estamos cambiando una jerarquía por otra. La relación entre las palabras y la acción nos devolvería al ruedo idealista, quedando el veredicto en manos del humor de un juez.

Con mucha facilidad se conjuga en las artes un ejercicio práctico junto a reflexiones teóricas, aunque -en nuestra cotidianidad- muchos artistas prefieran instalarse en el terreno de la producción y -sin más- renegar de las teorías. Este nuevo prejuicio nos empuja a ver de manera peyorativa y con desprecio no sólo la labor filosófica sino cualquier tipo de

teorización, tendencia que se ha visto alimentada cuando el razonamiento institucionalizado se aleja de la realidad y se pierde en las alturas de un cielo prometedor o en las oscuras profundidades de la caverna ¹³. Resulta que pasamos por alto que nuestras investigaciones son sobre mezclas, mixtos, impurezas, reviviendo con esta omisión una y otra vez, los áridos argumentos que todavía persisten en torno a lo que llamamos “lo teórico” y “lo práctico”; perdemos de vista nuestro estar en el presente y los problemas que suscita, descuidamos lo creativo que hay en todo pensamiento y revivimos los guetos, los muros racionalistas que las artes no cesan de saltar.

Ahora bien, esta creatividad suele atribuírsele a un espíritu menos que a un cuerpo. Aunque en nuestras instituciones académicas circula un discurso cada vez más frecuente en torno a la «formación integral», la razón no deja de investirse con autoridad sobre las pasiones, en la misma medida que al cultivo del espíritu se le supone más importante que el cuerpo. Esto no concuerda con la experiencia puesto que como creadores constatamos que nuestras determinaciones artísticas han sido primeramente pasionales, afectivas, páticas.

Con el recurso a Spinoza y a Hume (y con claras resonancias estoicas) Deleuze nos permite exponer de mejor manera la noción de cuerpo y pasión desde la que hablamos: dentro de una teoría que no pierda de vista la vida, todo parte de los cuerpos. Recordemos que el cuerpo spinozista se configura – *grosso modo*– por el conjunto de las relaciones de sus componentes en extensión y de sus afectos en intensión (intensidad) ¹⁴.

Las dos proposiciones que Deleuze toma de Spinoza, cinética (relaciones de reposo y movimiento, de velocidad y de lentitud) y dinámica (poder de afectar y ser afectado) nos colocan de golpe en el terreno de la creación. El proceso creativo nos lo confirma: por un lado las actitudes que adoptamos cuando decimos que “queremos hacer algo” y no sabemos qué, el ansioso deambular por la ciudad, por el taller, la velocidad con que se captura en un dibujo esa idea que se nos acaba de ocurrir, los garabateos incesantes y frenéticos que suceden a frustraciones, bloqueos, pausas y “mente en blanco” que nos impiden dejar una sola línea sobre el papel; por otro lado, las cosas que sentimos y que nos alimentan más que el pan, lo que nos conmueve, el insignificante detalle que a todo el mundo se le pasa por alto, lo que nos irrita y sobre lo cual queremos hacer una “gran obra” que incida sobre los demás, que sientan lo que nosotros sentimos, queremos cambiar algo, no sabemos cómo ni para qué, aunque sea un pequeño pedazo, un instante del mundo.

Estamos ante las artes concebidas como devenires no humanos del hombre ¹⁵. De ahí la relación con la etología y el bestiario que Deleuze y Guattari utilizan para relacionar las sensaciones, afectos y perceptos animales (acontecimientos que se efectúan en los cuerpos y a través de ellos) con los que experimenta el propio artista –literalmente- en su animalidad, a través de un devenir animal, en la superficie de su carne propia ¹⁶. Nos instalamos en un cuerpo que es uno con el espíritu y que asumiendo tal circunstancia se reconcilia con su naturaleza, no para ser devorado por un abismo instintivo –peligro inevitable- ni tampoco para restituir un paraíso mítico, sino para atravesar el umbral, la zona de indeterminación del devenir y extraer de ello compuestos de sensaciones, perceptos, afectos, siempre nuevos.

Junto a ello, cuando Deleuze estudia el pensamiento de Hume, destaca la inquietud que recorre el *Tratado de la naturaleza humana* en el afán de plantear una ciencia del hombre, basada en una psicología de las afecciones del espíritu, que sustituya la imposible psicología del espíritu del siglo XVIII. Se cuenta con que los datos de la experiencia nos informan de la imposibilidad de que el espíritu sea objeto de ciencia: no puede ser tomado estrictamente como una *physis*, una naturaleza. Pero constatamos la existencia del espíritu. El espíritu se da en la experiencia de lo humano y de lo social. La pregunta es pues *¿cómo el espíritu deviene una naturaleza humana?*, una naturaleza compuesta de pasión y entendimiento. Por una parte, Deleuze observa la coherencia que lo pasional y lo social mantienen en Hume:

(...) el *Tratado* ha de mostrar que las dos formas bajo las cuales el espíritu es *afectado* son, esencialmente, lo *pasional* y lo *social*. Y ambas se implican, asegurando la unidad del objeto de una ciencia auténtica. Por una parte, la sociedad reclama de cada uno de sus miembros, espera de ellos, el ejercicio de reacciones constantes, la presencia de pasiones susceptibles de aportar móviles y fines, caracteres colectivos o particulares [...]. Y por otra parte las pasiones implican la sociedad como medio oblicuo para satisfacerse.¹⁷

Por otra parte, y con respecto al entendimiento nos encontramos que para Hume hay toda una ficción en la separación entre el entendimiento y la pasión¹⁸. El sentido del entendimiento consistiría en “hacer sociable una pasión y social un interés”¹⁹ sin separarse de su naturaleza afectiva, sin dejar de ser uno y el mismo movimiento:

En Hume coexisten dos puntos de vista: la pasión y el entendimiento se presentan [...] como dos partes distintas; pero en sí, el entendimiento no es más que el movimiento de la pasión que deviene social. Tan pronto veremos que el entendimiento y la pasión forman dos problemas separados, tan pronto veremos que aquel se subordina a ésta.²⁰

Tanto en Hume como en Spinoza encontramos afirmaciones que resuenan una y otra vez en el pensamiento de Deleuze y Guattari. Así como en Hume la pasión es una con el entendimiento, para Spinoza es el deseo lo que define al hombre. El movimiento del pensamiento como práctica y teoría es análogo al del cuerpo y el espíritu. Lo que podemos pensar como teoría lo pensamos en tanto cuerpos que sienten, que afectan y son afectados. Si algo de la experiencia podemos traducir a códigos (palabras, proposiciones, enunciados, teorías) es porque hay una necesidad -del cuerpo y del espíritu que deviene sujeto con y en el cuerpo- de afectar, de inscribir otros cuerpos con nuestra presencia.

4. Conclusiones

Consideramos que la condena platónica del mundo sensible está vigente en el concierto académico contemporáneo, empujado no obstante a concentrar y distribuir la diversidad de producciones intelectuales desde los dispositivos universitarios. En estas circunstancias y bajo la mira de parámetros científicistas, las artes no dejan de presentarse como un *des*-concierto, una disonancia. A un tiempo: movilizan y participan en gran parte del acervo de la cultura, los descubrimientos científicos e inventos tecnológicos, así como de sus propias armonías y las palabras contenidas en un lenguaje que hace

posible la creación de conceptos con los que se habla de ellas. Mientras, arrastran consigo las intensidades de un *pathos* que desborda no sólo sus propios procesos, palabras y registros, sino que enfrenta a la cultura misma hasta tal punto de intensificar su sustrato pasional y promover la creación de nuevos horizontes de sentido. Más que una apuesta por la instauración generalizada de la irracionalidad los planteamientos que encontramos en Deleuze y Guattari, así como en los filósofos que les sirven de plataforma, abren las puertas a que, desde la Academia se activen estrategias propias para pensar *-en medio de-* disciplinas a las que les es propio los afectos, las sensaciones, los perceptos.

Notas

1. Sobre la articulación del progreso en relación a las nociones de Razón, Sujeto e Historia, Cf. Puig P., X.: *La crisis de la representación en la era posmoderna: el caso de Jean Baudrillard*. Quito, 1992/2000, p. 18.
2. En la arqueología de las ciencias humanas que hace Foucault se expone con amplitud el paso que cruza la episteme clásica dominada por la representación hacia un orden del discurso propio de los últimos dos siglos. Véase: Foucault, M.: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: 1966/2002.

3. Véase el Apéndice I, “Simulacro y filosofía antigua”, en: Deleuze, G.: *Lógica del sentido*. Barcelona, 1969/2005, p. 180.
4. Cf.: ob. cit., p. 182.
5. Ob. cit., p. 183.
6. Deleuze, G.: *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, 1968/2002 p. 105.
7. Deleuze denuncia una imagen dogmática del pensamiento en ocho postulados. Cf.: ob. cit.: 254 y 255.
8. Rosalind Krauss plantea que el uso de las retículas se remonta al Renacimiento, pero al contrario de la relación que entonces tenía con la ilusión de la perspectiva (el *velo* de Alberti, por ejemplo) la retícula contemporánea coordina los planos físico y estético de la pintura. Véase: Krauss, R.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, 1985/1996, p.24.
9. Ibid.
10. El documental de Ben Lewis “La gran burbuja del arte contemporáneo” (2009) muestra cómo el aura con la que el mercado envuelve a las obras de arte, lleva la especulación de su costo a límites insostenibles. Ya en 1936, Walter Benjamin hizo una severa crítica al aura en su célebre ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*.
11. Deleuze G.: *Crítica y clínica*. Barcelona, 1993/1997, p. 213.
12. Deleuze G.: *Empirismo y subjetividad*. Barcelona, 1953/2007, p. 25.
13. En *Lógica del sentido*, Deleuze describe tres clases de filósofos. La primera, inaugurada por el platonismo “un ser de las ascensiones, que sale de la caverna, se eleva y se purifica cuanto más se eleva”; la segunda, que Nietzsche encuentra en los presocráticos y su “filosofía a martillazos” nunca suficientemente comprometida con la profundidad de la caverna. Una tercera clase de filósofos se inaugura con los estoicos, pensamiento de la superficie, las mezclas impuras y el acontecimiento: “Todo lo que sucede, y todo lo que se dice, sucede y se dice en la superficie”. Véase la “Decimoctava serie” en *Lógica...*, ob. cit. p. 95-98.
14. Ver Deleuze, G.: *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona, 1970/2001, p. 155-156 y la aclaración de la nota 5 de Deleuze sobre los «cuerpos no formados», equivalente a la de «cuerpos más simples» (descritos por Spinoza en la Proposición XIII de su *Ética*). En la misma obra se explican las dos concepciones de la palabra «plan»: plan de inmanencia, de composición, opuesto al plan de trascendencia, organización o desarrollo, algo sobre lo que volveremos más adelante. Cf. con la versión que estamos manejando de Spinoza, Baruch: *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid, 1677/2009.

15. Deleuze G. Y Guattari, F.: *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, 1991/2009, p. 170.
16. Para Deleuze y Guattari “el arte empieza tal vez con el animal, o por lo menos con el animal que delimita un territorio y hace una casa”, ob. cit., p. 185
17. Deleuze, G.: *Empirismo...*, ob. cit., p. 11.
18. Para Hume, la libertad que nos podemos permitir para establecer la división entre entendimiento y pasión es la misma que se pueden permitir los *filósofos de la naturaleza*, para quienes es muy usual “considerar un movimiento como compuesto y consistente de dos partes separadas entre sí aunque al mismo tiempo reconozcan que en sí es simple e inseparable”. Véase: Hume, D.: *Tratado de la naturaleza humana. Ensayo para introducir el método del razonamiento experimental en los asuntos morales*. 1739/2001, p. 356, versión on-line: www.dipualba.es/publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasicos/Libros/Hume.pm65.pdf (2012-10-09).
19. Deleuze, G.: *Empirismo...*, ob. cit., p. 12.
20. *Ibíd.*

Referencias

- Deleuze Gilles (1953/2007). *Empirismo y subjetividad*. Traducción de Hugo Acevedo. Quinta reimpresión. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Deleuze, Gilles (1968/2002). *Diferencia y repetición*. Traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Deleuze, Gilles (1969/2005). *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey y Víctor Molina. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Deleuze, Gilles (1970/2001). *Spinoza: filosofía práctica*. Traducción de Antonio Escotado. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.
- Deleuze, Gilles (1993/1997). *Crítica y clínica*. Traducción de Thomas Kauf. Segunda edición. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1991/2009). *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf. Octava edición. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- Foucault, Michel (1966/2002). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI de España editores, S.A.
- Hume, David (1739/2001). *Tratado de la naturaleza humana. Ensayo para*

- introducir el método del razonamiento experimental en los asuntos morales.* Traducción de Vicente Viqueira. Versión on line:
www.dipualba.es/publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasicos/Libros/Hume.pm65.pdf
- Krauss, Rosalind (1985/1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.* Traducción de Adolfo Gómez Cedillo. Primera edición, cuarta impresión. Madrid: Alianza Editorial.
- Puig Peñalosa, Xavier (1992/2000). *La crisis de la representación en la era posmoderna: el caso de Jean Baudrillard.* Tesis doctoral. Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universidad del País Vasco. Publicada en Quito: ABYA-YALA.
- Spinoza, Baruch (1677/2009). *Ética demostrada según el orden geométrico.* Traducción de Vidal Peña. Primera edición, séptima reimpresión. Madrid: Alianza Editorial S.A.

Las ilustraciones de anatomía de Pietro da Cortona

JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO

Resumen:

Este documento versa sobre una serie de veinte dibujos anatómicos atribuidos al pintor Pietro Berrettini da Cortona. Los dibujos se conservan en la Hunterian Collection de la biblioteca de la Universidad de Glasgow, parecen haber tenido un destino de médico antes que de uso práctico para artistas, puesto que se centran en el sistema nervioso. Tratamos sobre las ediciones que se hicieron en base a estas imágenes y los detalles de sus sorprendentes grabados.

Palabras clave: Arte, anatomía, historia, dibujo, grabado.

* * * * *

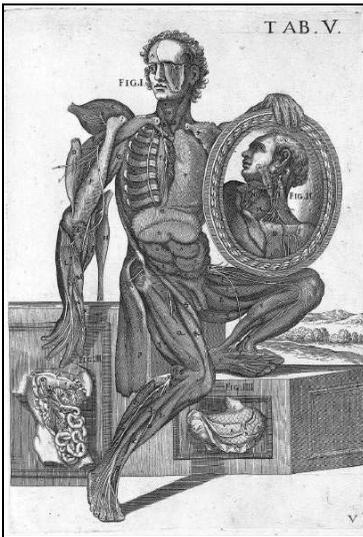
1. Introducción

El pintor Pietro Berrettini fue una figura preeminente del Barroco italiano. Nació a fines del siglo XVI en la localidad Toscana de Cortona ¹. Hijo de un cantero, aprendió los rudimentos del arte en Florencia hasta que en 1611 pasó a Roma, al taller de Baccio Ciampi ². Tras ciertas dificultades en los inicios de su carrera, obtuvo éxitos con pinturas de tema mitológico y comenzó a recibir importantes encargos eclesiásticos y civiles, facilitados por la protección del cardenal Francesco Barberini ³. Continúo trabajando activamente, especializándose en pintura al fresco y en la creación de perspectivas y efectos ilusorios en bóvedas. Entre 1640 y 1647

se encuentra en Florencia, bajo el mecenazgo de los Médicis ⁴. De regreso a Roma su fama se ve acrecentada, recibiendo importantes comisiones, incluso como arquitecto⁵. Se convertirá entonces en *Príncipe* de la Academia de San Lucas, y el papa Alejandro VII creará para él la orden de caballería de la Espuela Dorada. Falleció a 16 de mayo de 1669, y se le enterró en la iglesia de San Martino, de la cual él mismo fue arquitecto.

2. Dibujos anatómicos

A Berrettini se le adjudica la autoría de unos dibujos anatómicos datados entre 1618 y 1620, y que servirían de base para unos grabados publicados 120 años después, en 1741, con el título *Tabulae anatomicae a celeberrimo Pictore Petro Berretino Cortonensi delineatae*.

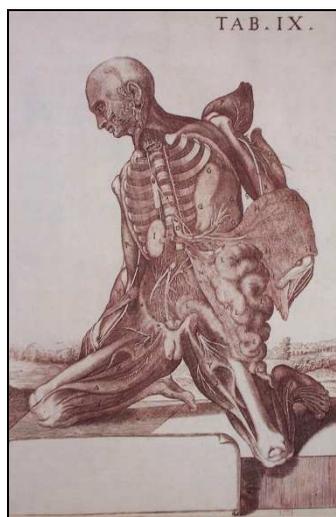
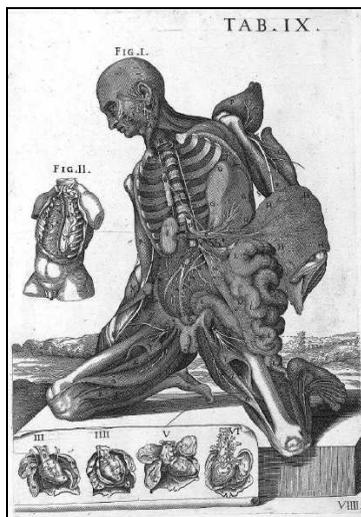
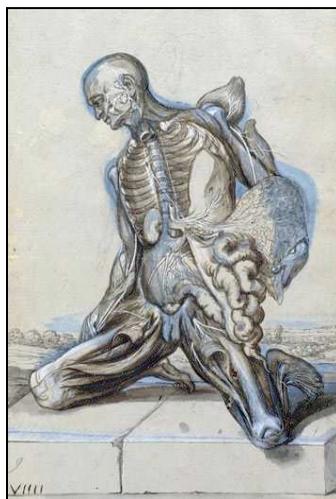
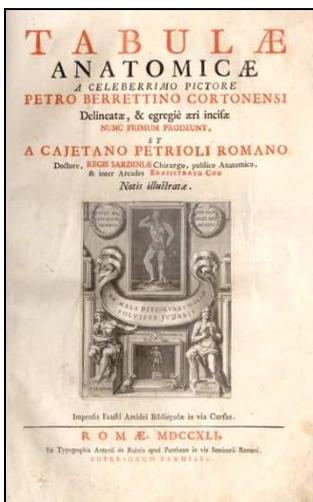


Contraste entre uno de los grabados respecto a su original.

Concretamente, Berrettini elaboró una serie de veinte dibujos sobre papel gris con tinta marrón y creta negra, con lavados de azul, sepia y gris resaltados con pintura blanca. Hoy día se conservan en la *Hunterian Collection* de la biblioteca de la Universidad de Glasgow, el museo personal del anatomista William Hunter, que las obtuvo como obsequio del embajador británico del rey de Nápoles, William Hamilton, en 1772 ⁶. Estos dibujos parecen haber sido hechos a partir de la observación de disecciones en el hospital de *Santo Spirito en Sassia*, en Roma, realizadas por el cirujano francés Nicolás Larché, quien también dio algunas instrucciones de anatomía a Poussin ⁷. Se desconoce por qué no fueron dados a la imprenta en su tiempo. Lo más probable es que se trate de un proyecto de publicación abortado entre Larché y el joven Berrettini. Probablemente fue Luca Ciamberlano, un gran entallador que trabajó en Roma por la misma época, el encargado de realizar las planchas de cobre ⁸. Se ignora dónde permanecieron escondidas hasta su eventual descubrimiento, y en ninguna de las dos ediciones de las *Tabulae* se mencionan datos sobre su historia o el modo en que fueron halladas.

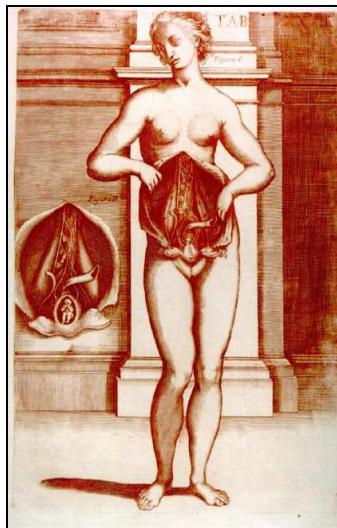
3. Ediciones

En 1741 aparece la primera edición, de mano de Gaetano Petrioli, cirujano de Victor Amadeus II de Cerdeña ⁹. Petrioli añadió textos explicativos y por indicación suya, o de un propietario anterior, en las primeras diecinueve planchas se añadieron numerosos dibujos anatómicos, grabados de modo incoherente allí por donde había suficiente espacio ¹⁰. Quizá estos suplementos (tomados entre otros de Vesalio, Valverde y Giulio Casserio), tenían la intención de realzar la unidad a las planchas, pero resultaban tan estrambóticos que fueron eliminados en la siguiente reimpresión.



Portada de Tabulae anatomicae. Dibujo original (Glasgow University Library) y su grabado en las ediciones de 1741 y 1788.

Esta primera edición contiene veintisiete ilustraciones, pero solamente veinte proceden de Berrettini. De la XX a la XXVI (ambas incluso) se reproducen iconos de Vesalio, Vesling y Casserio, entre otros. Es ostensible que el tratamiento de estos siete grabados difiere del resto. Ciertas imágenes de la plancha XXIV provienen de Harvey, y al parecer de un tratado sobre arterias y venas de Johannes Maria Castellanus ¹¹. El editor Petrioli guarda silencio sobre estos complementos, tal vez interesado en acrecentar las atribuciones a Pietro da Cortona. Él también estaba en posesión de las planchas anatómicas de Bartolomeo Eustachi, y se sabe que simuló haber encontrado más planchas para lanzar nuevas publicaciones ¹².



Dibujos originales (Glasgow University Library) junto a sus correspondientes grabados de la edición de 1788.

Berrettini compuso la serie para servir de utilidad a la profesión médica, principalmente para demostrar el sistema nervioso ¹³. Por tanto no resulta de interés para la enseñanza artística, si bien el pintor demostró inquietudes por la didáctica de las artes plásticas en otro momento, e incluso su discípulo Carlo Cesio elaboró un buen manual de anatomía artística ¹⁴.



Dibujos originales (Glasgow University Library) junto a sus correspondientes grabados de la edición de 1788.

Los grabados presentan figuras sombreadas en poses muy dinámicas y teatrales. En ocasiones los desollados sostienen espejos enmarcados (elementos recurrentes en el arte Barroco) para mostrar en aumento detalles diseccionados ¹⁵. Como fondo se aprecian paisajes adornados con arcadas, columnas y basas derivadas de la arquitectura clásica que demuestran que Berrettini debía estar muy familiarizado con los tratados arquitectónicos. En el dibujo de la plancha XVIII de la

Hunterian collection se observa un pedestal procedente de uno de los diseños de Miguel Ángel para la estatua ecuestre de Marco Aurelio en el Capitolio. Sin embargo, éste no se grabó en las *Tabulae anatomicae* ¹⁶. En los dibujos hay otros elementos que no se aprecian en los grabados. En aquel correspondiente a la plancha XII, la figura arrodillada sostiene en su mano derecha una pieza de madera que en el grabado se reemplaza por una tibia. Y en el dibujo de la plancha XXVII -única representación femenina- no aparece la figura anexa del útero abierto grávido.

En 1788 se publicó una segunda edición, a cargo del Francesco Petraglia, profesor de medicina y filosofía ¹⁷. Este Petraglia firma un erudito prefacio, además de escribir interesantes comentarios sobre las planchas en sustitución de los de Petrioli ¹⁸. Los grabados, impresos en tinta sepia, ya no exhiben las figuras accesorias que se añadieron por doquier -y sin ninguna relación de escala- en la *editio princeps*. El nuevo editor las eliminó y el resultado se aproxima bastante al de los dibujos originales de Berrettini, si bien no es probable que Petraglia pudiera estudiarlos, pues desde 1772 estaban en poder de William Hunter ¹⁹.

Notas

1. Pietro Berrettini nació en Cortona a 1 de noviembre de 1596. Murió en Roma a 16 de Mayo 1669.
2. Se inició con su tío Filippo Berretini y el florentino Andrea Comodi. En Roma estudió obras de Rafael y Annibale Carracci, así como piezas antiguas, sobre todo los relieves de la columna de Trajano.
3. Francesco Barberini (1597-1679). Sobrino de Urbano VIII (Maffeo Barberini) y protector de artistas como Nicholas Poussin, Simon Vouet, Giovanni Lanfranco y Andrea Sacchi. De entre las obras de Berretini de esta época destacan los frescos de Santa Bibiana en Roma, de 1624 a 1626, la decoración del Palazzo Mattei y la bóveda del salón del Palazzo Sacchetti, de 1636 a 1639.
4. En Florencia trabaja en la decoración de la Camera della Stufa y los salones del Palazzo Pitti.
5. En Roma pintó una serie de frescos para el Palacio Pamphili de la Piazza Navona y las bóvedas de la iglesia de los Filipenses. También se dedicó a la construcción y decoración de diversas iglesias, en especial desde 1665, rivalizando con Bernini.
6. Ms. Hunter 653. Glasgow University Library, Escocia. William Hunter (1718-1783) fue el primer profesor de anatomía de la *Royal Academy of Arts* desde su fundación en 1768.
7. ¹ Hunter escribió en una carta a Haller que él poseía la serie bajo el título “*Vente tavole anatomiche fatte da Pietro da Cortona nel Ospidale di S. Spirito in Roma ajutato dal celebre chirurgo Nicolás Lache.*” Choulant L. / Frank M.: *History and bibliography of anatomic illustration*. NY, 1962, pág. 235. Nicolas Larché (1602-1665) fue un famoso cirujano en Roma, procedente de la diócesis de Reims. Poussin asistió a sus autopsias hacia 1628.
8. El monograma de Luca Cimperlano aparece en las plachas I y IV de las *Tabulae*.
9. *Tabulae anatomicae a celeberrimo Pictore Petro Berretino Cortonensi delineatae, et egregii aeri incisae nunc primum prodeunt, et a Cajetano Petrioli Romano Doctore, regis Sardiniae Chirurgo, publico Anatomico, et inter Arcades Erasistrato Coo. Notis illustratae*. Rome: Antonius de Rubeis for Faustus Amideus, 1741. En 4°. 84 págs.
10. Roberts K.B./Tomlinson, J.D.W.: *The fabric of the body: European traditions of anatomical illustrations*. Oxford, 1992. págs. 272-79.
11. Se aprecia un brazo que procede de William Harvey: *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus* (Frankfurt, 1628).

Según Frank: “*Podría pensarse que esta plancha fue insertada entre las de Berrettini tomada del antiguo tratado de Castellanus.*” Choulant L. / Frank M.: *Ob. cit.*, pág. 237. La obra de Castellanus: *Phylactirion phlebotomiae et arteriotomiae cum figura admodum necessaria et utili venas et arterias totius corporis tam antiquis quam nostri seculi chirurgis secari solitas ad vivum repraesentante*, (Estrasburgo, 1628).

12. Tras la muerte de Lancisi, el cardenal Caraffa le dio las planchas de Eustachi a Petrioli, que escribió a partir de ellas numerosos comentarios y polémicos tratados. Después publicó ocho grabados en folio que, como él siempre sostuvo, eran los ocho primeros grabados que habían sido perdidos de la colección de Eustachi. *Anatomicae tabulae octo...* (Roma, 1748). Sin embargo, eran producto de su propia invención. Choulant, L. / Frank, M.: *Ob. cit.*, pág. 203. En cualquier caso nadie duda que procedan de Berrettini veinte planchas de las *Tabulae*. Quizá llegaron a manos de Pietrioli por cauces análogos a las de Eustachi.

13. Hunter observó que el primer objeto de las planchas debió ser exponer la neurología, pues en las ilustraciones el sistema nervioso aparece especialmente enfatizado. Choulant, L. / Frank, M.: *Ob. cit.*, pág. 235.

14. Ottonelli, G.D./ Berrettini, P.: *I' Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro...*, Gio Antonio Bonardi, Florencia, 1652. Se publicó con los pseudónimos de Odomenigo Lelonotti y Britio Prenetteri. Es un tratado de moral aplicado a las Bellas Artes, pero también en él se exalta el artificio como parte del gusto Barroco. Fernández Arenas, J.(Ed.): *Barroco en Europa. Fuentes y documentos para la historia del arte*. Barcelona, 1982, pág. 151. El tratado de Cesio: *Cognizione di muscoli del corpo umano per uso del disegno*, Roma, 1679.

15. Roberts K.B./Tomlinson, J.D.W.: *Ob. cit.* pág. 273.

16. Martin Merz, J./ Blunt, A.: *Pietro da Cortona and Roman Baroque architecture*. Yale, 2008, pág. 7.

17. *Tabulae anatomicae ex archetypis agregii pictoris Petri Berrettini Cortonesis. Expressae et in aes incisae opus chirurgis et pictoribus apprime necessarium alterm hanc editionem recensuit nothas iconas expuncit perpetuas explications adjecit, Franciscus Petraglia. Philosophiae et medicinae Professor, Impensis Venantii, Monaldini, Nella stamperia di Giovanni Zempel, Romae, 1788. En 16°. 104 págs. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid de esta edición. Signatura: (BNM I-50.635).*

18. Otras obras de Petraglia fueron: *De cordis affectionibus sintagma*, 1778, y *De morbis mulierum*, 1784.

19. Roberts K.B./Tomlinson, J.D.W.: *Ob. cit.*, págs. 272-79. William Hunter (1718-1783) fue el primer profesor de anatomía *Royal Academy of Arts* desde su fundación en 1768.

Bibliografía

Choulant L. / Frank M.: *History and bibliography of anatomic illustration*. NY, 1962.

Fernández Arenas, J.(Ed.): *Barroco en Europa. Fuentes y documentos para la historia del arte*. Barcelona, 1982.

Martin Merz, J./ Blunt, A.: *Pietro da Cortona and Roman Baroque architecture*. Yale, 2008, pág. 7.

Roberts K.B./Tomlinson, J.D.W.: *The fabric of the body: European traditions of anatomical illustrations*. Oxford, 1992.

Una aproximación a la connotación simbólica de lo subterráneo en la práctica artística contemporánea

EDURNE GONZÁLEZ IBÁÑEZ

Resumen:

Este artículo propone una reflexión sobre la capacidad polisémica de las prácticas artísticas contemporáneas, a partir de las cuales podemos establecer innumerables relaciones y vínculos con conceptos que aparentemente no se encontraban en el origen que motivó la creación de la obra, pero que se hacen presentes desde la mirada del espectador.

Este ensayo consiste en ahondar en la connotación simbólica de lo subterráneo proponiendo un recorrido teórico por algunos trabajos específicos de ciertos artistas que aluden o han utilizado la idea de lo subterráneo de manera más o menos directa en su obra, abordándolo desde diferentes perspectivas y ampliándolo hacia diversas significaciones.

Palabras clave: Recorrido, subterráneo, simbólico, reinterpretación, práctica artística.

* * * * *

Entrada subterránea,
vida subterránea, espacio subterráneo,
arquitectura subterránea, infraestructura subterránea,
transporte subterráneo, sepultura subterránea,
salida subterránea, cultura subterránea,
club subterráneo, miedo subterráneo,
movimiento subterráneo
infierno subterráneo...

1. Una aproximación a la connotación simbólica de lo subterráneo en la práctica artística contemporánea

Mi práctica artística tiene su origen en la mirada al suelo, el plano por donde nos desplazamos, desde el que construimos y habitamos. Desde la exploración que desarrollo se aprecian huecos, fisuras, entradas a lo que hay debajo. Ese potencial de lo oculto bajo tierra es el motor que impulsa mi labor de creación con el objetivo de realizar una aproximación a su connotación simbólica.

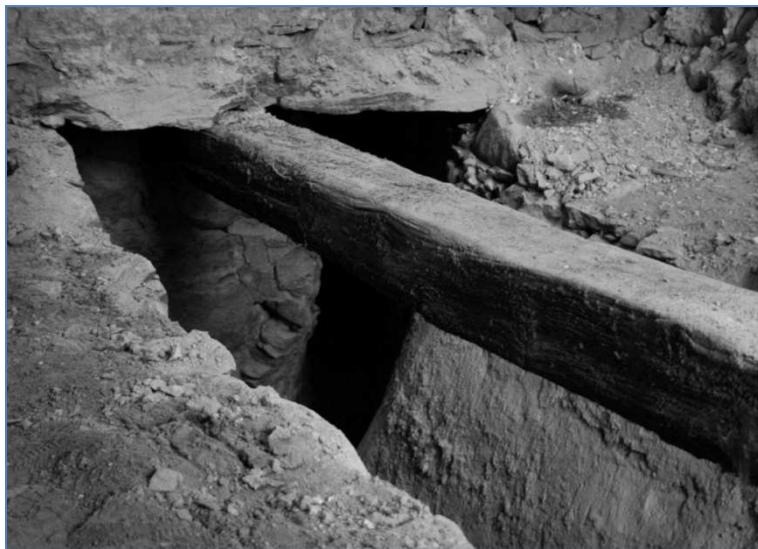
En las siguientes líneas propongo un recorrido teórico a través del análisis de ciertas obras concretas de algunos artistas, partiendo en cada una de las secciones en las que se estructura este artículo, de la evocación de algunos trabajos personales que contienen la presencia de lo subterráneo.

El ejercicio reflexivo que plantean las prácticas artísticas contemporáneas hace del arte una herramienta desde la que abordar diferentes problemáticas de manera plural y transdisciplinar, abiertas a lecturas e interpretaciones desde diversos ámbitos. Hoy, el artista opera desde un campo amplio de significantes que permiten que su trabajo sea una propuesta polisémica. El arte, desde este punto de vista, es un sistema de relaciones que se corresponden entre sí, desde las cuales se establecen conexiones a partir de connotaciones simbólicas que recorren lo existente, resignificándolo. Con el objetivo de crear acciones e intervenciones que sugieran otros principios, y, por lo tanto, distintas evocaciones, generando así, un territorio ilimitado de posibilidades que proporcionan, tanto a la imaginación como al pensamiento, sugerencias inagotables.

La alusión a lo subterráneo en las prácticas artísticas contemporáneas se trabaja desde diferentes perspectivas e intencionalidades, a veces enfatizando el discurso general de la obra del artista como el caso de la artista Ana Mendieta, y, en otras ocasiones, aparece como un elemento referencial aislado que pretende poner de relieve algún concepto desarrollado en una intervención o una serie concreta, como en el proyecto de “*Metro-Net*” de Martin Kippenberger. Otras veces, el espacio subterráneo es el campo de juego que se convierte en observatorio al mismo tiempo, donde un conjunto de artistas trabajan individual o colectivamente sobre problemáticas de un territorio o una comunidad; como el caso del proyecto en las Minas de Ojos Negros de Diego Arribas o el “*Bunker Museum*” de Cai Guo Qiang.

Este artículo está estructurado a partir de una clasificación de conceptos opuestos con la intención de mostrar el contraste de las lecturas a las que nos conducen la grieta, el agujero, el hueco, el vacío, en definitiva, el espacio negativo, que unido a otras referencias puede tomar direcciones antagónicas y complementarias.

La alusión al subsuelo en las obras analizadas puede evocar la vida pero también la muerte, a concebirlo como espacio para construir nuestra madriguera pero también donde encontrarnos atrapados, puede contener el esclarecimiento pero también el caos, o ser la fuente de inspiración del conocimiento de las ideas, pudiendo referir principio pero también final.



Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Hospital de San Martín. “*Cimientos*”. Fotografía en blanco y negro, 70x50cm. Las Palmas de Gran Canaria, 2010. Autora: Edurne González Ibáñez.

2. Génesis / Final. Ana Mendieta - Sophie Calle

La conexión que se establece con la idea de lo primigenio cuando lo subterráneo es convocado desde los referentes telúricos establece a la tierra como el principal elemento evocador que conecta con el origen, con el útero donde todo es gestado y también el lugar donde todo termina, nacimiento y muerte. Conectar con la tierra, sumergirse en ella o trabajarla conduce a que sea entendida como productora de vida y deceso, pero teniendo en cuenta que nada termina con un final cerrado. La vida como proceso cíclico: lo que se va, vuelve con otra

forma. La tierra es, por antonomasia, símbolo del reencuentro con el origen, gestora de transformación y renacimiento.

En esta primera parte se confronta el trabajo de dos polifacéticas mujeres artistas que aluden a los conceptos sobre los que queremos profundizar: la génesis y el final. El factor subterráneo viene introducido en el trabajo de cada una de ellas de forma distinta.

En el caso de Ana Mendieta el hueco en la tierra está latente de manera más explícita, y en la obra de Sophie Calle lo subterráneo viene determinado por la especulación con el inconsciente y la vivencia colectiva.

La artista Ana Mendieta, natural de La Habana, fue trasladada a los doce años de su tierra natal a Estados Unidos en los años 60 dentro de la Operación “*Peter Pan*”, programa coordinado por el gobierno estadounidense, la Iglesia católica y grupos de cubanos exiliados en la ciudad de Miami.

Esta experiencia marcó a la mujer y a la artista en la que se convirtió, encauzando a través de su práctica artística las carencias y los sentimientos derivados de su proceso vivido. Su trabajo nos conmueve por el uso de referentes universales en los que aparece como una constante su situación de desarraigo, pérdida y lejanía. Habiendo sido arrancada de su tierra, Mendieta buscó en sus obras la vuelta al origen.

“Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el

mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen”.¹

Su obra, a pesar de surgir desde la experiencia individual nunca estuvo impregnada de referencias autobiográficas, sus intervenciones hacían mención a la vivencia colectiva, es por esto que su trabajo nos resulta cercano, tan expresivo y evocador. Por medio de sus esculturas afirmaba sus lazos emocionales con la naturaleza e intentaba conseguir que el espectador especulara sobre su propia existencia.

De Ana Mendieta nos interesa su relación con la tierra; trabajó íntimamente con ella, acostada, enterrada o generando intervenciones como el dibujo de su silueta, huellas que componían la unidad que representa su cuerpo con el paisaje en una especie de comunión anímica y espiritual, su vuelta al verdadero origen.

La silueta la trabajó mediante el hueco y la ausencia, invitando a la imaginación a visualizar el cuerpo desde el espacio negativo, desde su contorno. La tierra es concebida en su obra desde la relación entre vida-muerte, principio-final, es el lugar de encuentro para la posibilidad de restablecer redes con lo inconsciente, tratando de restaurar y regenerar su vínculo originario, buscando en la tierra el cordón umbilical del que fue arrancada, conciliándose consigo misma y con las circunstancias.

El trabajo de Mendieta aborda el tema de la identidad, una identidad robada que se produce en el acto de ser enviada

lejos de su tierra. Pero ella no trataba la orfandad de una manera directa ni desde el sentimiento de una patria definida, es la sutileza la que operaba en sus sugerentes piezas de las siluetas que nos hacen profundizar en nuestra identidad, no como individuos pertenecientes a “*un*” contexto particular, sino a uno universal.

La orfandad de la que hablaba la artista tiene que ver con el principio y el final del ser, el cuestionamiento de la vida como existencia. La experimentación de Mendieta con el territorio era anónima y pertenecía al ser colectivo, no al sujeto ni a la individualidad.

Sophie Calle a través de su obra también aborda cuestiones relacionadas con la existencia, con el principio y el final. El trabajo de la artista francesa está claramente marcado por la historia personal, pero al igual que Ana Mendieta, nos remite a vivencias universales contenidas en su discurso.

En “*Prenez soin de vous*” expresa mediante la narración desde *el otro* una historia íntima con la que cualquier persona se puede sentir identificada. Remitiéndonos a la particularidad de cada vivencia, evocando en el espectador la rememoración de su propia experiencia de ruptura, de final.

La obra que queremos hacer presente lleva el título de “*Pas Pu Saisir La Mort*” se trata de una instalación que realizó en 2007 para la 52 Bienal de Venecia, que ese año se centraba en captar un momento fugaz en la vida.

La artista relataba tanto en una de las salas de la intervención como en el catálogo de la muestra, como una

mañana del 15 de febrero de 2006, recibió dos llamadas telefónicas. En la primera le informaban de que había sido invitada para exponer en la Bienal y en la otra, su madre le anunciaba que le quedaba un mes de vida.

Sophie Calle planteó su trabajo para la Bienal desde esa fatídica coincidencia y optó por mostrar un video de los últimos 20 minutos de vida de su madre, tratando de captar su último suspiro. Acompañando el video se podían ver unas fotografías suyas de los 90, tituladas “*Les tombes*” en las que aparecen inscripciones de la palabra -Mother-.

S. Calle no quería perderse el último aliento de su madre y grabó durante 80 horas seguidas, cuando llegó el instante no supo distinguirlo, y simplemente (se) fue.

Desde la reflexión que le condujo a experimentar la imposibilidad de capturar el segundo fugaz, nos preguntamos cuál es la duración precisa por la que se pasa de un estado a otro. ¿Cada respiración no es sino una construcción de esa última exhalación?

El movimiento del video y lo estático de la fotografía ponen en tensión los dos grandes estados por los que todos pasamos; la vida y la muerte. A pesar de tratarse del hálito final, el video muestra un continuo de imágenes que todavía nos hacen pensar en lo vivo, o “en lo que queda vivo”. En la fotografía de “*Les tombes*” el peso de la lápida de granito es contundentemente fría, rígida e inerte.

Esta obra de Sophie Calle parece remitirnos principalmente a la idea de *Final*, pero nunca un final es una

puerta totalmente cerrada. El fallecimiento de su madre no acabó en su lecho de muerte, sino que nos plantea un campo de operaciones desde el que reflexionar sobre la frontera que delimita lo vivo y lo muerto. Nos propone, a través de su obra, si es posible atraparlo, y en ese cuestionamiento entendemos que la línea que separa la vida y la muerte tal vez no existe, sino que se sucede como un continuo. Esta hipótesis reafirma la relación entre Génesis y Final que enunciábamos en un comienzo, como forma imposible de separar. No pudiendo concebir, no existiendo la una sin la otra, en un devenir constante.

Ana Mendieta y Sophie Calle conectadas por su alusión a las ideas sobre el principio y el fin, mediante la inclusión en su trabajo de elementos que vinculamos con la dimensión subterránea.

Mendieta nos interpela desde su conexión con el hueco, con la tierra, con la savia ancestral, mientras que Calle apela a la vivencia cotidiana, a la historia personal para tratar temas universales.

3. Refugio / Trampa. Vito Acconci - Eduardo Chillida

Entendiendo el interior de la tierra como madriguera, como espacio para la protección, encontramos su contrario en sí mismo. Lo que puede ser refugio también puede convertirse en cárcel. Ambas ideas están unidas dentro del contenedor cerrado, el perímetro circundante del resguardo encierra el espacio de libertad e intimidad pero libera la pesadilla de la prisión de la que no se puede salir. Para analizar este concepto estudiaremos una intervención de Vito Acconci y un proyecto de Eduardo Chillida, donde el espacio subterráneo se puede interpretar desde estas dos vertientes opuestas.



Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Hospital de San Martín. “*Cimientos II*”. Fotografía en blanco y negro, 70x50cm. Las Palmas de Gran Canaria, 2010. Autora: Edurne González Ibáñez.

Acconci se inició como poeta a mediados de los sesenta, para él la hoja en blanco era un espacio listo para actuar, las palabras objetos y la página su espacio habitable, pero Acconci reivindicativo y descarado, es más conocido por su faceta artística relacionada con el arte corporal y el performance.

La obra que hemos recuperado para la reflexión que nos ocupa se titula “*Sub-urb*”, palabra que remite a un doble sentido: por un lado, alude a las casas de la periferia y, en el caso de Estados Unidos, habla de un modelo de vida basado en una casa unifamiliar con jardín, un patio con garaje y uno o dos coches aparcados cerca del césped artificial que enmarca el sueño ame-

ricano y, por otro lado, hace alusión a una ciudad bajo tierra, invertida.

Ante la expansión urbana estadounidense de los años 80, Acconci realizó en 1983 una intervención en el Art-Park de Lewiston, cerca de New York, donde materializó su propia idea de suburbio o periferia como complejo de viviendas literalmente enterradas en la tierra. Una estructura de 100 metros de largo, con paneles móviles de césped artificial como cubierta, uniendo los dos conceptos de los que hablábamos: la ciudad de la periferia y la ciudad bajo tierra, apuntando hacia la idea de refugio como algo más que espacio de protección, refiriéndose a esta idea de modelo urbanístico como la casa que se convierte en prisión, forma de vida que propugna el individualismo, la indiscriminada expansión urbana como referente de felicidad, donde la comunidad permanece encerrada en su propio estado particular, anulando o restringiendo considerablemente las relaciones y los intercambios humanos.

La estructura de Sub-urb era una casa con tejado a dos aguas que fue puesta boca abajo e introducida en la tierra, es decir, enterrada. Su tejado, que se convirtió en suelo, fue nivelado para poder acceder al espacio interior por medio de una escalera.

Pero el descenso no era una fórmula sencilla, no bastaba con bajar, sobre algunos de los paneles de la cubierta estaban segadas en el césped artificial varias letras. Cuando las distintas secciones estaban colocadas en su posición normal se podían leer una serie de palabras ininteligibles, haciendo imposible el acceso.

Cuando los paneles se ordenaban adecuadamente moviéndose y ocupando la posición central, el complejo

urbanístico se volvía accesible pudiéndose leer en el tejado la palabra: S-U-B-U-R-B.

Por lo tanto, para llegar a este particular suburbio había que seguir una serie de pasos, al igual que para llegar a cumplir el sueño americano hay que jugar bien con una serie de variables.

Una vez que se accedía al interior, el espectador podía visitar catorce ambientes alineados que se encontraban a ambos lados del pasillo central de paredes de madera sucia que eran una especie de banderas norteamericanas que dividían la estructura interior haciendo de paredes.

Cada ambiente o habitación estaba concebida de diferente forma y con distinta iluminación, sobre las paredes había dibujadas siluetas de animales; rata, castor, ardilla, conejo, gato, ciervo, jirafa, canguro, camello, puma, león, hipopótamo, elefante, águila. Algunos de los ambientes tenían las paredes transparentes desde las que se podía ver el habitáculo colindante, otras eran ciegas. Cada habitación-animal daba paso a un pequeño espacio bajo la escalera central, cerca de lo que sería la verdadera entrada de la casa donde había un banco verde -cuyo respaldo era la parte interior de la escalera- que estaba orientado hacia una rejilla negra desde donde, inclinando la cabeza, se podía leer como si fuera un crucigrama palabras: EVOLUCIÓN o REVOLUCIÓN; PRIVACIDAD o PÚBLICO; LIBERAL o RADICAL; SEDENTARIO o NÓMADA; SOLDADO o GUERRILLA; FAMILIA o CAMARADA; FLORES o PLANTAS; RESPETAR o ANALIZAR; CAPITAL o COMUNA; SIEMBRA o FORRAJE; PADRE o PARRICIDA; EXCEDENTE o DESEO; SEGMENTO o FLUJO. ²

Esta intervención de Acconci nos hace reflexionar sobre numerosas cuestiones que tienen que ver con el espacio habitable de la casa, no como lugar de la intimidad donde cada sujeto construye su privacidad sino que habla de un modelo urbanístico que promueve un sistema de vida capitalista basado no en el bienestar del individuo sino en el individualismo, donde la propuesta de vivienda favorece un método de aislamiento predeterminado que no actúa como refugio sino como prisión antisocial.

Enterrarlo bajo tierra no hace más que reafirmar la idea de la casa como un espacio muerto más que vivo, desde el que desconectarse del entorno y de la sociedad, un reducto de felicidad programada que pretende vender la idea de libertad basada en la construcción de las necesidades superfluas que se convierten en básicas, por ejemplo; para salir de tu palacio se requiere de un vehículo.

En el caso del proyecto para Tindaya de Eduardo Chillida nos encontramos ante una intervención de aspiración monumental muy distinta a la anterior en forma y contenido, pero que enfatiza la misma idea contrapuesta de espacio subterráneo como refugio y trampa a la vez.

Algunas propuestas de la imaginación son de una belleza infinita e indefinible, oscilan entre lo onírico y lo real, entre el sueño y lo tangible, creando un paisaje que debería, en mi opinión, quedarse en la imagen utópica.

“Hace años tuve una intuición, que sinceramente creí utópica. Dentro de una montaña crear un espacio interior que pudiera ofrecerse a los hombres de todas las razas y colores, una gran escultura para la tolerancia. Un día surgió la posibilidad de

realizar la escultura en Tindaya, en Fuerteventura, la montaña donde la utopía podía ser realidad. La escultura ayudaba a proteger la montaña sagrada. El gran espacio creado dentro de ella no sería visible desde fuera, pero los hombres que penetraran en su corazón verían la luz del sol, de la luna, dentro de una montaña volcada al mar, y al horizonte, inalcanzable, necesario, inexistente...”³

Para el artista donostiarra sus esculturas son lugares para el encuentro, espacios de diálogo y el proyecto para Tindaya hubiese supuesto la culminación de su pensamiento en forma de un intervención de dimensiones macrocósmicas, no solo por el tamaño de la escultura, sino porque los elementos que quería interrelacionar era la tierra, la luna y el sol.

El propósito en esta montaña de Fuerteventura en las Islas Canarias, era generar un vacío, un hueco cúbico de 50 metros de lado en el interior de Tindaya dejando dos chimeneas por las que entrara la luz del sol y de la luna, con una longitud de unos 25 metros cada una, encajadas en las esquinas superiores opuestas a la entrada del cubo. Al interior del cubículo se accedería desde una embocadura orientada al oeste, un pasillo de unos 70 metros de largo, con una sección cuadrada de 15 metros de lado, de manera que, al abandonar la cámara se viera por el pasillo el horizonte exterior.

Para Chillida esta intervención introducía espacio en la materia y generaba un lugar de encuentro en el interior de la tierra donde tener un punto de vista único desde el que observar desde el corazón del territorio el cosmos, propiciando la reflexión interior de las personas.

Negar la belleza de esta idea sería un acto absurdo; el proyecto conmueve solo con la visita de la imaginación al interior de la montaña, pero llevarlo a cabo hubiera supuesto la destrucción de un enclave que, por sí mismo, ya posee el valor de la experiencia única; histórica, estética y onírica.

Tindaya es una montaña espectacularmente singular con un importante valor paisajístico y arqueológico debido a los restos de grabados rupestres y de asentamientos aborígenes que alberga. Este entorno fue reconocido como Monumento Natural y Punto de Interés Geológico en 1987.

La historia de Tindaya no solo tiene que ver con el pasado, también ha servido de cantera para extraer una clase de piedra muy valorada en la construcción, la traquita. En torno al tema de la explotación minera y sus protagonistas surge la primera de las grandes polémicas de Tindaya, por haber sido utilizada y desgastada desde el puro interés económico sin ningún tipo de consideración hacia su legado. La sede principal de Caja Canarias viste su fachada con piedra arrebatada a Tindaya al igual que otros edificios; el Auditorio Alfredo Kraus en Las Palmas, el Cabildo de Fuerteventura, el interior del CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno de las Palmas de Gran Canaria) y otros lugares. ⁴

“La montaña de las brujas” como también se la conoce, se eleva solitaria sobre la planicie y representa un espacio sagrado y de comunicación para el pueblo majorero, además de ser un valioso recurso arqueológico y geológico como mencionábamos anteriormente. El proyecto de Chillida, en apariencia, respetaba el entorno y no supondría por sí solo una gran alteración en el paisaje pero el conflicto no residía en la

intervención del artista sino en las consecuencias de la misma, que alterarían enormemente las condiciones del enclave.

Por ejemplo imaginemos la afluencia de visitas, los autobuses aparcados, las tiendas de souvenirs. El proyecto de Tindaya hubiera venido acompañado de todo un replanteamiento urbanístico de la zona, que debería contar con los servicios necesarios para llegar hasta la escultura. Ahí es donde residía el problema y el interior de la montaña hubiera acabado condenando el exterior de la misma. El lugar concebido para la conexión cósmica y personal se hubiera convertido en centro económico; el silencio del paisaje interrumpido por el movimiento incesante de gente, y los restos arqueológicos se tendrían que resguardar del trajín y de los desconsiderados.

Tal y como afirma José Albelda en el libro “*Arte y naturaleza*”⁵, encontramos una clara relación en este caso entre arte y economía, arte y Poder. Albelda considera lógico que no exista consenso a la hora de llevar a cabo este proyecto porque llega en una época en la que lo natural ha recobrado, debido a su escasez, el papel de símbolo y se aprecia su belleza no intervenida.

Bajo el calificativo *arte* no debe justificarse cualquier intervención sobre el territorio.

“Al arte ya no se le permite alegremente cambiar la faz del paisaje. Pero al refugiarse en sus entrañas, ha dado metafóricamente el mismo paso que nuestro modelo de desarrollo: de la superficie se ha pasado a la estructura del natural, para apropiarse de lo más importante, de su esencia. Un vacío en forma de cubo nos recuerda la razón y el orden humano, va a reemplazar el corazón de la montaña”.⁶

Tindaya es un lugar para la espiritualidad y el silencio, que no debería convertirse en producto de consumo y explotación. El espacio o el vacío que Chillida quería llevar a la montaña ya se encuentra alrededor de la montaña, alterando el ambiente circundante estaríamos modificando la singularidad innata que el propio Chillida también vio en el lugar. Materializar esta utopía sería destruirla, convertir el refugio en trampa, el espacio de encuentro en desencuentro. Tindaya es por sí misma el espacio del silencio, del vacío, observatorio cósmico, como dan cuenta las intervenciones aborígenes.

¿Qué podría hacer el arte contemporáneo para mejorar el legado existente?

Probablemente nada; solo imaginar proyectos, contar historias, trasladar la experiencia hacia otros lugares, pero no intervenir el paisaje. El proyecto de Chillida es una reflexión para la imaginación, una fantasía para el ensueño de los sentidos, pero no debería materializarse, porque condenaría lo que ya es madriguera simbólica a ser cárcel para el alma aborígen allí contenida.

Acconci y Chillida unidos por una reflexión subterránea; la primera nace de la actitud crítica y habla de un modelo de refugio, habitáculo para el cuerpo, protección para el ser, que se convierte en prisión de un sueño de libertades. La segunda lo hace desde el anhelo y el ego de un creador que proyecta su gran obra buscando en el interior de la montaña un lugar para cobijar el alma, donde conectar con uno mismo pero sin darse cuenta de que pasa por encima de la tierra sagrada aborígen, bien colectivo y herencia incalculable.

Ambas piezas nos provocan reflexiones que hacen que nos preguntemos sobre las formas por las que tanto el sujeto como el territorio se encuentran sometidos por intereses económicos que acometen y perpetúan ciertos modelos. Por un lado, el concepto de casa norteamericana como trampa capitalista que busca mediante la supuesta idea del “bienestar” la alienación del sujeto llenando su cabeza de aparentes necesidades que nunca acabará de satisfacer porque le conducirán a generar otras nuevas. Y, por otro lado, el proyecto para Tindaya que pone de manifiesto cómo pueden llegar a anteponerse modelos turísticos que degradan el entorno mediante el adorno de la intervención artística, para llevar a cabo planes que tienen ver con el patrimonio desde el sentido puramente económico, y que dejan de lado las miradas que abogan por la preservación del lugar como bien por sí mismo.

4. Orden / Caos: Micha Ullman - Diego Perrone

Lo subterráneo desde la idea de la cueva, nos remite a la referencia del caos originario, la negrura de la multitud de pensamientos y posibilidades sin orden, el estado prenatal. Saliendo de la oscuridad aparece el esclarecimiento de la luz, la organización de las ideas, el paso ritual de una etapa a otra, del niño al adulto, del mundo sin forma definida a la definición del ser.

Partiendo de esta reflexión sobre los conceptos a los que la negrura de la cueva remite como espacio de condensación de multiplicidades proponemos la obra Micha Ullman como generadora de lugares que están vacíos y que permiten el reencuentro con uno mismo, obligándonos a recordar.⁷

Sitúa al espectador ante una “cueva” desde la que poder provocar la reflexión interior del sujeto poniéndonos en contacto con la oscuridad –como acumulación de imágenes e ideas- que se encuentra dentro de cada uno de nosotros, situándonos ante nuestra multitud de pensamientos y, al mismo tiempo, aludiendo a la disparidad de acontecimientos acaecidos en los lugares donde desarrolla sus piezas que sirven como impulsor de la mirada hacia el interior desde la exterior.



Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Sefanitro. “*Agujeros IV*”. Fotografía en blanco y negro, 70x50cm. Barakaldo, 2011. Autora: Edurne González Ibáñez.

La obra de Ullman es muy extensa y está compuesta de grabados, dibujos, esculturas, instalaciones en las que suele trabajar con materias primigenias o desde la referencia a las mismas. La tierra y la arena son en la mayoría de las ocasiones

sus recursos, de los cuales se sirve para materializar su trabajo. En 1972 hizo un intercambio de tierra entre un pueblo israelí y otro árabe. Otra de sus obras más conocidas se encuentra en la orilla del río Wéser, una barca para siete personas anclada a la tierra que se inunda y desaparece con cada crecida cíclica del río.

La cuestión de fondo que vincula toda su práctica está presente como un ejercicio de memoria, no como un instrumento para la exploración del pasado sino como un campo de interacción, desde donde accionar el pensamiento, desde donde acceder al caos de la información contenida en cada estrato, para llevar a cabo una labor de profundización. Esta idea de profundizar, Micha Ullman la lleva a cabo literalmente; la excavación en el suelo representa su “técnica escultórica” siendo su forma de hacer visible y presente el sedimento de contenidos que se han ido depositando sobre la superficie dotándola de numerosas claves para ser reveladas y que posibilitan la interpretación de la historia del territorio.

Para Ullman la mirada de la memoria es inseparable del pasado y del futuro.⁸ Este escultor de origen israelí se hizo popular en Alemania con la obra que recogemos en este artículo: “Die Bibliothek”, un espacio cúbico subterráneo situado en la Plaza August-Bebel de Berlín, compuesto por unas estanterías vacías culminadas por un techo acristalado que se ve desde la superficie, sobre todo por la noche cuando se ilumina. A la biblioteca subterránea de Ullman le faltan los libros, en esta obra no existe la concentración de pensamientos sin orden que sugiere la oscuridad de la cueva como caos inicial, sino que es un espacio de blancura donde todo lo existente se ha borrado, dejando el vacío en su interior, pero este vacío no es oscuro, la

luz sirve de huella para sugerir que antes albergó el conocimiento recogido en forma de libros.

La intervención recuerda un suceso que tuvo lugar el 10 de mayo de 1933 cuando miembros del partido nacionalsocialista, entre ellos estudiantes de la Universidad Humboldt, que se encuentra en frente de la localización de la obra, quemaron decenas de miles de libros de autores emblemáticos, en una pira de naturaleza inquisicionista.

La escultura de Ullman remite a la forma de un nicho acristalado que morbosamente deja ver el interior haciendo presente un pasaje de historia que se ha repetido en demasiados tiempos y lugares; quemar los libros es un acto contra el conocimiento y, por lo tanto, contra la libertad del pensamiento que supone aniquilar al sujeto como ser crítico. La Biblioteca de Ullman es un espacio para la memoria, para la acción arqueológica que, aparentemente, carece de sentido porque los restos han desaparecido. Una alusión al vacío mediante la presencia de la ausencia, y debido a la creación de esta ausencia es como consigue generar el lugar de encuentro con uno mismo, mostrando el olvido y actuando contra él.

Por su lado, Diego Perrone también trabaja con el espacio negativo, pero "*El pensador de agujeros*" alude a lo subterráneo desde otra perspectiva que nada tiene que ver con la de Ullman, a pesar de ser estas obras similares en la técnica: excavaciones en el suelo.

Micha Ullman construye en la plaza donde quemaron la biblioteca un cubículo de acabado perfecto, en donde introduce unas secciones de baldas generándose un espacio limpio,

luminoso, ordenado y claro. Sin embargo, Diego Perrone escarba en la tierra produciendo vacíos orgánicos como si estuvieran hechos por un animal. El espacio que se genera está oscuro, y su morfología no remite a la acción antropomórfica derivada de las técnicas contemporáneas de introspección en el terreno sino a las huellas de un animal. Es un lugar desde donde comienza un cuento, una experiencia como la de Alicia cayendo a través de la madriguera, donde se concentran las posibilidades, los interrogantes, las anécdotas, es, sin duda, un lugar sugerente que se abre a partir de la experimentación de los sentidos y del cuerpo, pudiéndose asimilar al caos inicial de la caverna donde todo está por ser esclarecido.

“(...) Los pensadores de agujeros son criaturas imaginarias, que viven en un estado de simbiosis con los agujeros y que sufren constantemente el peso de la abstracción de los mismos. Están sometidos a una tensión nerviosa constante, debido a la imposibilidad de pensar el “vacío” como unas entidades físicas, autónomas y concretas; separado por tanto de la materia que los circunda y los hace visibles. (...)”⁹

Diego Perrone es un artista italiano que trabaja íntimamente con la tierra, comunicándose con ella a través de la sustracción de material, generando concavidades, reflexionando y poniendo atención sobre este proceso.

Las experiencias que recoge en fotografías y videos están conjugadas por la relación entre arte, vida y naturaleza. Las imágenes resultantes de este proceso quedan como registro que posibilita una mirada onírica y metafórica desde las instantáneas, componiendo imágenes con una gran carga simbólica que invitan a la imaginación a caminar por el sendero oscuro que conduce hacia adentro, la puerta a un mundo paralelo

dominado por los extraños seres invisibles que solo es capaz de ver la imaginación. El artista en el proceso de construcción de obra llega a sentir, no solo la fuerza evocadora de la tierra, sino que el poder de la acción le conduce a sentirse como criatura apócrifa. Las imágenes del “*Pensador de agujeros*” parecen estar sacadas de un libro de leyendas, donde el personaje asume y reflexiona sobre su condición excavadora, generador de paisajes oníricos.

Las intervenciones aquí presentadas nos hacen reflexionar sobre la cuestión que planteábamos al inicio; el caos y el orden. La pieza de Ullman es un espacio construido desde el principio de orden, el caos que supone la quema de libros se simboliza mediante una biblioteca perfectamente compuesta por unas baldas impolutas en las que faltan los libros, la extracción de conocimiento como operación pensada y estudiada, como si fuera la escena del crimen que ha quedado tan limpia, brillante y vacía en la que resulta imposible no sospechar de lo acontecido, se trata de un orden establecido desde el caos que lo precedió.

Sin embargo, la obra de Perrone nos traslada a otro tipo de reflexión. A través de su análisis los agujeros conducen a la imaginación al caos inicial de ideas, pensamientos, recorridos de la memoria y la imaginación, volviendo al estado prenatal donde se encierran todas las posibilidades o simplemente situándose en la cabeza del niño que especula sobre historias imposibles con facilidad. La obra de Ullman nos hace pensar conduciéndonos a un escalofrío de sensaciones, pero con Perrone es el cuerpo el que juega, se provoca a los sentidos y entramos en calor recorriendo mentalmente el dédalo que puede esconder la madriguera que se abre en la tierra.



Exploración desde el Recorrido: Serie Lugares. Sefanitro. “*Agujeros VI*”. Fotografía en blanco y negro, 70x50cm. Barakaldo, 2011.

Autora: Edurne González Ibáñez.

5. Movimiento / Reposo: Abraham Poincheval & Laurent Tixador - Martin Kippenberger

El subsuelo aparentemente es firme y parece encontrarse en reposo, pero las capas telúricas están en constante fricción y movimiento. Ya hemos hablado de la tierra como transformadora y gestora de vida, bajo la superficie se esconden invisibles caminos e incesantes palpitaciones.

Si pensamos en el campo santo también evocamos primeramente el descanso, la quietud, pero pronto nuestra imaginación excavará o descenderá bajo la superficie y nos

encontraremos con la mutación del cuerpo, la descomposición de la materia pero la regeneración de la vida, lo estático y la convulsión recogidos en un mismo lugar: el sub-suelo. Por lo tanto, en el “*mundo de abajo*” se establece un diálogo entre el movimiento y el reposo, conceptos que se complementan y hacen referencia a la capacidad de transformación de la tierra imaginada como un gran ser orgánico.

Para hablar de estos dos conceptos vinculados a lo subterráneo en la práctica artística contemporánea queremos tratar algunas de las ideas que sugiere el trabajo de Abraham Poincheval y Laurent Tixador. Esta pareja de artistas exploradores, hacen de cada nueva propuesta una experiencia y una búsqueda de retos por resolver, sus acciones se basan en el laboratorio de pruebas que ofrece el recorrido. Por ejemplo en el 2002, estuvieron andando en línea recta a lo largo de dos meses atravesando todos los obstáculos que se presentaban en su camino desde Nantes a Metz con la única ayuda de una brújula, o en 2001, sobrevivieron como humanos prehistóricos en las islas Frioul, Marsella, comiendo lo que conseguían y dibujando el logotipo de Quick a modo de pintura rupestre.

Con sus acciones pretenden enfatizar la idea de la que parten todas sus propuestas de su trabajo y su filosofía existencial: “*No hay diferencia entre arte y vida*”¹⁰

A través del recorrido exploran y reconocen el territorio, a la vez que vivencian las cualidades y limitaciones que éste les impone, al igual que Joseph Beuys o Gordon Matta-Clark, proponen el arte como vehículo, y no como destino, su trabajo se centra en la experimentación que se da en el proceso de construcción de obra.

La intervención que hemos seleccionado para hablar del conjunto binario (movimiento/reposo) se titula “*Horizon Moins Vingt (H-20)*” y tuvo lugar durante la celebración del encuentro “*Estratos 2008*” organizado por el Proyecto Arte Contemporáneo de Murcia en el jardín del Malecón.

La intervención de esta pareja de artistas franceses consistió en cavar un túnel de 20 metros de largo y 160 centímetros de alto que fue progresivamente relleno con el material extraído a medida que se avanzaba en la construcción, es decir, recorrieron una longitud de 20 metros bajo tierra dentro de una especie de burbuja de aire que contenía lo necesario para su supervivencia además de los materiales necesarios para realizar la excavación. La previsión inicial era cavar un metro por día, esto suponía, estar veinte días bajo tierra sobreviviendo en su rodante habitáculo subterráneo sin acceso al exterior pero, no se podía prever de antemano cual iba a ser la velocidad del avance. La ventilación se realizó con un sistema de bombas de espiración e inspiración y durante la exploración tuvieron vigilancia constante del exterior para comprobar el funcionamiento de las bombas y el buen estado de los habitantes de la burbuja.

Mientras realizaban el recorrido construyeron objetos y souvenirs del subsuelo y a lo largo de la acción había una muestra del proceso en la sala de exposiciones temporales del Museo de Bellas Artes de Murcia. En la planta de acceso la muestra incluía piezas y video de otros trabajos anteriores. La planta del sótano funcionó como centro de operaciones mientras duró el performance y posteriormente, albergó los materiales y el equipo necesarios en la realización de su recorrido.

El proyecto de estos artistas a los que les mueve el hecho de probar los límites tanto suyos, como del espacio y de la materia, hace referencia a la idea de quietud y solidez aparente que atribuimos a la superficie de la tierra, que, sin embargo, alberga movimientos inesperados. Por otro lado, esta intervención está vinculada al deseo de recorrer sin ser visto, al túnel de dimensiones imposibles que conecta con los lugares deseados, o la vía de escape por la que logramos zafarnos de la prisión donde nos encontramos. La excavación del túnel alimenta el imaginario de las huidas y los encuentros clandestinos.

Desde las ensoñaciones de las conexiones improbables y desde la apariencia engañosa de la superficie de la tierra que sugiere el reposo pero esconde el movimiento, queremos acabar este artículo haciendo mención al proyecto “*MetroNet*”, que, en este caso, es al revés, sugiere el movimiento pero esconde la quietud.

Martin Kippenberger fue una figura provocadora que se vinculó a la pintura, al dibujo, al collage, al diseño de carteles, a la escultura. Su obra, sobre todo la pictórica, se relaciona con el neoexpresionismo alemán y es la parte más conocida de su trabajo. El proyecto seleccionado forma parte de una serie de intervenciones que tienen por título genérico “*MetroNet*” y consta de varias fases que no llegaron a realizarse en su totalidad.

La inauguración del anteproyecto fue en septiembre de 1993 en Syros, Grecia, isla en la que Kippenberger intentó llevar a cabo la idea de crear un Museo de Arte Contemporáneo en un

antiguo matadero; denominado MOMAS, que nunca se materializó.¹¹

Otra de las entradas que se llegó a construir fue en Dawson, Canadá en 1995 y en la X Documenta de Kassel se presentó a título póstumo uno de los famosos respiraderos de metro que integraban este proyecto. “*MetroNet*” consistía en la creación de una red de metro mundial que conectase distintos puntos del planeta realizando entradas de este suburbano global en diferentes puntos del mundo. Se trata de una pieza muy sugerente porque propone conexiones y lazos, la tierra como un gran nodo de enlaces, un espacio para la materialización de un viaje invisible bajo la tierra, trabajando indirectamente, sobre las ideas de movimiento y reposo.

Martin Kippenberger soñaba con utopías sociales y este proyecto encarna parte de ese espíritu soñador. Las imágenes de las entradas componen un paisaje evocador que transporta a los sentidos y a la imaginación a cruzar la tierra, acercando no solo los puntos distantes del mundo sino salvando las distancias sociales y culturales.

Tanto la propuesta de Abraham Poincheval y Laurent Tixador como la de Martin Kippenberger nos remiten a lo subterráneo desde la idea del recorrido, atravesar los estratos que componen el territorio pasando desapercibido, sin modificar prácticamente la superficie, propiciando que no se pueda intuir el movimiento.

Todas las obras que se recogen en este artículo comparten la constante común de la referencia subterránea pero,

como decíamos al principio, las alusiones y lecturas contienen matices particulares.

Analizando las connotaciones simbólicas propuestas nos encontramos inevitablemente ante nexos comunes pero que en ningún caso se cierran en torno a un único significado, confirmando la multitud de sugerencias que evoca lo subterráneo.

Referencias a la génesis y al final, al refugio y a la trampa, al orden y al caos, al movimiento y al reposo, tratan la cuestión primigenia de estos valores desde múltiples perspectivas que son replanteadas por los artistas. Constatando su labor como operadores de estructuras simbólicas y generadores de nuevos significantes a partir de los ya existentes.

Notas:

1. MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. Polígrafa. Barcelona, 1996. Pág. 276.
2. MOURE, Gloria. *Vito Acconci. Writtings, works, projects*. Polígrafa. Barcelona, 2001. Pág. 222.
3. CHILLIDA, Eduardo. Fragmento de la declaración pública del artista, enviada a la prensa en julio de 1996. Publicada por el periódico "El País" el 27 de julio de 1997.
4. DÍAZ CUYÁS, José. "El Paradigma Tindaya: El PMM de Tindaya como ejemplo de una mala obra de arte al confundir lo Privado con lo Público y la Naturaleza con la Técnica". En Futuro Público [online]. Campo para el análisis y la crítica cultural. 2011.<http://reacto.webs.ull.es/pg/n1/5.htm>
5. ALBELDA, José y SABORIT, José. *Arte y naturaleza*. Editado por la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1997. Pág. 144.

6. ALBELDA, José y SABORIT, José. *Arte y naturaleza*. Editado por la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1997. Pág. 144.
7. ULLMAN, Micha. Artículo: “*Micha Ullman*”. En Deutscher Akademischer Austausch Dienst [online]. German Academic Exchange Service.
<http://www.daad.de/alumni/netzwerke/vip-galerie/nordafrika/12814.es.html>
8. RATTEMeyer, Volker en colaboración con ULLMAN, Micha. Catálogo Micha Ullman. Museum Wiesbaden. Wiesbaden. Alemania. 2003.
9. PERRONE, DIEGO. Consejería de Cultura, Juventud y Deportes - Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. (Editor). Catálogo: “*Estratos 2008*”. P.A.C (Proyecto de Arte Contemporáneo) Murcia, 2008. Pág. 186.
10. POINCHEVAL, Abraham y TIXADOR, Laurent. Consejería de Cultura, Juventud y Deportes - Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. (Editor). Catálogo: “*Estratos 2008*”. P.A.C (Proyecto de Arte Contemporáneo) Murcia, 2008. Pág. 197.
11. DAVIS, Nicole. Artículo: “*I love Kippenberger*”. En ArtNet [online]. Octubre de 2005.
<http://www.artnet.com/Magazine/features/davis/davis3-10-05.asp>

Bibliografía:

- ALBELDA, José y SABORIT, José. *Arte y naturaleza*. Editado por la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1997.
- ARRIBAS, Diego. *Arte contemporáneo en una mina abandonada*. Boletín Gestión Cultural. Barcelona, 2008.
- AUGÉ, Marc. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1987.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de cultura económico. México, 1965.
- BACHELARD, Gaston. *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Fondo de Cultura Económico. México, 2006.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Siruela. Madrid, 2003.
- COUSIN, Jean. *El espacio vivencial. Introducción al espacio arquitectural primario*. Traducción de Juan Luis Diaz. Coordinación Josu Larrabaster. Edición mecanografiada. Facultad de BBAA. U.P.V-EHU. Leioa, 1994.

- DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Amorrortu Ediciones. Buenos Aires, 2000.
- GALOFARO, Luca. *Artsapes. El arte como aproximación al paisaje*. Gustavo Gili. Barcelona, 2003.
- ILKA & RUBY, Andreas. *Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili. Barcelona, 2006.
- JUNG, Carl G. *Los arquetipos del inconsciente colectivo*. Editorial Paidós. Barcelona, 1970.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción: Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2002.
- PEREC, George. *Especies de espacios*. Editorial Montesinos. Barcelona, 1999.

El arte escénico, la sublimación de lo psíquico

ANA CRISTINA MEDELLÍN GÓMEZ
LUCERO DEL PILAR MIRANDA DIEGO

Resumen:

El presente documento reflexiona sobre 1).- la sublimación de los psíquico en los procesos de creación de personaje y su relación con la psicología del actor, 2).- los procesos emocionales que permiten al actor utilizar su cuerpo como un medio de transmisión de emociones al espectador, favoreciendo la verosimilitud en la escena, 3).- La recreación de las experiencias emocionales del intérprete y los elementos que permiten que el espectador reconozca los procesos psicofísicos de los personajes en escena y 4) destaca la importancia de la capacidad de control psicológico de los intérpretes para que dichos elementos se puedan utilizar a voluntad.

Palabras Clave: Intérprete, escenario, cuerpo, emociones, sublimación.

* * * * *

El arte no es acerca del artista, sino de la vida, en la práctica profesional el actor es el encargado de crear un personaje y con él despertar: el amor, el miedo, la alegría, la tristeza y la pasión en el espectador, Meyerhold aseguraba “quien no se percata de sus emociones queda a merced de las mismas”. El conocimiento que el artista tenga sobre sus características, potencialidades y sobre las implicaciones en los distintos ámbitos del lenguaje, le permite ampliar las fuentes

para la toma de decisiones en los procesos interpretativos. Por lo que se deben tomar en cuenta los aspectos relacionados con el pensamiento que se encuentran ineludiblemente interrelacionados con las emociones y la forma en la que los seres humanos las percibimos como un lenguaje. Podemos utilizar nuestro cuerpo como herramienta transformadora del estado de ánimo, porque cuerpo y mente interactúan entre sí. Toda acción lleva implícita un proceso de pensamiento, todo pensamiento lleva implícito una actitud y toda actitud refleja una emoción, es por esto que hay quienes afirman que el hombre no es otra cosa que lo que él mismo hace de sí. Las emociones que una persona emite en escena, son percibidas como reales, de esa manera se objetiviza la subjetividad del ser humano; el cuerpo del actor es capaz de jugar y manipular sus emociones, así se inmiscuye en el espectador como medio de sublimación de sus pulsiones, es la manera de abreaccionar las emociones, y/o los sucesos de su devenir cotidiano.

“Para el hombre el mundo se trama siempre en su cuerpo, toda relación del hombre con el mundo implica la mediación del cuerpo ” ¹ en la vida cotidiana cada individuo habita un cuerpo erotizado, un cuerpo lleno de pulsiones y viceversa, “los destinos de pulsión pueden ser presentados también como variedades de la *defensa* contra las pulsiones.” ² “Yo soy, pues mi cuerpo, por lo menos en la medida en que tengo una experiencia y, recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural, como esbozo provisorio de mi ser total.” ³

El cuerpo será también la forma de reconocer al otro en un entorno social, sociedad con la que interactuamos constantemente como actores de nuestra cotidianidad y también como espectadores de la cotidianidad del otro; en ese ir y venir

de comunicación no verbal, se construye el montaje de una serie de escenas cotidianas, en las que somos actores y espectadores simultáneamente; estas escenas se trasladan al ámbito profesional de las artes escénicas, desde donde, son trasladadas al recinto de lo extra-cotidiano, en dichos montajes se pretende comunicar al espectador un mensaje concreto, sin embargo, ningún espectador verá de manera similar la misma escena, incluso el mismo individuo podrá de un momento a otro percibir de manera distinta, ya que los estímulos sensoriales del entorno se perciben a través del prisma de significaciones y valores adquiridos de la experiencia, “cualquier escena es una multiplicación infinita de percepciones posibles.”⁴ Esta fenomenología de la percepción en ningún momento será cuestionada por el intérprete o el director escénico, dado que es uno de los principios fundamentales de las artes escénicas, sin embargo, los artistas buscarán constantemente la transferencia de emociones, respondiendo a la necesidad de generar un discurso coherente y de calidad, que nos acerque a la comprensión de las relaciones humanas y sus interacciones emocionales.

El lenguaje escénico que se ha creado a lo largo de la historia del arte y en particular de la danza y el teatro, puede considerarse un lenguaje formado de códigos, que aparentemente son percibidos solamente por aquellas personas que se dedican profesionalmente al estudio de los mismos, sin embargo, este lenguaje sígnico se puede decodificar gracias al puente comunicante del uso del cuerpo y su lenguaje universal, el lenguaje corporal, que sin palabras esta conteniendo en si mismo, los signos que se perciben en la cotidianidad del mundo que son los signos corporales que se identifican con las emociones; es por esto que el artista escénico deberá recrear sus propias experiencias emocionales para poder reflejar en escena

las emociones del personaje y simultáneamente su trabajo consistirá en mantener las emociones del personaje, al margen de las suyas propias, el intérprete representará al personaje, utilizando su cuerpo como un medio de transmisión de emociones; el teatro se convertirá así en un laboratorio donde se experimentará con las pasiones humanas, el intérprete ensayará repetidas veces para poner en escena una propuesta que permita hacer reflexionar al espectador sobre si mismo y sus sentimientos reflejados.

Una emoción debe ser recordada para ser manifestada al exterior, es decir, la persona proyecta sus emociones, sus pulsiones deben ser puestas en escena para que un llanto sea emotivo y no se quede solo en la evocación de la emoción; desde la psicología se dice que un actor es un artista porque sus deseos, pulsiones;

“Se singularizan por el hecho de que en gran medida hacen un papel vicario unas respecto de las otras y pueden intercambiar con facilidad sus objetos {cambios de vía}...se habilitan para operaciones muy alejadas de sus acciones-meta originarias (sublimación)”⁵.

El artista escénico trabaja dando sentido a sus emociones, usando sus experiencias personales a favor de la creación del personaje, su calidad como intérprete será mejor en tanto se funda en el personaje y lo haga suyo; para realizar esto es necesario que sienta la vida ficticia que representa como suya propia, de esa manera llorará, reirá y gritará como alguien mas pero, ¿realmente sólo la hace suya o es el papel el que lo toma a él? Las percepciones afectivas y la expresión de las emociones en ocasiones se salen de control y el actor se olvida por un momento de sí mismo, olvidando incluso su parlamento, por lo

que, el conocimiento que tenga sobre las características relacionadas a los procesos orgánicos de estas le ayudarán a incrementar sus potencialidades interpretativas controlando las fronteras emocionales que se presentan entre él y su personaje. Esta preocupación ha estado presente a lo largo de la historia de las artes escénicas. Los grandes teóricos de la práctica teatral se ocuparán de esto como Grotowsky que planteaba lo siguiente:

“¿Cuáles son los obstáculos que bloquean su camino para alcanzar el acto total que debe comprometer todos sus recursos psicofísicos, desde lo más instintivo hasta lo más racional? ¿Qué resistencias existen? Quiero eliminar, despojar al actor de todo lo que lo perturba. Todo lo que es creativo quedar adentro de él”⁶.

A manera de respuesta podemos proponer que: para el actor/creador la emoción es consecuencia de las interacciones sensoriales y experienciales, expresadas a través de acciones físicas y psicológicas. Es en este momento en el que el actor se deberá centrar en su entrenamiento procurando cubrir dos facetas del mismo: La primera, en el ámbito de formación, del *training*, para liberar al actor de sus bloqueos psico-físicos, brindándole las herramientas y posibilidades de uso y manejo de su cuerpo-mente para su trabajo. La segunda, ligada directamente al proceso creativo; permite que el actor realice su trabajo escénico y creativo de manera libre; con un completo dominio de su herramienta de trabajo: su cuerpo, sus emociones, su voz, en sí, todo él; dentro del proceso de búsqueda con las improvisaciones hasta crear y mantener el personaje durante toda la temporada.

“...el actor debe de estar predisposto orgánicamente para el trabajo..., poseer la habilidad para sentir y liberar en acción los

elementos que, por necesidad, participan en el proceso del trabajo creativo... el proceso creativo, consiste en reducir su complejidad a los elementos simples y primarios, y en reducir la psicología compleja a elementales actos físicos, a la simplicidad del comportamiento físico concreto”⁷.

A pesar de que se trabaja, durante toda la temporada el espectáculo escénico para que se reproduzca de la misma manera, cada actuación siempre será diferente, no importa si es la misma obra o incluso la misma escena, será diferente, tan sólo por el hecho de sabernos diferentes de un día a otro, porque de un día a otro pudimos haber resuelto algún conflicto o viceversa. Es por esto que, cuando vemos a un actor reír a carcajadas o llorar y hacernos sentir pena por su tristeza, parte de él va en esa riza o llanto, parte de sus vivencias, de sus sueños, de sus anhelos, etc. Sin embargo y a pesar de que se conoce que la diferencia en los procesos de la escena es una constante, el creador busca construir el montaje perfecto donde todo ocurra en el momento preciso; para eso se elaboran las partituras de acciones del actor; continúa Grotowsky

“La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: “dar y tomar”. Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta”⁸.

En esta confrontación con la experiencia propia del intérprete, se interactúa en el trayecto hacia el desplazamiento de las experiencias propias y la construcción de un personaje complejo, es cuando desarrolla la habilidad de “(...) desplazar su meta sin sufrir un menoscabo esencial en cuanto a intensidad. A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, yo no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le

llama facultad para la *sublimación*.”⁹ Al realizar este recorrido pulsional y proyectar sus emociones a través de un personaje, el artista escénico obtiene, una forma de canalizar su propia personalidad, conflictos, deseos, etc. El actor por medio de la actuación, evita somatizar canalizando a través del personaje lo sucesos no tramitados en su vida cotidiana.

Lo más relevante es recordar que se trata de experiencias humanas, recreadas para escena y que su inspiración tendrá su origen en situaciones humanas que por su naturaleza se encuentran en constante cambio así: “Cualquier escena es una multiplicación infinita de percepciones posibles, incluso si en el centro de una misma colectividad las sensibilidades y el lenguaje son suficientemente cercanos para llegar a entenderse”¹⁰ “... Este proceso de desplazamiento no puede continuarse indefinidamente”¹¹, el actor tendrá que encontrar los elementos que le permitan el balance de sublimación-interpretación, que sean adecuados para sostener su personaje durante toda la temporada sin que este se vuelva una carga psicológica para su persona.

Notas

1. LE BRETON: “Cuerpo sensible”, Santiago Chile, *Metales Pesados*, 2010 P.17
2. FREUD, S: “Pulsiones y Destinos de Pulsión, *Buenos Aires Argentina*, Amorrutu editores. 1915/1986, P.122
3. LE BRETÓN: Ob cit, P. 22

4. *Ibíd.*, P 39
5. FREUD ob cit P. 121
6. GROTOWSKY, “Hacia un teatro pobre”, *México DF*, Siglo XXI Editores, 1984, P. 178
7. COLE, T., SUDAKOV, I: “Actuación, un manual del método de Stanislavsky”, México DF, Diana, 1986, P. 74
8. *Ibíd.*, P. 181
9. FREUD, S: “La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna”. Buenos Aires Argentina, Amorrortu Editores, (1908/1986), P.168
10. LE BRETON, ob cit. P 39
11. *Ibíd.*, P. 169

Bibliografía

- CARDONA, P. “Drama Teatro”. Recuperado el 16 de marzo de 2013, de Revista Máscara. Escenología: http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=193:la-agresion-ritualizada&catid=2:teoria-teatral&Itemid=22, (2009).
- LE BRETON, D. “Cuerpo sensible”. Santiago, Chile, *Metales Pesados*. (2010).
- COLE, TOBY. “Actuación, un manual del método de Stanislavsky” (10ª edición ed.). México, México, *Diana*, (1986).
- DAMASIO, A. R. “El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano”. Barcelona, España, *Crítica*, (1995).
- DOLTO, F. “La imagen inconciente del cuerpo”. (A. Irene, Trad.) Barcelona, España, *Paidós*. (1984).
- FREUD, S. “La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna”. (Vol. IX). Buenos Aires, Argentina, *Amorrortu Editores*, (1908/1986).
- FREUD, S. “Pulsiones y Destinos de Pulsión” (Vol. XIV). Buenos Aires, Argentina, *Amorrortu Editores*, (1915/1986).
- GROTOWSKY, J. “Hacia un teatro pobre”. México, D.F, México, *Siglo veintiuno editores*. (1984).
- MATOSO, E. (2008). “El cuerpo, territorio escenico” (3ª edición ed.). Buenos Aires, Argentina, *Letra Viva*.

La representación del Poder

ALBERTO RUIZ COLMENAR

Resumen:

Podríamos decir que hay una componente similar entre los procesos de psicología colectiva que dan sentido al Arte y a los artistas, y los que definen los mecanismos de Poder. Por otra parte, la capacidad de manipulación del inconsciente colectivo inherente al Arte, resulta muy interesante en su traslado a los mecanismos de Poder. A través del Arte se puede influir en la colectividad. El Arte tiene capacidad de generar conciencia, y por tanto de manipularla. Asumimos que la objetividad es una condición sustancial al Arte. Desde este punto de vista, ¿puede el Arte ser objetivo si sirve a intereses puramente subjetivos? ¿Se puede considerar como Arte una manifestación realizada para perseguir un fin tan concreto como la demostración de Poder?

Palabras clave: Arte, poder, psicología, símbolo, objetividad

* * * * *

poder.

(Del lat. **potēre*, formado según *potes*, etc.).

1. tr. Tener expedita la facultad o potencia de hacer algo.
2. tr. Tener facilidad, tiempo o lugar de hacer algo. U. m. con neg.
3. tr. coloq. Tener más fuerza que alguien, vencerle luchando cuerpo a cuerpo.
4. intr. Ser más fuerte que alguien, ser capaz de vencerle.
5. intr. Ser contingente o posible que suceda algo.

En ocasiones, el recurso a las definiciones del Diccionario de la RAE se queda algo escaso en cuanto a la capacidad de analizar un término. En este caso, pensamos en analizar el concepto de Poder –y quizá el recurso a escribirlo con mayúscula tiene algo que ver en esto- desde un punto de vista más conceptual. No se trata tanto de la capacidad de hacer algo, como del uso interesado de esta capacidad.

Podemos pensar en distintos conceptos relacionados con el Poder. Podemos analizar los Poderes del Estado según la separación clásica de Montesquieu, podemos pensar en el Poder absolutista, en el Poder militar, en el religioso, en el cuarto Poder, incluso hablamos de poder adquisitivo –aunque esta vez, en minúscula-, los notarios firman poderes...

Así, podríamos atrevernos, sin ánimo de llevarle la contraria a la Real Academia, a incluir alguna otra definición, por ejemplo:

Poder.

- Control que se ejerce sobre un grupo humano.
- Posición fuerte que permite influir sobre la sociedad.
- Autoridad máxima reconocida por una sociedad. ¹

Y es desde este punto de vista desde el que podemos plantearnos cuál es la relación entre el uso –y en ocasiones abuso- del Poder y uno de sus instrumentos preferidos a lo largo de la Historia, el Arte.

¿En que se basa la relación, a menudo muy estrecha, entre el Arte y los personajes, instituciones o grupos que han ejercido, o pretendido ejercer, el Poder sobre el resto de la

población? ¿Por qué los “poderosos” han procurado tener cerca y controlar a los artistas?

Podríamos decir que hay una componente similar entre los procesos de psicología colectiva que dan sentido al Arte y a los artistas, y los que definen los mecanismos de Poder: necesidad de referentes (mitos), admiración por la singularidad, cierta eliminación del componente individual, capacidad simbólica del Arte.

Por otra parte, la capacidad de manipulación del inconsciente colectivo inherente al Arte, resulta muy interesante en su traslado a los mecanismos de Poder. A través del Arte se puede influir en la colectividad. El Arte tiene capacidad de generar conciencia, y por tanto de manipularla.

En resumidas cuentas, ¿Cómo representa el Arte al Poder?

Existen varios mecanismos que podemos analizar mediante ejemplos concretos:

1. La evolución del Poder. El emperador cercano

A finales del siglo I dio comienzo en el Imperio Romano la época de mayor transformación política y administrativa de su historia, a la vez que uno de los períodos más prósperos y felices del Imperio, con los gobiernos sucesivos de Trajano y Adriano.

Este período de bienestar y paz interior se basó, entre otras cosas, en la resolución del problema sucesorio, que se planteaba de forma a menudo cruenta a la muerte de cada emperador. La

nueva reglamentación sucesoria eliminaba el derecho familiar, opción defendida por los intelectuales, que insistían en la distinción entre el tirano y el rey “*bueno y legítimo*”. La autoridad del emperador reside en su capacidad, en ser el mejor de los hombres, y por tanto no puede ser hereditaria.

Según esto, el ejercicio del Poder es un servicio a la colectividad. El emperador es un servidor del Estado, y no el dueño supremo de éste.



Fragmento de la Columna de Trajano

Este nuevo concepto del Poder imperial, se tenía que reflejar de alguna manera en la iconografía con que se representaba y, de este modo, se abandonan progresivamente los retratos idealizados, o incluso divinizados:

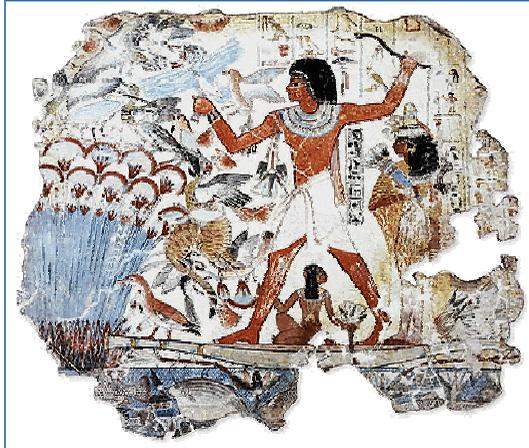
“se tiene del emperador un retrato único, que no tiene nada de divino, sino que, exaltando las cualidades humanas, le eleva, en

una actitud viva y heroica, a la altura de su poder (...) Jamás tal vez se ha expresado en obra de arte alguna la relación humana, impregnada de devoción confiada de un alto funcionario y amigo con quien sabe mandar y decidir con seguridad y calma, que en la imagen de Trajano y un personaje de su séquito perdida entre centenares de otras imágenes en la columna que celebra las dos guerras que el emperador sostuvo contra los Dacios.”²

Para la mayoría del pueblo romano, la representación artística de su emperador era la única forma posible de conocerle. Un retrato “humano” humaniza al personaje retratado.

Observamos, así, que la representación del Poder por medio del Arte evoluciona al mismo tiempo que este, adaptando sus mecanismos al objetivo pretendido.

Los mecanismos de identificación del Arte con el Poder parten de representaciones a menudo literales, que se van convirtiendo en más complejas con el tiempo. En este sentido, podemos tomar como ejemplo la forma de representación egipcia a través del tratamiento de la escala, que constituye el principal recurso de su expresión ideológica. Cuanto mayor es la figura, más importancia tiene. Y en este sentido, el faraón, como representante divino, ocupa siempre la posición central de las composiciones y se representa a mayor tamaño que lo que le rodea. El mensaje ideológico aparece así, claramente definido. Y este mecanismo se utiliza, no sólo para la representación del gran poder absoluto del faraón, sino para explicar las sucesivas jerarquías de la sociedad. El amo se representa más grande que los esclavos, el hombre más grande que la mujer, los padres más grandes que los hijos.



Fresco de Nebamun cazando en el Nilo. British Museum.

2. El Poder divino. Iconofobia

Estamos de acuerdo en que uno de los objetivos de la representación por medio del Arte es la búsqueda por parte del hombre de la comprensión del mundo que le rodea. Se crea el mundo en base a su representación, y las cosas existen en tanto en cuanto se pueden representar.

Es decir, representamos las cosas para hacerlas reales. Lo que existe se puede conocer. Lo que se conoce se puede entender. Y a fin de cuentas, lo que se entiende se puede dominar.

En este sentido, la iconografía religiosa cristiana utiliza la representación antropomórfica de Dios para ayudar a entender el concepto de la divinidad. Representar a Dios como un hombre es una forma simbólica de entenderlo, de hacerlo cercano. Es un proceso similar al explicado en la representación del retrato clásico romano.

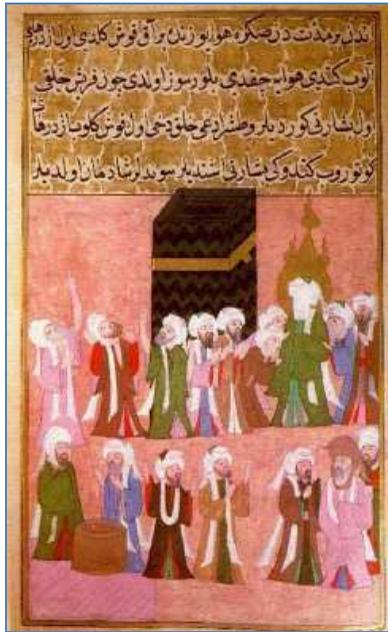


Ilustración otomana de Mahoma sin rostro. S. XVI. Fuente: KLEIN, Fernando. La representación de Mahoma: lo prohibido y lo permitido

Sin embargo, en el Islam, las cosas son diferentes. El Corán, en sí mismo, no tiene referencias contra las imágenes religiosas, y de hecho, el aniconismo, característico de esta

religión se empieza a desarrollar más como una reacción contra el cristianismo, que como una creencia basada en las enseñanzas de Mahoma. A partir del siglo VIII se borran todas las imágenes del interior de las mezquitas y de las ilustraciones del Corán. Incluso, en ocasiones, se representa a Mahoma como una figura humana con la cara borrada.



Imagen mutilada de uno de los Budas de Bāmiyān

Una tradición ha puesto en boca de Mahoma las siguientes palabras: “Dios me ha enviado contra tres clases de personas para aniquilarlas y confundirlas: son los orgullosos, los politeístas y los pintores. Guardaos de representar sea al Señor,

sea al hombre, y no pintéis más que árboles, flores y objetos inanimados”³

Esta iconofobia se ha mantenido a lo largo de la Historia, hasta protagonizar eventos muy actuales, como la destrucción de las imágenes de los Budas de Bāmiyān en Afganistán, por parte del gobierno talibán, o la reacción de la comunidad islámica a la publicación de una caricatura de Mahoma en la prensa danesa en 2.005. En este último caso, hay una componente clara de rechazo del mundo islámico a la identificación de su religión con el terrorismo –el problema no es la caricatura en sí, sino lo que pretende expresar- pero en el caso de los Budas, podemos interpretar que la representación de la divinidad es percibida como una amenaza. Si podemos representar a Dios, podemos conocerle, si le conocemos podemos entenderle, y por tanto, dominarle. Y ese concepto resulta peligroso.

Como vemos, la manera de abordar el problema de la representación del Poder –en este caso, divino- por distintas colectividades, viene condicionado por la distinta forma que tienen dichas colectividades de afrontar su relación con este Poder.

3. El Poder autoritario. La arquitectura como herramienta

Afirma Dejan Sudjic que la arquitectura no sólo tiene la finalidad práctica de su función más estricta, sino que refleja las ambiciones, las inseguridades y las motivaciones de los que construyen y, por eso, ofrece un fiel reflejo de la naturaleza del poder, sus estrategias, sus consuelos y su impacto en quienes lo ostentan.⁴

Todo dictador que se precie ha coqueteado con la idea de hacerse “eterno” mediante la construcción de monumentos, grandes obras, cuando no ciudades enteras. No hay nada más duradero que lo construido, y el ejercicio del Poder político lo ha tenido siempre muy presente.



Maqueta del proyecto de Germania

La justificación oficial del proyecto de reconstrucción de Berlín –la Germania nazi- interrumpida por la derrota alemana en la Segunda Guerra Mundial era considerar que la arquitectura de Berlín era en ese momento demasiado provincial y que era necesario poner la ciudad a la par, o en un nivel superior, a la de otras grandes capitales del mundo como eran Londres, París o Washington.

En el fondo, Hitler, y su arquitecto Speer, consideraban este proyecto como la representación de sus ideas autoritarias acerca del poder. Para ellos, la arquitectura era un instrumento propagandístico tan eficiente como cualquier otro.

El gran programa de construcción es un tónico contra el complejo de inferioridad del pueblo alemán. Quien desee educar al pueblo debe darle razones visibles para enorgullecerse, no a fin de alardear sino a fin de dar seguridad a la nación. Una nación de ochenta millones de habitantes tiene el derecho a poseer semejantes edificios, y nuestros enemigos y seguidores deben saber que estos edificios refuerzan nuestra autoridad.⁵

Por supuesto, cada gobierno autoritario de la Historia –y muchos de los menos autoritarios también- ha adoptado como suya esta teoría. Stalin no podía ser menos y propuso el proyecto del Palacio de los Soviets. Cuando a este afán megalómano se unen necesidades estratégicas, generalmente militares, encontramos realizaciones como la descomunal plaza de Tiananmen o, sin ir más lejos, el plan Haussmann para París, que de un solo golpe, nos legó un magnífico ejemplo de urbanismo moderno a la vez que limpiaba el centro de la ciudad de la revolucionaria masa obrera que tantos problemas causaba a las clases dominantes.

4. El Poder del artista. Una relación en dos direcciones

En general, tendemos a pensar que el Poder utiliza al Arte como instrumento para sus fines. Y es cierto en general. Pero, por descontado, también el Arte se ha servido del Poder para desarrollarse. Pocos de los grandes artistas de la historia se

pueden entender sin conocer su relación –a menudo complicada– con los grandes mecenas que les apoyaron.

En este sentido siempre se ha dado una relación de amor-odio entre el artista y su mecenas, provocada por la contradicción interna entre la libertad creativa y la necesidad de apoyo. Miguel Ángel es quien es gracias –y en ocasiones a pesar de– los Medici y el Papado, pero desde luego, no podría haberlo sido sin ellos.

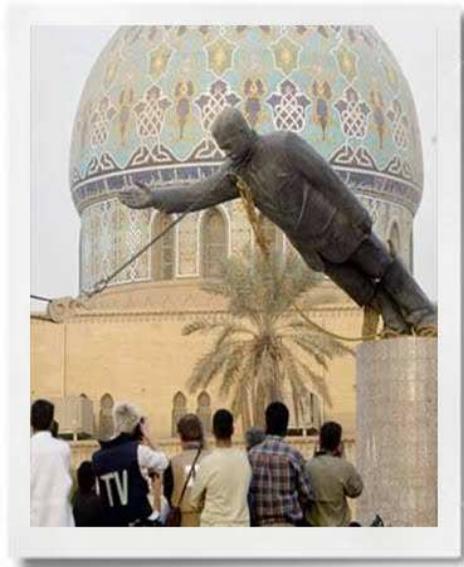
Los artistas son conscientes, así mismo, del Poder que poseen por el hecho de serlo. Son admirados, envidiados y, considerados como personajes únicos, que aportan un valor importante a la colectividad que los ha encumbrado. Es conocida la anécdota –que tiene múltiples versiones– según la cual, Picasso, ya habiendo alcanzado la fama, y tras una comida con otros pintores de la bohemia parisina, realizó un dibujo sobre el propio mantel en el que habían comido y propuso al dueño del restaurante pagarle con dicho dibujo. El dueño se mostró encantado, pero le pidió al maestro que le firmara el mantel, a lo que él respondió: “Yo estoy pagando el almuerzo, no estoy comprando el restaurante”. Historias como estas se han oído de casi todos los grandes genios del arte universal, y, más allá de ser ciertas o no, demuestran lo conscientes que son los artistas del Poder que, a fin de cuentas, les ha otorgado la sociedad.

Desgraciadamente, este hecho ha llegado a un cierto nivel de perversión y, actualmente, se diría que para ciertos artistas –o aspirantes a serlo– el Poder no es tanto una consecuencia de su labor, como el objetivo fundamental de la misma.

5. El Poder perdido

Una de las características de la representación artística más evidente, es la identificación literal de lo representado con el objeto representador. Hemos visto ejemplos de cómo evoluciona la forma de representar el Poder político, de por qué se prohíbe la representación del Poder divino e incluso de cómo se demuestra el Poder absoluto a través de realizaciones de escala urbana.

Pero, ¿qué sucede cuando se pierde el Poder?



Derribo de la estatua de Saddam Hussein. Bagdad. 2003

Admitimos que el Arte es un fenómeno colectivo. Es la colectividad quien otorga la categoría de Arte a una manifestación pictórica, arquitectónica, musical, etc. En ese sentido tenemos una clara analogía con los fenómenos relacionados con el Poder. El inconsciente colectivo se puede manejar, y en este sentido, el Arte es una herramienta ciertamente útil. Pero el hecho de ser manejable, lo convierte en voluble.

En este punto aparece la principal diferencia entre ambos conceptos. Entendemos el Arte como algo eterno. Nadie concibe que, en un determinado momento, dejemos de considerar a Picasso como un artista, o la 9ª sinfonía como una manifestación artística.

Y sin embargo, todo Poder es temporal. Aunque el Arte que lo representa permanezca, y pase a tener valor más allá del objetivo que lo alumbró. Invariablemente, la propia sociedad que en un determinado momento ha animado al poderoso se vuelve contra él, buscando derribarlo. Y es en este momento donde el valor simbólico de la representación artística cobra una fuerza definitiva. Si no puedo destruir al poderoso, destruiré aquello que lo representa.

Invariablemente, la caída del poderoso viene acompañada de la destrucción simbólica de aquellos objetos que le representan, tengan o no valor artístico para la colectividad. Se derriban estatuas, se queman edificios, se prohíben libros. A fin de cuentas se otorga al Arte un valor de fetiche, por medio del cual se destruye al representado. Volviendo al ejemplo ya citado del arte egipcio, es sabido que los faraones que llegaban al Poder, se encargaban de borrar el nombre de su antecesor de

los cartuchos jeroglíficos que los representaban. Para los egipcios, la escritura y la representación eran parte de una misma forma de expresión. La transcripción jeroglífica del nombre del faraón era tan representativa como su propia imagen, así que la destrucción de su nombre era una forma más de destrucción de su memoria, de su existencia en sí.

6. El Poder del dinero. El arte “averiado”⁶

Dentro de esta reflexión sobre las relaciones entre Arte y Poder, hemos analizado manifestaciones de todo tipo, pero siempre con cierta perspectiva histórica. Como decíamos al principio, el Poder es temporal y está en permanente evolución. Y como tal, podemos analizar qué sucede en nuestros días.

En este mundo en plena crisis –no sólo económica– queda claro, sin lugar a dudas que los verdaderos poderosos son aquellos que manejan el dinero. Ese difuso término –el “mercado”– pone y quita presidentes, hunde países, moviliza ejércitos y ha fagocitado a fin de cuentas todos los demás poderes reconocibles –el militar, el político y, si apuramos, hasta el religioso.

Lógicamente, el Arte no es, ni quiere ser, ajeno a este nuevo acontecimiento, aunque sus términos de relación son muy distintos de los vistos hasta ahora. El Arte ya no ejerce tanto como un instrumento de representación del Poder sino que ha sido engullido por este, ha entrado a jugar con sus reglas y se ha convertido en una marioneta más. Como afirma Baudrillard: “A la mayoría de los bienes inmateriales les depara el mismo destino que a los bienes materiales: producción forzada, publicidad forzada, reciclaje acelerado, obsolescencia integrada.

El arte se hace efímero, no para traducir lo efímero de la vida, sino para adaptarse a lo efímero del mercado. Se adapta al destino físico del mundo degradable.”⁷

El museo ha cedido su lugar como espacio de difusión y custodia de las manifestaciones artísticas de nuestra sociedad. Ese lugar casi místico, donde se exponen en sucesión obras de arte ordenadas por criterios estilísticos o cronológicos deja de tener sentido y el arte salta a las galerías y a las ferias, se convierte en un elemento más de consumo, sujeto a leyes de mercado. Se convierte, a fin de cuentas, en un símbolo más de riqueza. Deja de tener valor por lo que representa, y pasa a tenerlo por su precio, un valor de bolsa como otro cualquiera. En una extraña desfiguración, las tablas Excel han pasado a contener la verdadera esencia de la representación del arte.

En cualquier caso, y más allá de esta perspectiva pesimista, subyace un hecho incuestionable. Si admitimos que el arte es una forma más de representación de la colectividad, que el ser humano es lo que es a través del arte, esta deriva hacia la banalidad y el mercantilismo era inevitable. No es más que un reflejo de una sociedad en permanente crisis y evolucionará hacia donde ésta decida hacerlo. Quedará pues en nuestras manos aceptarlo de mejor o peor grado, intentar entenderlo y disfrutarlo o vivir de espaldas a él, pero como reflejo que es de la esencia del ser humano, el Arte perdurará mientras lo haga éste.

Notas

1. Definiciones obtenidas de Wikipedia. www.es.wikipedia.org
2. BIANCHI Bandinelli, Ranuccio. Roma, centro de poder: el arte romano desde los orígenes hasta el final del siglo II.
3. Citado por KLEIN, Fernando. La representación de Mahoma: lo prohibido y lo permitido. En *Nómadas*. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. Publicación electrónica de la Universidad Complutense.
4. SUDJIC, Dejan. La arquitectura del Poder.
5. Citado en SUDJIC, Dejan. ob. cit.. Pag. 37
6. Término utilizado en las clases sobre “Relaciones entre Arte y Arquitectura” del Máster en Teoría, Historia y Análisis de Arquitectura, de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, del profesor Manuel de Prada.
7. BEAUDRILLARD, Jean. El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas. Citado en *Arte Contemporáneo*. Nuevas tendencias. Editorial Larousse, página 148

Bibliografía

- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Roma, centro de poder: el arte romano desde los orígenes hasta el final del siglo II*. Madrid. Editorial Aguilar. 1.969
- FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1.981
- KLEIN, Fernando. La representación de Mahoma: lo prohibido y lo permitido. En *Nómadas*. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. Publicación electrónica de la Universidad Complutense. 2008
- PRADEL, Jean-Louis y MARÍN ANGLADA, Marta. *Arte Contemporáneo. Últimas tendencias*. Colección *Reconocer el Arte*. Barcelona. Editorial Larousse. 2008
- SUDJIC, Deyan. *La arquitectura del Poder*. Barcelona. Editorial Ariel. 2.007

La vigencia de la extracotidianidad escénica

PAMELA S. JIMÉNEZ DRAGUICEVIC

Proemio 1:

El artículo de Pamela S. Jiménez recupera la propuesta de Eugenio Barba, -teórico, investigador, director y formador de reconocimiento mundial-, desde la perspectiva del entrenamiento, expone las motivaciones que logra el creador de un método pedagógico que ha sido puesto en práctica mundialmente a través de talleres y clases muestra, que ha dado junto con sus colaboradores. La autora narra la historia de una relación de aprendizaje entre el maestro y su discípulo. Este artículo nos permite conocer la metodología de trabajo a través del entrenamiento que los actores realizan, no sólo en un lugar fijo, sino en su itinerancia por los países que el Odin Teatret ha visitado para compartir sus experiencias y recuperar las distintas formas de hacer teatro en el mundo.

- Dra. Irma Fuentes Mata -

Proemio 2:

Entre las principales líneas, desde mediados del siglo XX, que han influenciado la formación del actor, resaltan las premisas de Eugenio Barba dentro de la técnica formal, las cuales se refieren a la creación a partir del entrenamiento corporal con base en la extracotidianidad, propuesta que por su trascendencia es fundamental en la actividad sobre el escenario.

En este contexto, ciertamente, el ser actor requiere de precisión en muchas cosas, pero el manejo del cuerpo, la voz y, sobretodo, la energía son básicos. Para llegar a ello el entrenamiento constante y consciente debe figurar como parte de la formación profesional. Evidentemente esta propuesta de artículo nos introduce en el tema de la extracotidianidad en escena y el manejo de la energía de manera concreta y práctica, lo cual lo hace un material valioso y complementario de las fuentes de origen.

Así pues, tenemos un material didáctico, que más que eso es un instrumento de apoyo, una guía de consulta constante para el proceso académico. Un texto teórico que revisa una trayectoria de investigación teatral. Es un material de conocimiento que posibilita nuestra conformación como personas de teatro.

-Claudia Frago Susunaga-

Palabras clave: Entrenamiento, extracotidianidad, técnica, montaje, energía.

* * * * *

1. Planteamiento

El grupo Odin Teatret, el cual dirige Eugenio Barba desde 1964, lleva a la práctica la precisión de las acciones físicas en varios aspectos, por ejemplo, comienzan a manejar su energía corporal desde el tronco, logrando que los brazos y las manos se manifiesten como consecuencia; la acción se vuelve

escénicamente más pura si comienza desde la columna vertebral, no importa si se trata del impulso más grande o de una micro-acción. No hay que olvidar que como dice Barba: “Las diferentes codificaciones del arte del actor son, sobre todo, métodos para evitar los automatismos de la vida cotidiana creando equivalentes”.¹

El training posibilita que adquiera la misma importancia el “qué” y el “cómo” en la elaboración de un personaje, de una escena, dando como resultado que la constante de un actor sea la mente, el cuerpo y la voluntad. No hay que olvidar que se parte de la convención de que en un limitado espacio se cuente una historia que cubre una dualidad: la historia de la realidad en el artificio teatral, seleccionando y potenciando así distintos fragmentos que en la realidad pueden pasar desapercibidos. Ahí estriba el trabajo detallado y preciso de cada preparación y montaje, pues no debería existir una fractura entre el training del actor y el resultado, que es la manifestación estética escénica en sí.

Los ejercicios de entrenamiento se convirtieron, para el grupo Odin, en la transformación del cuerpo y la mente de un ser cotidiano, al cuerpo y la mente de un ser escénico. Se fueron desarrollando ejercicios teatrales que no solamente fueron un medio para llegar al personaje, sino que fueron la base de un proceso de entendimiento, que los condujo a estar preparados en cualquier situación para los distintos personajes que iban surgiendo en el camino.

Eugenio Barba ha tratado, en forma constante, de encontrar la manera de manejar la energía y enfocar la actitud del actor para preparar y crear un personaje. El actor precisa de

un acondicionamiento integral, ser riguroso con su pensamiento, su cuerpo y su voz, estudiar y concretizar objetivamente lo estudiado, no dejar de preguntarse el qué, el cómo y el porqué de los diferentes estilos y técnicas interpretativas, y sobre todo, plantearse la ética con la que va a conducir su vida actoral. Ha logrado fusionar diferentes técnicas extra-cotidianas (Orissi, Nô, Butoh, Balinesa, Biomecánica, Kabuki, Grotowskiana) e involucrarlas con las necesidades del público contemporáneo. Es investigador y el gran recopilador de las técnicas escénicas que se vienen dando en distintas culturas del mundo; apuesta por la extensión y aplicación en otros contextos de los modelos de interpretación.

Barba fue discípulo de Grotowski y ha creado un método pedagógico que ha sido puesto en práctica en todo el mundo a través de los talleres y clases-muestra que ha dado junto con sus colaboradores. Basa su trabajo creativo en acciones que se van entretejiendo creando así la dramaturgia escénica. Para él, el espectáculo teatral es acción, tanto de los actores como de la infraestructura -ritmo, escenografía, música, objetos, etcétera-. Lo que importa de estas acciones es que se relacionen unas con otras para crear un tejido. Este entramado se puede dar de dos maneras: una es mediante la concatenación de acciones en la que se sucede una tras otra de manera lineal-causa-efecto-, la otra es la simultaneidad de varias acciones; estos dos polos determinan distintos tipos de dramaturgia.

Lo mismo sucede con la fuente del texto, una forma puede ser trabajar con el texto tradicional y la otra con el texto hallado a través de la actividad llevada a cabo en los ensayos. Lo importante es entender que ninguno tiene por qué ser opuesto (ni la fuente de los textos, ni cómo se realizan las acciones), sino

que se puede dar una complementariedad muy enriquecedora a partir de un equilibrio continuo entre éstos dentro del espectáculo, para no caer ni en el exceso de rigidez a favor de lo tradicional, ni en la incoherencia. La simultaneidad ofrece la riqueza de dotar a las acciones de significados complejos; de este modo, el drama no está determinado en el sustento del antes y el después, sino en el “ahora” de los sucesos encontrados, haciendo mucho más vívida la experiencia del espectador, creando sus propios significados.

El actor logra en su acción una síntesis alejada de la cotidianidad: hace una selección de acciones por el principio de omisión, dilata otras por medio del principio de la negación -empezar una acción partiendo de la dirección opuesta a ésta- y crea ritmos propios, así obtiene una equivalencia de la acción real, no una imitación de ésta, logrando nuevos significados. Esto es el resultado de una actitud que se puede lograr gracias al entrenamiento: *el training*, que descubre nuevas destrezas. Es indispensable un entrenamiento integral para que la destreza no sea sólo física sino también mental, haciendo que la mente esté preparada para atravesar lo obvio, es decir la inercia, a la que se tiende con facilidad. Hay que estar capacitados como actores y directores para romper las uniones obvias entre acción y reacción, entre causa y efecto, entre actores y espectadores. La técnica que entonces usa el director es la de la distanciamiento (con él mismo y con el público) e identificación (con los mismos) a partir de la técnica extra-cotidiana de los actores. Así, asimétricamente, y con situaciones inesperadas para el público, aunque muy preparadas desde los actores, es como se puede dar un espectáculo con algo de imprevisible para el público, como la vida misma, con sus lógicas alternas.

Para Barba lo más importante que puede tener un artista escénico es la disciplina y un espíritu de investigador. Esto puede ser llevado a cabo gracias a la decisión y a su ética, no sólo en lo concerniente al estudio sino a la práctica teatral, incluyendo una convivencia grupal de décadas. En su *training* toma como base la biomecánica y la acrobacia, vence los miedos encontrando objetivos precisos en cada uno, rompiendo diariamente resistencias musculares, y permitiendo que la voz sea parte del proceso orgánico de todo el cuerpo. El trabajo de sus montajes se elabora improvisando sobre un tema dado y no sobre un texto específico, sin permitir que cese la búsqueda. Barba también inscribe su texto dentro de una ética. A continuación un fragmento de la “Carta al actor D” que hizo Barba en 1967 y que aparece en el libro *Más allá de las Islas flotantes*:

Tu trabajo es una forma de meditación social sobre ti mismo, sobre tu condición de hombre en una sociedad y sobre los problemas que te afectan en lo más recóndito de tu ser a través de las experiencias de nuestro tiempo. En este teatro precario que hiere al pragmatismo cotidiano, cada representación puede ser la última y tú debes considerarla como tal, como tu posibilidad de acceder a ti mismo consignando a los demás el balance de tus actos, tu testamento. Si el hecho de ser actor significa todo esto para ti, entonces se puede afirmar que nacerá un nuevo teatro; es decir, un nuevo modo de aprehender la tradición literaria, una nueva técnica. Entre tú y los hombres que acuden a verte por la noche se establecerá una relación nueva, porque ellos tienen necesidad de ti.²

Según Barba la energía del actor no se presenta bajo la forma de un qué, sino de un cómo. “Cómo moverse, cómo permanecer inmóviles, cómo poner- en -visión su presencia física y transformarla en presencia escénica, y por tanto,

expresión. Cómo hacer visible lo invisible: el ritmo del pensamiento”.³ El manejo de la energía implica tener decisión en el escenario, pero la energía no tiene porqué ser sinónimo de fuerza, significa también sutileza para llevar a cabo un esquema de comportamiento, una partitura de acciones, estando dispuesto a una serie de cambios a partir de una sucesión de impulsos que también se detienen. Tener energía implica el saber modelarla. Por lo tanto, el cuerpo también piensa, cuerpo y mente en libertad, trabajando y creando con una disciplina que puede transformarse en descubrimiento.

Este cuerpo-mente se forma gracias al hábito del *training*: el entrenamiento que invita al actor a vencerse constantemente a sí mismo, partiendo de la disposición de llevarlo a cabo para lograr, en primer término, una conciencia de sí y de este modo superarse. Es un entrenamiento regular al margen de los ensayos específicos de las puestas en escena, es la preparación corporal continua para mejorar las posibilidades de expresividad del actor, esto caracteriza al grupo. El *training* constante ha tenido un progresivo desarrollo para la formación de sus componentes, pasando de lo colectivo a lo individual, de la adquisición de habilidades a la autodefinición, fortaleciendo de este modo la espontaneidad, la creación propia del actor.

2. El porqué del *training*

Hay que darle la oportunidad a la mente y al cuerpo de fluir, llegar a ser creativos, crecer en distintos y nuevos significados, permitiéndose desorientaciones para reorganizarse en una forma diferente a lo planeado (sin dejar que la mente los coarte de antemano). Llegar a establecer más de una lógica...y llevar esto al escenario para poder crear en el espectador la

interrogante sobre el sentido de lo que está viendo, no darle la solución, sino dejar que descubra situaciones y que este mismo descubrimiento lo conduzca a otra serie de cuestionamientos.

El entrenamiento logra, como consecuencia, que durante una puesta en escena mente y cuerpo fluyan orgánicamente como un todo, ahí es donde emerge el “bios escénico” del que habla este creador.

El juego escénico es acción, la que el tiempo ejercita sobre el espacio. El interior -la mente- está en constante movimiento, aun cuando lo exterior -el cuerpo- se encuentre estático aparentemente. Los movimientos emanan de la inmovilidad, que es el fondo sobre el cual se diseña el movimiento. En la presencia inmóvil pero viva por dentro, es donde se ligan pensamiento y acción. Es fundamental que el actor aprenda a frenar la intención, ya que si el movimiento es más restringido que la emoción o el estímulo mental, se logrará que ese estímulo se convierta en la sustancia y el movimiento del cuerpo en su manifestación. El movimiento manado de la inmovilidad remite al *sats*, que es el instante que antecede a la acción, el estar listos para la acción, logrando que se reaccione con “tensiones” también en la inmovilidad pues existe un objetivo. Es la actitud del actor dispuesto a ejecutar ya que compromete todo el cuerpo. La palabra noruega *sats* se refiere al impulso y al contraimpulso. Eso también lo maneja Meyerhold, -director y actor ruso de las primeras décadas del siglo XX- con el término de preactuación:

La preactuación es precisamente un trampolín. Un momento de tensión que se descarga en la actuación. La actuación es una coda (Término musical, en italiano, en el texto original),

mientras que la preactuación es el elemento presente que se acumula y se desarrolla esperando resolverse.⁴

El manejo del “*sats*” es el impulso de una acción que aún se ignora y que puede tomar cualquier dirección. Compromete todo el cuerpo y se origina en el tronco; es una postura corporal en la que se está preparado para cualquier reacción; en el sentido de que esta preparación pone al cuerpo en estado de alerta y hace que se produzca una alteración del equilibrio. Independientemente de las técnicas que se utilicen, se tiene claro el manejo de la *intención*, la cual es un elemento fundamental para lograr la presencia escénica, este cuerpo en vida.

Este “*sats*” como impulso y contra-impulso también lo utilizaron Meyerhold y Grotowski como parte de sus técnicas. El actor, entonces, va a estar en un constante vaivén consciente entre actuación y preactuación; esto crea un tipo de tensión en el espectador que se torna sumamente interesante. Grotowski lo llamó el “ante-movimiento”, el silencio lleno de potencia que realiza una detención de la acción. Al fin y al cabo aplican algo que también se usa en el teatro oriental: trabajo interno intenso, pues aunque exteriormente no se “vea” sí se percibe -es importante no confundir esto con el derroche de fuerza o *kraft*. La energía es algo que se puede controlar en forma constante-. En el último proceso Stanislavski utilizó el término “ritmo” para encontrar el *bios* escénico de un actor, el cual era un trabajo de “*sats*”. A partir de su labor dentro de la Antropología teatral Eugenio Barba, -quien es escritor, investigador y fundador de la ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral), que fue creada en 1979. En la ISTA actores y bailarines de distintos lugares del mundo han encontrado un territorio común, raíces similares que se convierten en propuestas múltiples,- captó:

El estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas. [...] En una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama <técnica>. ⁵

A partir de esta premisa es que Barba va a compartir sus experiencias. Las diferentes técnicas, conscientes o no, y la práctica constante de ellas, deben estar implícitas en el quehacer teatral. Hay entrenamientos de técnicas que manejan la pre-expresividad, creando así una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo decidido, esto es, con un manejo corporal que nace de la columna vertebral incluso antes de la acción en sí, desde la intención. Distintos métodos en el mundo desarrollan este tipo de práctica, la Antropología teatral busca las semejanzas en la génesis de los distintos procedimientos, descubrir que hay raíces comunes aunque los resultados sean muy distintos. Para ello, se enfoca en <el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada>, ya que para el artista escénico hay una unificación entre actor y bailarín, pues ni en Oriente ni en su técnica particular hay diferenciación. El artista escénico está inmerso en tres aspectos: 1. Su personalidad e individualidad, 2. El contexto histórico-cultural en el que se encuentra y 3. El cómo utiliza el cuerpo y la mente. Dichos aspectos se pueden basar en principios que trascienden un tiempo y un espacio definidos, que llegan a ser transculturales: pre-expresivos, entendido esto como un nivel que es parte sustancial de la expresión misma en el que se busca desglosar y ordenar el bios

innato del actor y hacerlo crecer también hacia nuevos significados, lo que se verá reflejado en una representación.

El trabajo extra-cotidiano se basa principalmente en: 1. Las oposiciones corporales, es decir, el movimiento basado en contrastes que hacen posible la dilatación del actor y, por lo tanto, amplifican la visión del espectador que no está viendo algo cotidiano. Se va creando de esta manera un comportamiento escénico artificial pero creíble: una incoherencia coherente. El nuevo trabajo del sistema nervioso y muscular crea un trabajo artificioso, pero que sigue un proceso completamente biológico, orgánico, en el que entran en juego cada uno de los diferentes músculos. Es una segunda naturaleza dentro de un sistema codificado pero lleno de vida. Las oposiciones hacen posible no sólo que el cuerpo y la mente estén razonando simultáneamente, en el sentido de que no sólo hay que pensar qué músculo se opone a otro para romper con la cotidianidad acostumbrada y llegar incluso a un equilibrio de lujo, sino que hace posible:

2. El Principio de la omisión, esto es simplificaciones-amplificaciones: se prescinde de aquellos pequeños movimientos innecesarios que contaminan una oposición y se amplifican los que verdaderamente se convierten en la base de una oposición limpia, clara, extra-cotidiana; después, esta serie de oposiciones se pueden escenificar simultáneamente en un trabajo de un máximo de energía en un mínimo tiempo. La oposición que se da también entre una fuerza que lleva hacia la acción, y otra fuerza que la retiene (sabiendo de antemano que todo movimiento comienza desde la columna vertebral y que entonces hasta el menor gesto hace que todo el cuerpo esté involucrado), hace posible que el manejo de la energía fluya en

el tiempo, independientemente de que se quede en contención o no, o de que haya desplazamientos.

3. Máxima intensidad en mínima actividad. Se da un paso más allá, buscando el modo de evitar el automatismo cotidiano, creando para ello, equivalentes de la vida. La ubicación del centro de energía es constante en un lugar definido: la zona que va de la pelvis al cóccix, ahí se encuentra el centro de gravedad.

Hemos logrado entrever la esencia:

- a. En las amplificaciones y puesta en juego de las fuerzas que operan en el equilibrio;
- b. En las oposiciones que rigen la dinámica de los movimientos;
- c. En las aplicaciones de una incoherencia coherente;
- d. En las infracciones de automatismos a través de equivalencias extra-cotidianas.⁶

Así ha creado dentro de su propuesta didáctica cinco tipos de ejercicios: 1. Ejercicios de biomecánica <elementos acrobáticos seleccionados en los que desarrolla la disponibilidad completa y la movilización de la energía>. 2. Ejercicios elementales <ejercicios tipo yoga para lograr romper con la expresividad cotidiana>. 3. Ejercicios de plástica <entrenamientos orientales y ejercicios de Delsarte para conseguir el ritmo, la forma de la curva y las oposiciones corporales>. 4. Ejercicios de composición <unión de los signos físicos, creación y comunicación teatral en la expresión lograda>. 5. Ejercicios de voz <como parte de un impulso insertado en el cuerpo y que se transforma en sonido>...Así es como ha llegado a la creación del cuerpo dilatado.

El trabajo extra-cotidiano teatral hace que las reglas, los hábitos y la mente cambien también su realidad cotidiana, llegando a realizar un trabajo sobre la energía que está por encima de la diferenciación de sexos, un trabajo pre-expresivo que está más allá de lo vigoroso o lo delicado o la energía *anima* o *animus*...entonces se retoma un concepto; lo importante es desarrollar la gama de matices que están entre el *anima* y el *animus*, jugar con el vigor y la fragilidad, con el ímpetu y la ternura. Barba se pregunta qué es el teatro: un ritual vacío que se llena con los porqués, con la necesidad personal. Crear la danza de la energía es construir por medio de una serie de acciones un sinfín de imágenes dadas a partir de las actitudes recién especificadas, incluyendo la inmovilidad física. A lo anterior se llega mediante la elaboración de una partitura física, que no tiene porqué ser rígida, es la creación del movimiento llevado a su mínimo impulso. De la misma forma, el ritmo externo no tiene por qué estar ligado siempre con el ritmo interno, si se justifica puede haber un contraste brillante. La magia de este tipo de trabajos es que parecen estar basados en la realidad, aunque no son reconocibles en forma inmediata, pues su proceso no influye sobre la psique del actor sino sobre todo el dinamismo, esto es, sobre el trabajo físico; y es que de poco sirve tener un “derroche de energía” si no se la sabe controlar. Para ello, el “cómo” y el “qué” se hacen en escena, van de la mano. Aunque externamente no se perciba, el movimiento del actor es constante porque se está moviendo la mente.

¿Cuál es al fin y al cabo el manejo del nivel pre-expresivo? la individualización del campo de investigación, permitir que lo empírico pueda llegar a sorprender y no conformarse con lo establecido, con lo aprendido, con lo

cómodamente resuelto. Pero en la práctica, ¿cómo se conecta la pre-expresividad con los otros campos del trabajo teatral?

Las respuestas históricamente comprobables son tres:

1. Es un trabajo que prepara al actor para el proceso creativo del espectáculo;
2. Es el trabajo mediante el cual el actor incorpora el modo de pensar y las reglas del género de teatro al cual ha escogido pertenecer;
3. Es un valor por sí mismo una finalidad, no un medio- que a través de la profesión teatral encuentra una de sus posibles justificaciones sociales.⁷

La calidad pre-expresiva es el fundamento, la que se halla por encima de cualquier técnica y hace posible crear la partitura del personaje que se basa en las acciones precisas y los detalles, el manejo del ritmo y sus intensidades, la minuciosidad en el desglosamiento corporal, éste ya no visto como un todo; ya no más la creación general de las cosas sino la creación de un diseño de detalles.

La especificidad del teatro consiste en el contacto vivo e inmediato entre actor y espectador; para cada nuevo espectáculo hay que encontrar una estructura espacial que amalgame actores y espectadores, creando una unidad y una ósmosis física que favorezcan el contacto entre ellos; el espectáculo surge del contacto entre dos conjuntos, el de los actores y el de los espectadores; el director debe poner en escena a ambos, modelar conscientemente el contacto entre ellos, tocar un arquetipo y, por tanto, el “inconsciente colectivo” de los dos; los dos conjuntos toman conciencia del arquetipo a través de una dialéctica de apoteosis e irrisión en relación al texto.⁸

Es importante entender el contexto en el cual se ha desarrollado el OdinTeatret: Eugenio nació en Italia en 1936, se marchó a los dieciséis años a Noruega y fue allí donde comenzó a estudiar teatro, más por conservación de identidad que por otro motivo. En 1959 fue a Polonia gracias a una beca; de Varsovia iba a otros lugares y se enteró de un pequeño grupo de teatro en Opole llamado “Teatro de las 13 filas” que dirigía un joven llamado J. Grotowski. ¿Qué significó para Grotowski y Barba este encuentro? Sin duda tuvieron una relación profunda, intensa, de gurú a alumno, relación verdadera y fructífera que revertirá en un gran aprendizaje para uno: Barba al ser asistente de Grotowski aprendió a partir de la observación, y una enorme difusión para el otro: Barba fue el invaluable promotor y difusor de Grotowski a nivel internacional en un momento histórico muy complicado para Polonia, pues era prácticamente imposible salir del país. La huella que se dejarían mutuamente provocaría frutos que hoy en día podemos valorar como público, como alumnos-talleristas o como lectores de sus libros y artículos de revistas.

Barba no sólo quedaría influenciado por el proceso propiamente grotowskiano, sino también por las aportaciones que este maestro tuvo de otros lugares, pues Grotowski viajó a China y quedó muy interesado en la acción de contraimpulso-impulso -empezar con el impulso contrario para realzar la acción en sí-, a esta acción previa la llamarían Grotowski y Barba el “principio chino”, mismo término que se usará en el OdinTeatret. Otro de los grandes aportes que Grotowski dio a Barba fue el trabajo de percepción hacia la sicología propia de cada actor, a partir de ello hacía aflorar en ellos ciertas características personales para trabajar la acción en la escena, por esto la importancia del *training*. Grotowski trabajó dos tipos

de técnica: la “técnica 1” se enfocó en las cualidades físicas y vocales: la psicotécnica, y la “técnica 2”, que fue guiada hacia la energía espiritual, un camino hacia el yo individual.

La estadía de Barba en Polonia duró tres años: de enero de 1961 a abril de 1964, cuando fue expulsado de Polonia por persona “*non grata*”. Llegó a Oslo, Noruega, se casó y terminó la carrera que había dejado antes de partir a Polonia: Licenciatura en Historia de las religiones. Ante la situación de que no había terminado sus estudios oficiales teatrales, asumió su realidad y buscó hacer teatro con jóvenes que hubieran sido rechazados de la escuela de teatro de Oslo. Cuatro fueron los que aguantaron los primeros días del duro entrenamiento que estaba proponiendo y con ellos se formó el grupo. Odin es el dios de la guerra escandinavo, y es también el chamán que se sometió a diferentes pruebas para poder obtener los signos que dan el conocimiento, de ahí el nombre. El grupo utiliza su energía para desarrollar una mayor autopercepción, una búsqueda de sí mismos a partir del desarrollo de nuevas posibilidades en su ser. En el año de 1964 esto era algo inusitado, increíble, pues los integrantes del grupo no habían pasado por una experiencia tradicional de aprendizaje y, en ese momento, buscaron dar vida a sus necesidades personales. En un principio, el entrenamiento era muy duro, se hacían ejercicios gimnásticos durante cuatro horas seguidas sin pausa; los que se quedaron crearon motivaciones personales para someterse a tal disciplina.

En el Odin Teatret no se perfecciona un *sistema*, ya que éste codifica una serie de reglas, sino que cada uno encuentra un *método* en el que a nivel personal se investiga sobre su ser con libertad. Se dan entonces los dos lados de la perspectiva: un

trabajo colectivo en el que la personalidad de cada uno está supeditada al bien común, y el trabajo individual donde las necesidades personales deben quedar cubiertas, el mantener equilibrados estos polos es esencial porque si así no se hiciera se crearían seres frustrados y fragmentados.

No hay que olvidar que en ocasiones la “inspiración” no estará presente, y entonces el llamado “actor” que no tiene conocimiento consciente de sus posibilidades, estará a expensas de la suerte y del ingenio, que en ese momento puede culminar en un auténtico desastre ya que puede caer en un sinfín de errores. La intuición y el estado creador no están automáticamente a la disposición de uno, no es fácil hallarlos, entonces mejor preparar el camino para que por lo menos haya una adecuada forma de enfocarlos y desarrollarlos. El gran instrumento actoral es uno mismo, constantemente hay que mantenerlo afinado con un proceso de construcción, trabajo constante y consciente para que a lo mejor se pueda tener la fortuna de contar con la ansiada inspiración.

Cuando en 1964 regresa a Noruega decide crear su propio teatro, un “teatro de fractura” donde sus actores 1. Viven una vida aislada, lejos de círculos artísticos oficiales, con una disciplina y autodisciplina que busca la sinceridad artística a partir de la precisión y 2. No pretenden imponer sus normas artísticas para llegar al poder, sino compartir con el público la conciencia de su objetivo: qué teatro deberían tener en sus vidas, qué necesidades intelectuales, espirituales y éticas debería tener el arte. Este teatro forma a sus actores y esta preparación contiene dos aspectos: el *training* en sí como confrontación que pone a prueba sus diferentes posibilidades, y la creación de espectáculos como productos del *training*. En este teatro el

verdadero talento es el de comprometerse al 100%, por eso no seleccionan a sus actores con base en el talento, sino en la capacidad de entrega.

El teatro no es una ciencia exacta, un campo donde se puedan alcanzar ciertos resultados objetivos, transmitirlos y desarrollarlos. Los resultados y soluciones elaboradas por los actores mueren y desaparecen con ellos. Pero los espectadores perciben como signos objetivos las acciones articuladas del actor que, por otra parte, son el resultado de un trabajo subjetivo. ¿Cómo puede el actor ser la matriz de estas acciones y al mismo tiempo estructurarlas en signos objetivos cuyo origen reside en su subjetividad? Esta es la esencia de la expresión del actor y su metodología.⁹

Nota bene

Colaboradoras en este documento:

Irma Fuentes Mata, Doctora en Artes y Humanidades, perteneciente al Sistema Nacional de Investigadores, profesora de la Facultad de Bellas Artes-Universidad Autónoma de Querétaro.

Claudia Fragoso Susunaga, Maestra en Didáctica de las Artes profesora de la Facultad Popular de Bellas Artes Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Notas

1. Barba, E.: *La canoa de papel*. México, 1992, p. 56.
2. Barba, E.: *Más allá de las Islas flotantes*. México, 1986, p.36.
3. Barba, E.: *La canoa de papel*. México, 1992, p.85.
4. Barba, E.: *La canoa de papel*. México, 1992, p.93.
5. Barba, E.: *La canoa de papel*. México, 1992, p.25.
6. Barba, E.: *La canoa de papel*. México, 1992, pp.59-60.
7. Barba, E.: *La canoa de papel*. México, 1992, p.165.
8. Barba, E.: *La tierra de cenizas y diamantes*. México, 2008, p. 41
9. Barba, E.: *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*. México, 1998, p.49.

Referencias bibliográficas

1. Barba, Eugenio, (1986), *Más allá de las Islas flotantes*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
2. ---- (1992), *La canoa de papel*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
3. ---- (1998), *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
4. ---- (2008), *La tierra de cenizas y diamantes*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
5. Barba, Eugenio y Nicola Savarese, (2009), *El arte secreto del actor*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
6. ---- (1990), *El arte secreto del actor*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
7. Ceballos, Edgar, (1994-1995), “Odin Teatret (1964-1994)” *Revista Máscara*, Año 4 N° 19-20, México.
8. ---- (Selección y notas), (1999), *Principios de dirección escénica*, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
9. Cruciani Fabricio, (2002), “Aprendizaje: Ejemplos occidentales”. *Revista de la Asociación de Directores en Escena en España*, N° 92. Sep.-Octubre, España.
10. Grotowski, Jerzy, (1967), *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI editores, México.
11. Innes, C., (1992), *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, México
12. Meyerhold, M.E. (1986), *El actor sobre la escena, diccionario de práctica teatral*, Grupo Editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.

Competencias digitales para la práctica pictórica contemporánea

JOSÉ LUIS MARAVALL LLAGARIA

Resumen:

Este texto presenta la motivación inicial, el contexto académico-investigador, y el contenido de unos cursos de innovación docente que se han impartido en la Facultad de Bellas Artes de Altea (Alicante, España) en los cursos académicos 2011-2013. En ellos se introducen las competencias específicas necesarias en materia de reproducción y producción digital de imágenes con el objetivo de completar la formación de los artistas cuyo perfil profesional se quiera incluir en la práctica pictórica contemporánea en soporte tradicional.

Palabras clave: Tecnología digital, pintura contemporánea, reproducción digital, fotografía reproductiva, abocetamiento digital.

* * * * *

En 2011 preparamos una comunicación para la muestra internacional de arte universitario IKAS Art (Bilbao Exhibition Centre, Barakaldo) titulada *La asistencia digital en la producción y reproducción de la imagen pictórica*. En ella se exponía la necesidad de programar seminarios y talleres didácticos en los que abordar la incorporación de los medios digitales en el repertorio de herramientas de la práctica pictórica contemporánea. En el presente texto vamos a exponer brevemente los contenidos de los cuatro cursos de innovación docente impartidos desde entonces en la Facultad de Bellas

Artes de Altea, con el objetivo de que pueda evaluarse la conveniencia de incorporar estas competencias en iniciativas similares o incluso en el diseño curricular de las asignaturas del Grado en Bellas Artes.

Para ello vamos a exponer el contexto actual de renovación de los itinerarios docentes en el estado español debido a la sustitución de los títulos de Licenciatura por los de Grado, describiremos a modo de sumario las líneas de investigación del grupo LOARD con el objetivo de contextualizar las motivaciones iniciales de estos talleres de Innovación Docente, y finalmente apuntaremos el contenido de los mismos.

Como es bien sabido en España estamos en pleno proceso de implantación de los nuevos planes de estudios de Grado y de Máster derivados del nuevo marco establecido por el Espacio Europeo de Educación Superior.

En el contexto de las Bellas Artes, este hecho ha conducido a la necesaria revisión de los anteriores itinerarios docentes en los que la docencia estaba encaminada en su práctica totalidad al aprendizaje técnico de las disciplinas tradicionales: pintura, dibujo, escultura, grabado y fotografía.

Los nuevos planes de estudio han incorporado asignaturas orientadas a la enseñanza de las herramientas digitales de reproducción y producción de imágenes, poniéndose de manifiesto la importancia que se otorga a los nuevos medios como propios de las Bellas Artes. En líneas generales, podemos afirmar que se ha consolidado la utilización de *software* de edición y producción de imagen en asignaturas que se orientan

hacia perfiles profesionales relativamente recientes –si lo comparamos con el perfil de artista plástico- como el de diseñador gráfico por ordenador o el de artista multimedia. Estas asignaturas vienen a incluirse junto a las centradas en las técnicas tradicionales y completan el conjunto de competencias que debe adquirir un artista plástico contemporáneo interdisciplinar.

Sin embargo, esta integración del medio digital en asignaturas con perfiles de nueva aparición puede colaborar a que se desestime la necesidad de integrar la tecnología en el terreno de las técnicas que podemos llamar tradicionales como la pintura, escultura o el dibujo. Es decir, que el hecho de que se identifique exclusivamente las nuevas tecnologías con los nuevos perfiles profesionales artísticos puede dar lugar a que esta tecnología pueda considerarse innecesaria en el perfil artístico basado en las herramientas y soportes anteriores.

Nuestra tarea en el grupo de investigación LOARD nos ha permitido conocer e implementar metodologías de producción y reproducción digital de imágenes que pueden relacionarse con la producción pictórica contemporánea, y por lo tanto pueden ser incorporadas en la formación de los alumnos de Bellas Artes. Vamos a describir a continuación las dos líneas de investigación en las que se centra el trabajo actual del grupo.

Por un lado, estamos desarrollando lo que entendemos puede constituir una disciplina nueva llamada “edición crítica de imágenes”, cuyo objetivo es la reproducción, y edición digital de tratados y documentos artísticos, desde libros manuscritos del siglo XVII a portadas diseñadas por Manolo Prieto para la revista literaria *Novelas y Cuentos* en la década de 1950.

Esta línea de investigación nos ha permitido establecer protocolos de edición digital de imágenes con las que restituir y optimizar su contenido gráfico, eliminando las muestras de deterioro de los soportes originales y mejorando su legibilidad y accesibilidad. El hecho de reconstruir digitalmente técnicas tradicionales, como el dibujo a pluma, el grabado calcográfico o la impresión policroma en *hucograbado* nos ha permitido, de manera complementaria al objetivo original de esta disciplina, conocer cómo utilizar la tecnología digital para reproducir los mismos recursos gráficos empleados mediante las técnicas originales. La principal conclusión que hemos obtenido se concreta en que es posible reproducir, mediante procedimientos digitales, el comportamiento y apariencia gráfica de las herramientas tradicionales analizadas por el grupo hasta la fecha.

La segunda línea de investigación principal del grupo se centra en el análisis de las herramientas pre-fotográficas utilizadas por los pintores en la Historia, siendo las más conocidas la cámara oscura y la cámara lúcida. El desarrollo de esta línea nos ha permitido, por una parte, valorar las aportaciones específicas de estas herramientas en la forma de recursos plásticos propios –derivados de sus limitaciones en el enfoque, las aberraciones ópticas y deformaciones de la perspectiva- que pueden incorporarse a la práctica pictórica actual como recursos retóricos y plásticos propios. Por otra parte, esta línea nos ha conducido a la hibridación de estos dispositivos pre-fotográficos con dispositivos digitales con la intención de superar las restricciones primigenias de estas herramientas y evaluar la posible incorporación de estos dispositivos híbridos al muestrario de recursos de los artistas en la actualidad.

El hecho de que gran parte del desarrollo de nuestra investigación tuviera su aplicación directa en la producción de imágenes artísticas nos llevó finalmente al diseño de cursos especializados en la exposición de aquellas competencias relacionadas con la tecnología digital que supusieran para el alumno un complemento al aprendizaje de las técnicas tradicionales. Vamos a enunciar finalmente el contenido de estos cursos, con la voluntad de que puedan resultar de estímulo para propuestas similares en otros centros educativos.

Distinguimos de manera general entre dos labores asistenciales complementarias de la tecnología digital en la práctica pictórica: su labor como herramienta auxiliar y de gestión de la producción de imágenes pictóricas, por un lado, y su labor como herramienta de reproducción y publicación de las imágenes pictóricas, por otro.

En relación a la capacidad de la tecnología digital de asistir en la realización de imágenes pictóricas sobre soportes tradicionales, tenemos que distinguir entre las cuatro fases en las que ésta puede introducirse.

En primer lugar podemos servirnos del medio digital como fuente y soporte de una base de datos con referentes visuales con los que llevar a cabo la composiciones de nuestros proyectos, de manera similar a los repertorios iconográficos clásicos –tratados grabados o cartillas académicas con ejemplos de anatomía, perspectiva, etc.- que se han utilizado comúnmente en la composición de cuadros antes de la aparición de la fotografía. Resulta difícilmente cuestionable el valor de Internet como fuente de información visual, por lo que entendemos como muy conveniente explicar cómo realizar una base de datos

personal de referentes visuales, técnicos y temáticos mediante *software* de gestión de bancos de imágenes. Para lo cual es imprescindible introducir la utilización de metadatos, etiquetado de imágenes, filtrado de imágenes en función de determinados parámetros (fuente original, parámetros pictóricos como el color, la textura, etc.) e incluso nociones sobre propiedad intelectual y licencias de uso de las imágenes publicadas en la web.

En segundo lugar, se exponen las competencias técnicas y metodológicas específicas de la utilización de *software* de edición de imagen en la realización de bocetos previos a la realización de la imagen pintada. A pesar de que el *software* de edición de imágenes fotográficas está muy extendido en la programación actual de los Grados en Bellas Artes, en nuestra experiencia docente hemos detectado que las particularidades del proceso de abocetamiento digital para un cuadro hacen necesaria la resolución de problemas no contemplados en otras áreas de la edición de imagen, como la homogeneización de escalas de los distintos elementos que la componen –con su correspondiente proyección en perspectiva o simulación de un entorno tridimensional-, el restablecimiento de la coherencia en las condiciones de luz de la escena –ya que cada objeto suele presentar una fuente de iluminación particular- y la restitución de la armonía cromática del conjunto.

Por otra parte, los alumnos de estos cursos han manifestado la necesidad adicional de integrar el conjunto de la composición de los bocetos mediante no sólo la edición y manipulación de imagen, sino directamente utilizando el *software* para pintar de manera virtual los elementos gráficos necesarios para armonizar el conjunto de la imagen. Es por ello por lo que hemos incorporado a la programación un curso

específico sobre pintura digital en el que se han contemplado la creación y personalización de los pinceles y otras herramientas ofrecidas por los principales programas informáticos de edición de imagen, con el objetivo de satisfacer esta demanda.

De este último punto se deriva el siguiente, tercero en nuestra enumeración: la posibilidad de proyectar y contemporizar el proyecto pictórico en sus distintas fases de trabajo con anterioridad al inicio del cuadro, de manera que mediante la simulación informática del proceso se puedan anticipar y resolver dificultades técnicas o de representación. El ejemplo más característico de este punto lo constituiría la simulación de veladuras y otros procedimientos pictóricos complejos, al poder comprobar con anterioridad el resultado definitivo de la mezcla óptica de las distintas capas de color, de manera sencilla y reversible.

Adicionalmente, en nuestra experiencia práctica podemos constatar la capacidad del software de edición de imágenes en la manipulación de los bocetos definitivos con la intención de valorar distintas posibilidades de registros gráficos previos al inicio del cuadro, experiencia que puede reintroducirse en la docencia de los contenidos que estamos describiendo.

En la práctica, hemos encontrado cierto consenso por parte de los alumnos no tanto en la necesidad de ensayar procedimientos previos a su ejecución material –como preveíamos nosotros- si no en la voluntad de que sus bocetos adquirieran una apariencia más pictórica con anterioridad al inicio del cuadro. Es decir, que una vez realizada la composición original y armonizados sus valores espaciales y cromáticos,

nuestros alumnos han solicitado obtener del boceto resultante una apariencia más similar a la de una imagen pintada, lo que simplificaría el proceso del traslado al soporte definitivo. Es por esto por lo que en ediciones posteriores hemos introducido la descripción de metodologías para generar esa apariencia pictórica en los bocetos, como técnicas de alto rango dinámico ficticio –HDR falso o imágenes con una representación de la escala cromática particularmente amplia- o procedimientos propios con los que obtener lo que podríamos llamar una imagen *pictorialista* digital.

Por último, en relación a cómo puede la tecnología digital colaborar en la producción de imágenes pictóricas, el trabajo en el grupo ha permitido establecer que de la misma manera que las herramientas auxiliares utilizadas históricamente –cámara oscura, cámara lúcida, etc. que hemos analizado en nuestros proyectos de investigación- pueden entenderse en la actualidad como herramientas con unas aportaciones gráficas específicas a la realización de obra, los procedimientos característicos del medio digital pueden colaborar ampliando el repertorio de herramientas gráficas.

De esta forma, la sintaxis gráfica derivada de la manipulación digital de imágenes puede, asimismo, convertirse en referente de nuevos recursos plásticos para la pintura. De hecho ha resultado común en las pruebas prácticas de los alumnos que determinadas manipulaciones introducidas en la edición de los bocetos modificaran el contenido del mismo hasta el punto de que el propio proceso de edición ha acabado constituyendo un elemento capital en el diseño de la obra definitiva.

Por lo tanto, podemos recapitular los cuatro estadios en los que se divide la asistencia de la tecnología digital en la *producción* de imágenes pictóricas cuyo soporte definitivo sea el lienzo tradicional: la creación de una base de datos referencial, la realización de fotomontajes a modo de boceto, la proyección de las distintas sesiones en las que se divide la realización de un cuadro, y la incorporación de nuevos recursos gráficos.

Por su parte, desde la perspectiva de la *reproducción* de imágenes pictóricas, consideramos relevante la asunción de la responsabilidad propia en la divulgación digital de la producción artística. En el momento presente no se pueden ignorar las posibilidades de difusión que ofrece el medio digital, y de la misma manera que en otros sectores de la cultura, Internet puede constituirse como una plataforma con la que complementar las limitaciones del modelo de promoción profesional localizado en galerías y centros institucionales.

Además de por este motivo, no podemos dejar de comentar la capacidad de la imagen digital para documentar todo el proceso artístico, de forma que se pueda acceder a una reproducción del proyecto en una fase anterior a la actual y evaluar el resultado del trabajo del alumno, con sus beneficios en el proceso de aprendizaje.

Es por todo esto por lo que consideramos oportuna a su vez la introducción en la formación de los alumnos de Bellas Artes de contenidos técnicos sobre fotografía reproductiva y edición digital de las capturas fotográficas. La fotografía reproductiva como tal constituye una disciplina con unos principios y criterios técnicos distintos a los de la fotografía artística y precisa de un equipamiento particular, por lo que de la

misma manera que con el abocetamiento utilizando el software digital, no se produciría solapamiento con el resto de contenidos del Grado en Bellas Artes.

En particular se han expuesto en los cursos los parámetros esenciales de iluminación artificial mediante flashes sincronizados, la potencia, temperatura cromática y valores IRC de las fuentes de iluminación utilizadas profesionalmente en la reproducción de cuadros, las características de los objetivos fotográficos con los que obtener un mayor grado de acutancia –lo que repercute en la definición y nitidez de las imágenes resultantes- y la utilización correcta de los espacios de color y cartas fotográficas con las que garantizar la fidelidad de la reproducción cromática.

Una vez obtenidas las reproducciones fotográficas, y gracias al soporte de la experiencia del grupo en la reproducción edición crítica de imágenes artísticas, hemos expuesto los protocolos de intervención sobre las capturas fotográficas que permitan la restitución de los errores introducidos por el proceso de digitalización, y la optimización de la imagen reproducida con el objetivo de su divulgación on-line o su impresión en artes gráficas. Para ello hemos explicado cómo revelar digitalmente las capturas mediante la manipulación del formato “crudo” o *raw* obtenido directamente de la cámara, lo que garantiza el acceso a toda la información registrada en ella.

Por último, y para finalizar la descripción de las competencias relacionadas con la utilización de la tecnología digital en la reproducción de la obra pictórica, hemos explicado las principales cuestiones que se derivan de la gestión del *copyright* por parte de los alumnos con el objetivo de conocer

los derechos y las limitaciones de la publicación y divulgación digital en Internet de su producción pictórica, así como los rudimentos para dar de alta y llenar de contenido un blog personal *on-line*.

Con la descripción de los contenidos de estos cursos damos por concluido este texto con la esperanza de que pueda resultar útil en la programación de iniciativas similares. Para finalizar esta exposición vamos a enumerar las principales referencias bibliográficas relacionadas con las líneas de investigación que han dado lugar a la programación de estos cursos.

Referencias bibliográficas

- Alberich Pascual, Jordi. *Grafismo multimedia: comunicación, diseño, estética*. Barcelona, 2007.
- Alley, Reuben E. "The camera obscura in Science and Art" en *The Physics Teacher*, 1980.
- Aparici, Roberto y García Matilla, Agustín. *Lectura de imágenes en la era digital*. Madrid, 2008.
- Bacon, Jono. *The Art of Community: Building the New Age of Participation*. Ed. O'Reilly Media Inc. 2009.
- Bertran Albertí, Eduard. *Procesado digital de señales*. Barcelona, 2006.
- Bescos, Julián, NAVARRO, Juan. *La digitalización como medio para la preservación y acceso a la información* en Educación y Biblioteca, vol. 9, nº80. 1997.
- Conway, Paul. *La preservación en el mundo digital*. Ed. por el Proyecto Cooperativo de Conservación para Bibliotecas y Archivos. Santiago de Chile, 2000.

- Everett Katz, James. *Consecuencias sociales del uso de Internet*. Ed. UOC. Barcelona, 2004.
- Forester, Tom. *Sociedad de alta tecnología: la historia de la revolución de la tecnología de la información*. Ed. Siglo XXI, México. 1992.
- Gómez Molina, Juan José, (coord.). *Máquinas y herramientas de dibujo*. Madrid, 2002.
- González, Rafael C. y Woods, Richard E. *Tratamiento digital de imágenes*. Madrid, 1996.
- Hammond, John H., *The Camera Obscura: a chronicle*. Bristol, 1981.
- Hockney, David. *El conocimiento secreto*. Barcelona, 2001.
- Kemp, Martin. *La ciencia del arte*. Madrid, 2000.
- Levis, Diego. *Arte y computadoras: del pigmento al bit*. Buenos Aires, 2001.
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona, 2005.
- Marín Amatller, Antonio. *Fundamentos de fotografía e imagen digital*. Barcelona, 2008.
- Mattelart, Armand. *Historia de la sociedad de la información*. Ed. Paidós. Barcelona, 2007.
- McCollough, Ferrell. *Manual de fotografía digital de alto rango dinámico HDR*. Ed. Tutor. Madrid, 2009.
- Meehan, Les. *Creación de imágenes digitales*. Ed. Blume. Barcelona, 2004.
- Negroponte, Nicholas. *El mundo digital*. Barcelona, 1997.
- Peña, Rosalía. *Gestión Digital de la información*. Madrid, 2002.
- Ribera Blanes, Begoña. *El derecho de reproducción en la propiedad intelectual*. Ed. Dykinson. Madrid, 2002.
- Tocci Ronald J. y Widmer Neal S. *Sistemas digitales: principios y aplicaciones*. Madrid, 2003.

Yves Klein. El *Théâtre du vide* y el espacio colectivo

JOSÉ ALBERTO CONDERANA CERRILLO

Resumen:

El análisis del manifiesto de Yves Klein Théâtre du vide efectuado en las páginas siguientes permite sistematizar las ideas del artista francés sobre el teatro arrepresentacional. Las ideas centrales examinadas son la demarcación fluida de las funciones del actor y del espectador, el espacio escénico deslocalizado, la recuperación del “presente” como base de una experiencia concreta, realista y mágica, así como la desteatralización en tanto que vía de acceso a la creación colectiva. Epítome de la propuesta de Klein fue el plan de clausura del teatro de Marygni, una conversión en escultura de la estructura ritual donde se sustenta el teatro de la era representacional.

Palabras clave: Teatro del vacío, presencia, inmaterialidad, espacio social, nuevo realismo.

* * * * *

Yves Klein (1928-1962) expuso sus ideas sobre el “Teatro del vacío” (*Théâtre du vide*) en el año 1960, en *Dimanche. Le journal d’un seul jour*. El pretexto formal para la publicación de lo que fue, en efecto, periódico de *un día* – editado en las prensas del diario *Combat*, y distribuido y puesto a la venta en los quioscos de París el domingo día 27 de noviembre de 1960, con una tirada de varios miles de ejemplares–, se encuentra en la invitación oficial que Jacques Poliéri (1928-2011) dirigió a Yves Klein para participar en una

acción en la Porte de Versailles, en el marco del tercer festival parisino de arte de vanguardia. Yves Klein aprovechó la ocasión para dar a conocer los proyectos teatrales en los que venía trabajando desde el año 1954. Abordaré a continuación los proyectos teatrales de Klein, junto con algunas de las circunstancias que los rodearon y que dieron lugar a numerosas ramificaciones en el arte de las décadas posteriores.

En primer lugar hay que indicar que *Dimanche* fue un periódico creado por Klein para presentar sus ideas sobre el teatro simulando informaciones periodísticas de actualidad. Para que la simulación fuese completa, Klein utilizó exactamente el mismo formato del *Journal du Dimanche* (edición dominical del diario parisino *France-Soir*). Testimonio de una elaborada concepción de las relaciones entre el teatro, el arte y la vida, Klein describió en las páginas del periódico *d'un seul jour* escenarios teatrales insólitos y presentó partituras y guiones de *performance* hasta entonces sin publicar, concebidos no sólo como materiales coyunturales de una ceremonia agotada a lo largo del único día que el *Festival d'art Avant-Garde* dedicaba a su trabajo, sino como proyecto radical que aspiraba a instalar la imaginación viva en el interior de la vida cotidiana –en cierto modo, siguiendo postulados situacionistas–, un proyecto desarrollado mediante estrategias diversas que incluían los usos insólitos de la arquitectura teatral convencional, como sucede en la arquitectura del “Teatro del vacío” (1960), los usos “desviados” de ciertos espacios urbanos, monumentales e institucionales –es el caso de “Obelisco azul” (1958)¹ –, y también, simplemente, mediante la recuperación de espacios públicos marginados –“Proyecto para un Instituto Nacional del Teatro” (1960)–.

En la portada de *Dimanche*, bajo el gran titular “Teatro del vacío”, Klein expuso de modo reflexivo su peculiar idea del teatro. Klein propugnaba un teatro reducido a su más elemental expresión –análogo a la monocromía que venía practicando en pintura, ámbito donde ensayaba una aprehensión “realista” del espacio como vía para alcanzar la exaltación de la sensibilidad–, un teatro llevado a su primer fundamento, que para Klein radicaba en la creación de situaciones espacio-temporales “reales”, provocadas para modelar la tensión situacional del presente –una tensión inseparable de “la belleza del momento presente”².

Klein describía las potencialidades de un teatro “*arrepresentacional*” y situacional, levantado sobre el círculo que liga cuerpo y mente, intelecto y sensibilidad, tensión y fuerza, presencia y ambiente. Próximo a la “crueldad” de Artaud y a la “indeterminación” de Cage, en el texto de presentación de “Teatro del vacío”, pueden distinguirse cinco aspectos determinantes. El primer aspecto que permite desglosar la idea “*arrepresentacional*” y situacional del teatro apunta, en la concepción de Klein, a la continuidad fluida entre acción y contemplación; siendo ambiguas las figuras del actor y del espectador, ha de hacerse habitual el paso de una a otra, siendo el ensamble de ambas el que modela y da tensión y forma a los momentos vividos. La codificación cerrada es la esclerosis de estas dos figuras definidas por el vínculo dialógico. Klein reduce al absurdo, mediante la situación escénica especular de la pieza situacional en dos actos “El contrato”, las atribuciones tradicionales proyectadas sobre el actor y el espectador. En el primer acto, actor y espectador están “sentados cara a cara en los extremos opuestos de la escena. En el centro un poco retrasado, el autor.” Los actores, resultado de la hibridación de autor y de

espectador, debaten sobre el teatro de Klein y sobre “todas las distintas posibilidades teatrales.”

En el segundo acto, al subir el telón, se observa sobre la escena “una sala de teatro con patio de butacas, palcos, etc... Todas las butacas están ocupadas por actores, el teatro está lleno.” La sala habilitada sobre la escena es “idéntica, en todos los sentidos, a la sala en la que se encuentran los verdaderos espectadores.” Entre una y otra sala, varios actores animan y moderan “el debate” (cfr. Klein, 1960, *Dimanche*, página 2). A modo de conclusión provisional, Klein deduce de piezas como “El contrato” que el teatro “debe intentar convertirse, rápidamente, en el placer de ser, de vivir, [...] de comprender, cada día mejor, la belleza del momento presente.” (Klein, 1960, *Dimanche*, página 1). La exposición *Públicos y contrapúblicos*, organizada por el CAAC de Sevilla (octubre de 2010-marzo de 2011), valiosa por su analítico tratamiento de los conceptos puestos en juego por artistas como Klein, se inscribe en la línea problemática y bifurcada definida en “El contrato”.

El segundo aspecto afecta al tipo de “escenario”, un escenario no sólo extrateatral sino, también, dilatado más allá de los espacios sociales, expandido hasta absorber el vasto entorno físico, siendo por tanto escenario del “Teatro del vacío”, afirma Klein, “el desierto, la montaña, el propio cielo y el universo entero”, una expansión que no es gratuita y que está en consonancia con la exigencia de un nuevo “realismo” sin restricciones de ningún género, en un espacio escénico deslocalizado donde la sensibilidad estimulada es la vía de acceso a la imaginación.

El tercer aspecto es el de un teatro alejado, al tiempo que de la “Representación”, también del “Espectáculo”, un teatro atento a lo inmediatamente real y vivencial. El acento puesto en el “presente” –en la “diferencia”– ha sido valorado por Jacques Derrida (1930-2004) como un acento puesto en lo que “no se repite” y permite “[G]ozar de la diferencia pura” (*cfr.* Derrida [1967] 1972, 64-66). Klein ofrece varios ejemplos de teatro “*arrepresentacional*”; cabe destacar “El sueño”, concebido para una sala de espectáculos al uso. Al subir el telón, en el escenario se descubre una habitación y una gran cama donde duerme un hombre. El actor que asume el papel cada noche, indica Klein, “deberá reventar de cansancio durante todo el día para dormir efectivamente en su cama sobre la escena cuando se levanta el telón. Así todo el mundo le ve dormir durante aproximadamente diez minutos. Después cae el telón.” Klein pide “silencio” y total ausencia de aplausos “por miedo a despertar al actor” (Klein, 1960, *Dimanche*, página 4).

Derrida ha reflexionado sobre la posibilidad de supresión de la distancia que impone la representación respecto de la acción y de la palabra surgidas del presente en tránsito. Al postular un teatro sin texto, se aproxima lo “visible” y lo “sensible puro”, y así, “[L]iberada del texto y del dios-autor, la escenificación recuperaría su libertad creadora e instauradora”, un poder disminuido o ausente de la representación. Pero Derrida no ha dicho aún la última palabra. Más adelante, añade: “Puesto que siempre ha comenzado ya, la representación carece por tanto de fin. [...] la repetición de la diferencia se repite indefinidamente.” (Derrida [1967] 1972, 47-49 y 73). Según esta perspectiva, el carácter de precedencia de la representación y el bucle recursivo originado por “la repetición de la

diferencia” impedirían un más allá de la representación y pondrían en dificultades la idea “*arrepresentacional*” de Klein.

Pero la propuesta de Klein resarce del presidio erigido por Derrida al proponer, como forma radical de desteatralización –cuarto aspecto-, la inmaterialidad del “vacío”, un teatro sin atributos instalado en la experiencia de la sensibilidad “sin contenido”, donde han desaparecido todas las cualidades y todos los accidentes, un teatro “sin actor, sin decorado, sin escena, sin espectador... nada más que el creador solo”, un teatro sin énfasis ni mediación de ningún tipo, organizado en torno del cultivo de la sensibilidad y de la sensación del momento presente, una desteatralización donde pudiera habitar, en la soledad del espacio, la sensibilidad del pensamiento “sin contenido”. La aspiración de Klein está marcada por el cultivo de la sensibilidad conceptual del minimalismo y por el desgarró de la poética de Samuel Beckett.

Siguiendo a Agamben en este punto crítico, puede afirmarse que un artista de la modernidad tardía como Klein sabe que la “*subjetividad artística pura*” es la esencia inconsistente de las cosas. Y cuando el artista busca su propia realidad en la “*subjetividad [...] pura*”, necesariamente se produce un desgarró, puesto que se vuelve manifiesto que la esencia radica “en lo que es inesencial, [...] el contenido en lo que es exclusivamente forma.” No obstante, añade Agamben que “lejos de este desgarró todo es mentira” para el artista, definido como el “*hombre sin contenido*”, cuya identidad consiste en “*un perpetuo emerger sobre la nada de la expresión*” (Agamben, [1970] 1998, 92-93). El viaje de Klein al fondo del vacío –sea por medio de los monocromos, del teatro arrepresentacional o de la arquitectura inmaterial- es la señal del

desgarro radical de quien sabe que no puede cortarse la pulsión del “hombre sin contenido”, el “perpetuo emerger sobre la nada”, etc. Klein afirmaba: “...nada más que el creador solo, al que nadie ve, exceptuando la presencia de nadie... y ¡el teatro-espectáculo comienza!” (Klein, 1960, *Dimanche*, página 1)-. Derrida ríe provisionalmente, mientras el viaje al fondo del vacío prepara a Klein para un nuevo lance del “perpetuo emerger”, etc. etc.

El quinto aspecto emplaza el *Théâtre du vide* en el umbral de una forma inédita y no historicista de realismo. En el texto “1960: L’année hors limites” (1994), incluido en el catálogo del Centre Georges Pompidou *Hors Limites, l’art et la vie 1952-1994*, Pierre Restany (1930-2003) recordaba las circunstancias que rodearon la fundación del grupo *Nouveaux Réalistes*. El evento tuvo lugar en el domicilio de Klein, un 27 de octubre de 1960, un mes antes de la aparición de *Dimanche*, con la participación del propio Klein, Arman, Dufrière, Hains, Raysse, Spoerri, Tinguely y Villeglé –César y Rotella, invitados, aunque ausentes, participaron en manifestaciones ulteriores de un grupo que se vería ampliado, en 1961, con Niki de Saint-Phalle, y en 1962, con Christo y Deschamps-. La declaración fundacional del grupo fue redactada por Restany y firmada por todos los miembros presentes. “[...] los Nuevos Realistas han tomado conciencia de su singularidad colectiva. Nuevo Realismo = nuevas aproximaciones perceptivas a lo real.” El grupo, durante tres años, se caracterizará por la “acción colectiva”, en afinidad con los “neodadás”, con quienes comparten “una misma energía vitalista emanada de la realidad moderna, urbana, industrial y mediática.” Para Restany, las “acciones-espectáculo” del precario grupo de los Nuevos Realistas se desligaron de la vertiente objetual de corrientes

como el *pop art* y establecieron “el fundamento existencial de las operaciones sintácticas posteriores.” (Restany, 1994, 34).

Una notable propuesta de “acción-espectáculo” encaminada a la cancelación del “Espectáculo” tuvo como motivo la arquitectura y los espacios del teatro de Marigny, un teatro con reconocida aura histórica. La compañía de Jean-Louis Barrault y de Madeleine Renaud se radicó en el teatro Marigny en 1946. Klein proyectaba llevar a cabo una operación sustractiva; su objetivo era instaurar un espacio escénico y una arquitectura teatral vaciados de funcionalidad y de productividad concretas, transformados en espacio simbólico y en centro vacío en torno del que habrían de girar, al menos en una de sus vueltas profundas, el imaginario cultural y teatral de toda la ciudad de París. La arquitectura del “Teatro del vacío” habría de ser un monumento en lo sucesivo animado por un abstracto rito y un misterioso ciclo “*arrepresentacional*”, un espacio clausurado, en lo venidero hermético e inaccesible. Pese a estar prohibida la entrada de público y de actores, el edificio del teatro Marigny se mantendría vivo, como pondría de manifiesto la iluminación de los espacios interiores –apreciable desde el exterior– durante las horas convencionales destinadas a la representación –incluso una fuerte iluminación en algunos momentos, evocación de los clímax que tensan toda representación–, en realidad, señales girando en el vacío, procedentes de una arquitectura sellada y deshabitada, como si del teatro histórico sólo subsistiera un armazón animado por resonancias abstractas, únicamente un esqueleto en ocasiones incandescente a causa del brillo de la luz, siendo precisamente la extinción del teatro organizado en torno de la representación –ahora llevada al grado cero– lo que vendría a hacer posible el ascenso de un teatro “*arrepresentacional*”, teatro de la presencia y de la tensión del

tiempo presente, al que le basta el acontecer del momento, un teatro de los sentidos y de la percepción, ligado al “momento” y a su “belleza” irretenible. La clausura del espacio arquitectónico tradicional, el cierre de la arquitectura teatral que dicotomiza los espacios sala/escena, real/imaginario, deja al teatro en una situación inédita, conceptualmente desajustado, espacialmente en la intemperie.

El teatro “*arrepresentacional*” enlaza con una nueva forma de realismo, como si el teatro permitiera a la vida realizaciones de una libertad desacostumbrada, en afinidad con la idea de “aventura” teorizada por Sartre (1905-1980). En su necesidad de un sentido para el tiempo que pasa, Sartre correlaciona la idea de “aventura” ([1938] 2008, 50-71) con lo que denomina “momentos perfectos” ([1938] 2008, 75-83). El autor declaraba: “la aventura no admite añadidos”; y más adelante: “El sentimiento de la aventura sería, simplemente, el de la irreversibilidad del tiempo” (Sartre [1938] 2008, 52 y 70)³. Se aclara ahora por qué Derrida ríe provisionalmente.

Las páginas de *Dimanche*, como antes indicamos, con apariencia de noticias de actualidad, incorporaban textos que confirmaban e ilustraban, en el plano escénico, el pensamiento en favor de un teatro situacional no representacional. “Sensibilidad pura”, “El contrato”, “Las cinco salas”, “Estupefacción monocroma” o “Proyecto de ballet en forma de fuga y coral” son algunos de los textos publicados por Klein, con un doble valor, ejemplificar de modo específico la idea del teatro como acontecimiento irrepitible, y confirmar las conexiones entre teatro y experiencia colectiva. Teatro, arte de acción, *performance*, intervenciones en el espacio público,

música, plástica y danza encuentran una intersección fecunda en las propuestas de Klein, una multiplicidad de sugerencias entrecruzadas que venía a abrir con enorme fuerza el repertorio expresivo de la década de 1960 y que tuvo en las antropometrías –y en “Ven conmigo al vacío”, texto de carácter reflexivo a ellas asociado, incluido también en *Dimanche*–, un momento álgido, especialmente reconocido por la historiografía que se ha ocupado del autor.

La propuesta teatral de Klein venía acompañada de varias imágenes fotográficas. Un facsímil de *Dimanche*, con todos los textos e ilustraciones a las que se hace referencia en este trabajo, puede consultarse en la Red⁴. En la portada del periódico manifiesto aparecía un retrato muy llamativo y muy conocido de Klein, titulado “Un hombre en el espacio. El pintor del espacio se lanza al vacío”. Klein aparece con los brazos abiertos, en el momento de saltar al espacio vacío de una calle solitaria. La imagen puede interpretarse como la fáctica ruptura de límites, entre las artes, entre el arte y la vida, entre lo real cotidiano y lo real extraordinario. Precisamente, lo convencional del entorno urbano elegido para efectuar el “salto”, o para iniciar el vuelo –asunto fantástico, en todo caso–, corrobora la idea de la ruptura de límites. Es posible saltar y sumergirse en el espacio abierto y libre y es necesario hacerlo –parece decir Klein– a partir de las supuestas oscuridad y banalidad de la vida ordinaria. Las claves propugnadas por el situacionismo para la “construcción de situaciones” (Debord, 1957) ocasionan el salto de Klein.

En páginas interiores se presentaban otras dos imágenes fotográficas igualmente llamativas, y tan misteriosas y estimulantes como “Un hombre en el espacio”. En una de ellas, Klein aparece

en un espacio nocturno, sentado, meditativo, envuelto en una situación enigmática. Klein se presenta con pose adusta, al lado de un fuego telúrico, una erupción de varios metros de altura –algo extraño, como un géiser de magma al rojo vivo–, un fantástico chorro de energía volcánica que nada tiene del temblor o de la evanescencia de las hogueras. Klein parece contemplarse en el espejo de ese fuego, ligado a esa fuerza primitiva, identificado con esa irrupción extraordinaria. Como sucedía en “Un hombre en el espacio”, de nuevo se trata de una situación hiperconstruida y asumida como peripecia cotidiana, como si se tratase de una manifestación necesaria, una manifestación no por infrecuente menos esperada y necesaria. Para Klein, las situaciones hiperconstruidas recogidas en *Dimanche* son las estaciones del viaje de ida hacia el “perpetuo emerger”.

La tercera y última fotografía viene acompañada, a diferencia de las anteriores, de un pie de foto, lleno de intención. “Los espectadores sentados en la calzada son contemplados por los actores que están en las aceras”. En la imagen, panorámica, puede verse un grupo compacto, formado por algún que otro centenar de personas, ocupado en las acciones mencionadas en el pie de foto. Por un lado, un primer grupo, sentado en un área central alargada –la calle–, y por otro, un segundo grupo, menos numeroso, a lo lejos, de pie y en las aceras, con la atención dirigida hacia el grupo del centro.

Se trata de una situación que parece indicar una vez más un radical punto final para el teatro escenificado de base literaria y psicológica. Los espectadores han tomado la calle y se han convertido de este modo en actores y en objeto del interés de los –otros– actores. En la calle, los roles del teatro cambian y se reinventan, dentro de un proceso dialógico que no se detiene

nunca. En la primera declaración del manifiesto “Teatro del vacío”, podía leerse: “Vivir una constante manifestación, conocer la permanencia de ser, estar aquí, en todas partes, en otro lugar; tanto dentro como fuera, [...]” (Klein, 1960, *Dimanche*, página 1).

El manifiesto “Teatro del vacío” contiene, también, lo que consideramos una declaración razonada de diferencias y de afinidades, puntos de partida históricos con los que dialoga la propuesta de Klein. La cita de Täiroff, Evreinoff, Stanislavsky, Burian, Vakhtangov y “La Velada insólita”, culmina especificando el nexa con Artaud, “que intuía la llegada de lo que hoy propongo aquí.” (Klein, 1960, *Dimanche*, página 1).

Al término de la peculiar indagación de las bases del arte escénico llevada a cabo por Klein, según una metodología sustractiva aplicada más tarde por Grotowski, sólo queda la figura “sin contenido” del creador, siempre enfrentado consigo mismo, el creador en tanto que figura vacía donde se redefinen tanto el Yo individual como el Yo transindividual, el espacio individual y el espacio de la acción colectiva. Reevaluada desde lo que aún llamamos los comienzos del siglo XXI, la propuesta de Klein se revela compleja y va del vacío y de la supremacía inmaterial de la imaginación íntima al teatro como juego sin prescripciones de la potencia colectiva. Klein preconizaba la inagotabilidad de la irradiación de sustancia imaginaria desde el teatro clausurado de Marigny, un espacio vacío y vivo cuyo cierre físico habría de comportar un triunfo del poder de la imaginación. El espacio colectivo y deslocalizado, proyectado por Klein a través de la tercera y última fotografía de *Dimanche*, es la suma de espacio social y de espacio corporal, un espacio donde dar curso a la creación colectiva.

Notas

1. El obelisco de la Place de la Concorde se iluminó el 7 de octubre de 2006, 48 años después de lo proyectado por Klein, coincidiendo con la inauguración de la muestra *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, segunda retrospectiva del artista en el Centre Pompidou (7 de octubre de 2006, enero 2007).
2. En una de las noticias que conforman *Dimanche*, Klein se definía a sí mismo, además de como “monocromo”, como “campeón de judo”, un rasgo que ha servido a Guillaume Désanges para trazar una equivalencia significativa, “la práctica del judo como metáfora escultural (espacio, fuerza, peso)” (Désanges, 2006, 25). Pero el judo también puede actuar como “metáfora” de lo teatral –según las ideas de Klein- a partir de las categorías de espacio, tensión y modelado. El modelado del presente y, en particular, de la “belleza del momento presente”, es el horizonte propuesto para un teatro que habría de pasar por el cuerpo y por la tensión modeladora del cuerpo en el espacio.
3. “Existir es *estar ahí*, simplemente; [...]. Todo es gratuito” (Sartre [1938] 2008, 143-144). Las bases del “Nouveau Réalisme”, incluido Klein –y las del *pop art* en su totalidad, especialmente si se añade cierto barnizado de posmoderno “fin de la historia” (cfr. Huyssen, [2010] 2011, 9-19)–, pueden situarse en el marco fenomenológico establecido por Sartre.
4. La dirección electrónica es la siguiente: (http://www.yveskleinarchives.org/works/works17_fr.html [9-XI-2013]).

Bibliografía

[Entre corchetes se incluye la fecha de la primera edición en lengua original]

- AGAMBEN, G. ([1970] 1998): *El hombre sin contenido*, Barcelona, Áltera. Traducción: Eduardo Margareto Kohrmann. No se indica título original.
- DERRIDA, J. ([1967] 1972): *Dos ensayos. La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, Barcelona, Anagrama. Título

- original: *Le Théâtre de la Cruauté et la clôture de la représentation*.
No se indica traductor.
- DÉSANGES, G. (2006): “Yves Klein”, *Exit Express*, nº 24, diciembre 2006-enero 2007, pp. 25-26.
- HUYSEN, A. ([2010] 2011) : *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona, Gedisa. Título original: *Modernism after Postmodernity*. Traducción: Roc Filella.
- KLEIN, Y. (1960): *Dimanche. Le journal d'un seul jour*, 27 novembre 1960, París. Edición facsímil, Centre Georges Pompidou, 2007.
- RESTANY, P. (1994): “1960: L'année hors limites”, en *Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994*, Catálogo de exposición, Centre Georges Pompidou, París, pp. 22-35.
- SARTRE, J. P. ([1938] 2008): *La náusea*, Madrid, Losada. Título original: *La Nausée*. Traducción: Aurora Bernárdez.

Genealogía de la imagen digital

MARCO ANTONIO MARÍN ÁLVAREZ

FRANCISCO ROBERTO ROJAS CALDELAS

Resumen:

La fotografía digital irrumpió con un grito avasallante que reclama un nicho propio en el entorno del arte en cuya estética, la computadora y el autor se configuran de modo único para cada obra con nuevos materiales, procesos y herramientas. Este entorno virtual conceptualiza al arte como la génesis de una sinergia dinámica vertiginosa que promueve la visión de una realidad plena de píxeles acompañada de una post producción elevada cuasi al infinito. El objetivo de este artículo es aportar algunas evidencias que ilustran la naturaleza de la fotografía digital, sus cualidades, sus variantes de imágenes digitales como si fueran imágenes pintadas directamente con una computadora, se define y ejemplifica un tipo de imagen derivada de fractales así como también una ejemplificación de imágenes fotográficas-digitales en un visión conciliadora.

Palabras clave: Imagen, fotografía digital, Posmoderno, luz, computadora.

* * * * *

1. Introducción

Una situación que fungió como epicentro del debate que se ha dado entre la imagen fotográfica y digital ha sido el papel de la luz como generatriz de las imágenes obtenidas. Desde su

origen a la fecha, la luz como elemento que posibilita cualquier obtención de imagen ha sido objeto de discordia por la forma en la cual se ha utilizado en la fotografía: por medio físico-químico para el registro de la imagen o bien por un registro matemático-algorítmico. Esta génesis diferenciada de origen ha sido objeto de escrutinio, escarnio, desprecio, admiración y culto. Pese a que el siglo XX consolidó a la fotografía como una forma de arte que tuvo como ruta el Pictorialismo ¹, a los puristas ², a los formalistas ³, a los equivalentes ⁴ y el expresionismo abstracto,⁵ con la irrupción de la fotografía digital en los años ochentas se dieron signos para teorizar sobre la posible muerte de la fotografía.

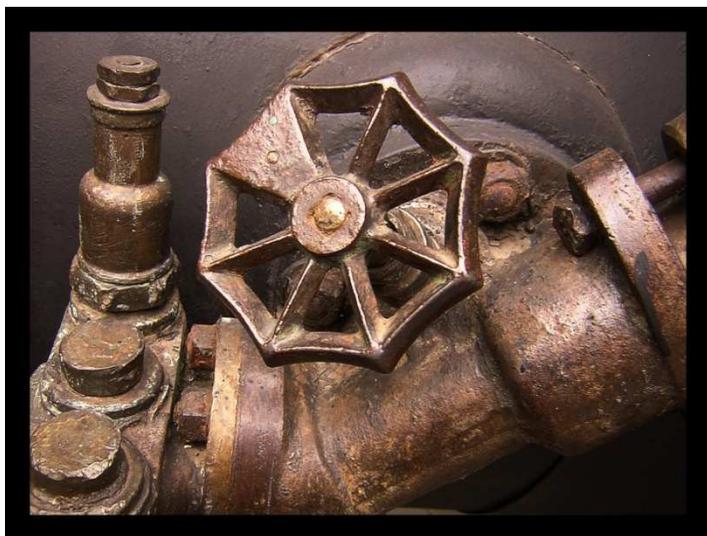


Imagen 1. *Llave*. Manipulada Digitalmente con Photoshop y con el plugin Topaz Labs Adjust, Es un conjunto de filtros que permiten jugar con las luces de las fotografías, con los cuales se consiguen efectos estilo HDR. (fotografía. Marco Antonio Marín)

Existen tres puntos álgidos en esta discusión como son: en primer término, la forma de registro de la imagen, en la cual la imagen fotográfica se destaca como el resultado de una expresión más humana que pone en contacto íntimo al fotógrafo con la naturaleza misma y el equipo fotográfico con el que cuenta, mientras que la imagen digital se estereotipa una relación fría entre el hombre y la computadora. En el mismo contexto de argumentos y contrargumentos, en segundo lugar, se manifiesta la aspiración en ambas posturas por la obtención de una mayor definición de la imagen. En tercer plano, se delinea una dimensión híbrida en la cual la fotografía digital por su capacidad de integrar múltiples dispositivos cosiméticos lo cual podría acercar a la fotografía digital a conceptualizarse como un pseudo arte.

2. Naturaleza de la fotografía digital

Quizá el origen del debate y de la reflexión sobre la identidad de la fotografía, (que hoy en día se han visto enriquecidas, y multiplicadas por las tecnologías digitales), sea el libro publicado *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, por Walter Benjamín que en dicho escrito destaca un elemento fundamental de la fotografía: la luz.

La luz es un elemento que se constituye como una unidad generatriz que da forma a la fotografía. La luz funciona como elemento básico; es un motivo mágico de captación, de composición, de producción de la imagen en sus diversos niveles, tanto análogos como digitales. En otros términos, la luz es la materia prima de la fotografía, sin ella la fotografía no habría evolucionado y mucho menos habría sido inventada.

La manera en que se almacenan las imágenes fotográficas digitales, cómo se manipulan para transformarlas, ¿cuál es el proceso de registro? y ¿cuál es su mecanismo de transporte? es tal vez lo menos importante en este momento, pues en realidad, lo relevante de este punto es que las fotografías digitales son obtenidas por medio de la luz, y análogamente, cuando el hombre decide la configuración de la imagen final: son el ojo humano conjuntamente con el cerebro los recursos operativos que aplican los recursos cognitivos necesarios y deciden lo que se desea obtener y cómo se quiere obtener.

En aras de facilitar la comprensión sobre cómo se ha llegado a este punto, vale recordar retrospectivamente que a partir de 1824 con la invención de la fotografía por Niepce, y posteriormente con las aportaciones hechas por Daguerre y Fox Talbot, los avances tecnológicos, tanto en cámaras como en químicos, fueron realmente a cuentagotas. No fue sino hasta 1930 cuando Oskar Barnack inventa la cámara Leica ⁶ con sistemas ópticos muy precisos e intercambiables, y con el advenimiento de la fotografía en color desarrollada por Kodak en 1936, que la fotografía tuvo avances considerables como lo fue la aspiración de obtener una gran definición en la imagen.

Esto se refiere al hecho de la definición fotográfica Joan Fontcuberta (1990:68) quien la precisa de la siguiente forma: ...originariamente la fotografía queda definida por su constitución sobre una superficie fotosensible. No obstante, con frecuencia la fotografía no se difunde en este estado original, sino impresa, es decir, traducida a otro medio y transportada a otro soporte.



Imagen 2. *Óxido 1* (de la serie óxidos) Manipulada Digitalmente con Photoshop y con el plugin Topaz Labs Adjust. Fotografía. Marco Antonio Marín.

Analizando este comentario y si sustituimos una superficie fotosensible por un CCD ⁷ y tarjetas de memoria, la fotografía sigue fiel a sus principios físicos consistiendo básicamente en lo mismo, salvo por el concepto de captura de la imagen que ahora es digital; consiguiendo con esto reducción en tiempos de trabajo, ahorro en químicos y papeles, además de una mayor rentabilidad en espacios de laboratorios.

La búsqueda para la obtención de imágenes lo más exactas y nítidas posibles, se ha llevado a cabo desde el

surgimiento de la fotografía. Las investigaciones se encaminaron a tratar de duplicar la realidad de modo fiel, sobre la base de un modelo matemático.⁸

Con la irrupción de la tecnología digital, la anhelada copia de la realidad ha llegado a límites insospechados. Es así como la perfección de la copia de la realidad se ha obtenido bajo una perspectiva numérica, es decir, una reproducción binaria en lenguaje matemático, cero, uno, blanco y negro en su estado primigenio. En este sentido argumenta López Yépez (2000:7): *No es que la fotografía copie lo real, sino que lo traspone. Y esa transposición persiste un ámbito que desfigura al referente.*

Frecuentemente la fotografía digital se rechaza y se margina por los puristas de la fotografía análoga quienes manifiestan que ésta no es de ninguna manera una fotografía sino más bien una especie de pseudo-arte. Sin embargo, ha sido este pseudo-arte digital el que ha conseguido esa copia aparente fiel y matemática de la realidad que desde la antigüedad se había buscado con tanta asiduidad.

Este razonamiento se ha estudiado desde diferentes ópticas, tanto por las ciencias físicas como por las ciencias sociales. *Desde la semiótica, hasta la documentación y la organización del conocimiento.* (Ibíd:11) La fotografía por su propio carácter de documentar la realidad, intenta la obtención de una imagen casi exacta, y de hecho algunos teóricos argumentan que es un tipo de arte en el cual el ser humano no interviene en absoluto, ya que es la propia cámara la que elabora todo el proceso, dando como resultado el *documento*⁹ de la propia imagen.

Max Bense es un teórico que ha estudiado a profundidad las nuevas tecnologías en el arte. Desarrolla su proposición sobre la *estética generativa como la cumbre de todo el proceso de investigación de las formas producidas por el ordenador* (en Castanos 1998: 92). En su teoría, Bense explica la relación y los procesos que coexisten entre la computadora, el artista y su obra en una disposición única para cada autor.

Mientras que el tratamiento creativo de la obra se localiza en la mente del artista, la computadora o la cámara fotográfica son los medios que utiliza el artista para materializar el concepto. Para Benze (1973:84): *La relación creativa es una relación comunicativa entre un ser que expide y un ser que percibe o recibe*. Esta teoría explica por tanto, que en fotografía digital es imprescindible aislar la idea de la obra, así como la realización y la forma en la cual ésta quedará plasmada.

La teoría de la ambigüedad fotográfica formulada por Barthes (1995:124): arguye que la imagen fotográfica posee un mensaje complicado y difícil de descifrar. *La existencia de prejuicios que dan a la imagen un carácter de verdad acentúa la oscuridad del mensaje*.

De particular interés es el debate sobre las imágenes fotográficas obtenidas a partir de cámaras digitales o bien, que se obtuvieron de manera análoga pero que fueron escaneadas, manipuladas y alteradas en la computadora. Quienes no están en absoluto de acuerdo con estas posibilidades técnicas argumentan que los artistas no deberían utilizar estos métodos ya que son procesos que no pertenecen a sus áreas de expresión.

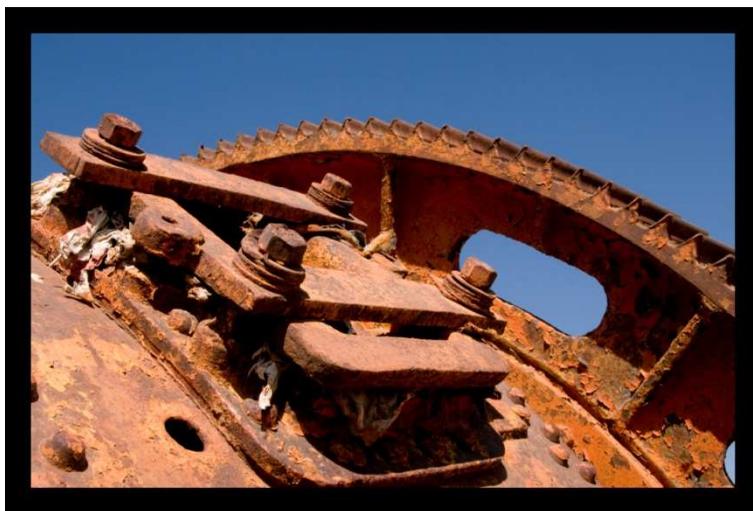


Imagen 3. *Hidrolavadora*. Manipulada Digitalmente con Photoshop y con el plugin Topaz Labs Adjust. Fotografía. Marco Antonio Marín.

Ante esta argumentación anquilosada y poco integradora diferimos completamente, pues si analizamos con detenimiento la historia del arte, ésta se encuentra plagada de herramientas y materiales que en su origen no fueron creadas por los artistas ni mucho menos para sus obras, como simples ejemplos encontramos las pinturas acrílicas, la música introducida en un disco compacto, el pincel de aire, etc.

Bajo esta misma discusión, los detractores de la fotografía digital alegan que es totalmente erróneo llamar obra de arte a lo que ha sido elaborado por una máquina que posee diferentes programas, y que a su vez éstos poseen herramientas y efectos que realizan lo que el artista debería crear con una paciencia al estilo del copista medieval.

Es innegable pues, que las herramientas y los avances tecnológicos que se han dado a través de la historia del arte han permitido la evolución de las técnicas y la facilidad para realizar sus obras a muchos artistas. Durante la etapa del Renacimiento lo fue el empleo del fisionotrazo ¹⁰ para dibujar fachadas y perspectivas de manera más eficiente y rápida, o bien el uso de la misma fotografía en sus preludios para ser un auxiliar de los retratistas. Así encontramos que uno de los pintores más destacados del siglo XIX, Delacroix declaró *su tristeza por la tardanza en que la fotografía había llegado a él*. (citado en Sontag 1997: 115).

A finales del siglo XIX y principios del XX se iniciaron muchos movimientos artísticos que dejaron de lado el debate acerca de si la fotografía podía ser considerada como una auténtica obra de arte. Lo que sí quedó claro durante esos años fue la capacidad de ésta como un medio de expresión artística. Fue así que se inició la exploración de un lenguaje propio de la fotografía, que fuera capaz de puntualizarla e identificarla.

Quienes han tratado de explicar el lenguaje de la fotografía, se han basado en los mismos elementos que se hallan en la pintura, pero están en ésta desde mucho tiempo antes de que la fotografía existiera como son: enfoques selectivos, contrastes tonales, detalles, efectos de grano, etc.

Es posible entonces, que las llamadas nuevas tecnologías rediman a la fotografía de sus ligaduras con la pintura, tal y como la fotografía redimió a la pintura de la imitación de la naturaleza a finales del siglo XIX y principios del XX. De ahí que todavía no se haya encontrado un lenguaje específicamente fotográfico, las nuevas tecnologías son, como el

término común afirma, *nuevas*, y por lo tanto en desarrollo, reflexión y búsqueda de su propia naturaleza, esencia y definición.

Ahora bien, las imágenes digitales poseen sus propias herramientas y cualidades, formando parte del lenguaje específico de las nuevas tecnologías. En ellas encontramos varias alternativas que en técnicas como la fotografía análoga estaban previamente impuestas. Nos referimos concretamente al empleo de determinados papeles para impresión, pues dependíamos únicamente del grado (contraste) del mismo, el acabado, si éste era brillante, mate o aperlado. Mientras que la fotografía digital puede elegir casi cualquier soporte según su propia conveniencia, además del sinnúmero de medios expresivos de manipulación con que cuenta el software digital, donde se pueden incrementar o disminuir elementos de la propia imagen. Esto es concebible como un nuevo arte que cuenta con su propia gama de recursos.

La estética hiperrealista es otro de los elementos que forma parte del lenguaje fotográfico, es decir, la imagen como documento. Para una gran cantidad de artistas de mediados del siglo XX este argumento les ha permitido manejar la imagen fotográfica tal y como se manejan los *mass media*. De esta forma lo sostiene Rio (2000:2)

...el diálogo con el mundo mediático constituye entonces un eje fundamental del arte contemporáneo [...], y no bajo la forma de una obviedad contextualizada en el título de cualquier reflexión en torno al arte y repetida hasta la náusea, sino como verdadera realidad de su lenguaje.

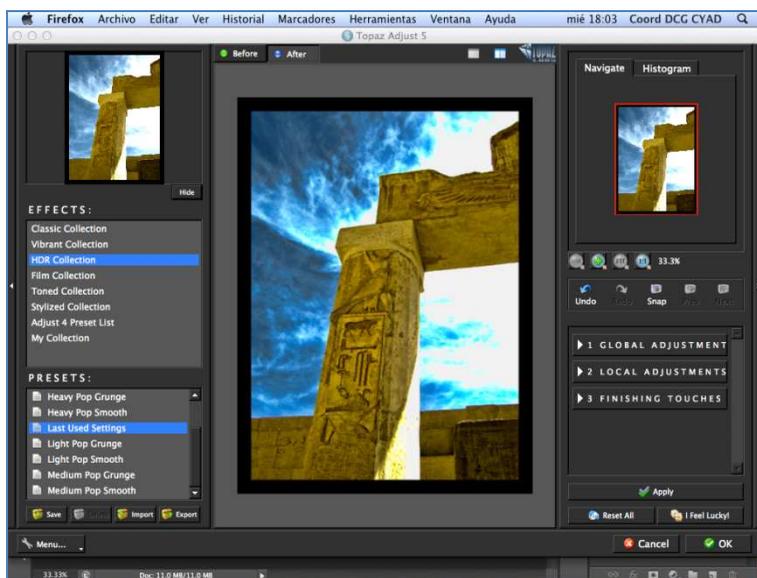


Imagen 4. Manipulación digital con Photoshop y con Topaz Labs Adjust de la fotografía *Columna egipcia*. Fotografía. Marco Antonio Marín.

La concepción fotográfica cambió radicalmente hacia la década de los veinte del siglo pasado gracias a los diferentes movimientos artísticos que para esos años estuvieron en boga. La técnica de la fotografía pasó de ser un sistema mecánico que no podía transmitir los sentimientos de un artista y por ende no ser el medio de expresión de éste, a ser la cumbre de la expresión y de la artisticidad ¹¹ con la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*), a lo que también favoreció al surrealismo, que como movimiento artístico era una forma de arte de casualidad azarosa y futurismo, que buscaba adaptar el arte al dinamismo de los avances de la técnica.

Fue entonces cuando muchos críticos además de artistas, diferenciaron los términos de fotografía e imagen fotográfica. En este sentido comenta Marín Lister (1997:16)

...incluyendo en esta última todas aquellas imágenes que se han consumido a lo largo de la historia y que, aunque se tomaron con una cámara fotográfica, han sufrido múltiples copias y reproducciones en muy diferentes medios de la cultura de masas como periódicos, revistas, televisión, etc.

Sin embargo, estas ideas se fueron atenuando poco a poco y no fue sino hasta los años ochentas cuando surgen nuevamente con la llegada de las primeras imágenes digitales a los distintos medios de comunicación.

Así mismo agrega Martín Lister (ob cit., p.22)

...estamos en un cambio de era. Avanzamos pues hacia la era post-fotográfica. Es una transformación global en el mundo del arte, la comunicación, de las imágenes y de los *mass media*. Y el punto de inflexión es el nuevo modo de conocer el mundo, este nuevo orden o modo viene a su vez anunciado por las imágenes digitales, bien fijas o en movimiento, que se entrecruzan, relacionan, comparten y ayudan por el resto de las manifestaciones artísticas.

Este cambio de era anuncia la muerte de la fotografía de la que hablan algunos autores como Kevin Robins ¹², término tomado de los anteriores pensadores que habían hablado de la muerte del arte por lo conceptual. Este autor aportó una breve historia de la imagen que surge de la muerte de la fotografía, posteriormente pasa por la revolución de la imagen y finaliza en el nacimiento de la cultura visual posmoderna. ¹³

3. Cualidades de la imagen digital

A lo que comúnmente se le llama hoy en día fotografía digital en realidad parece que se compone de imágenes que pertenecen a otra naturaleza; no necesariamente de aquello que conocemos estrictamente como fotografía. Con anterioridad se ha mencionado que tanto la forma como el medio constituyen la fotografía digital. En contraste a los cristales de plata, los óxidos de hierro y soportes de acetato, la fotografía digital hace uso de una malla que contiene sensores de luz, los cuales modifican las frecuencias de ésta en impulsos eléctricos; por lo que el soporte de película tradicional es completamente diferente a lo que se emplea como un soporte digital.

Cuando uno observa en un microscopio los cristales de plata que se localizan en la película, se hace visible su conformación que son agrupamientos de tamaños irregulares y su disposición es sumamente inconsistente, mientras que en un soporte fotográfico digital se encuentra una pantalla totalmente regular en forma de cuadros.

La forma en que se almacena una imagen en la película fotográfica tradicional una vez que la luz ha penetrado hacia la película es como si dicha imagen se cristalizara en su superficie una imagen latente, la cual no se puede ver ni exponer a la luz hasta que se aplican ciertos productos químicos al revelarla y la convierten en una imagen real; mientras que cuando se utiliza un soporte digital la imagen se almacena en un dispositivo de manera eléctrica. En otros términos, puede decirse que en el soporte tradicional la información se almacena con valores continuos ¹⁴, el soporte digital se almacena con valores discretos algorítmicos, los cuales reducen la riqueza de la información obtenida.

Aunado a lo anterior, es conveniente señalar otros elementos que dificultan la visualización de la fotografía digital como son un sinnúmero de alternativas de retoque y manipulación que se pueden realizar con ellas, además de la diversidad de formatos y soportes en los que se le puede aplicar y apreciar mientras que en la fotografía análoga no hay la posibilidad de realizar todas estas alternativas de alteración.

Cuando se fotografía de manera digital, las imágenes obtenidas se guardan en alguno de los diversos sistemas de almacenamiento existentes. Estos sistemas están preparados para trabajar con imágenes tipo bitmap.¹⁵ Estas imágenes se almacenan en diferentes formatos de acuerdo con el tipo de imagen y el empleo posterior.

Estos formatos pueden ser JPEG, GIF, TIFF, PSD, RAW etc. En la vida diaria, las imágenes digitales cohabitan con otras imágenes cuyo origen puede ser muy diferente, pero que por razones de fácil almacenamiento el sistema informático las homogeniza, aunque no por ello tienen su origen en la misma naturaleza digital, únicamente comparten algunas características sin perder lo esencial que es el vínculo de gestación con el cual fueron creadas. En este contexto dual que obedece a una naturaleza de imagen distinta, se debe diferenciar cuáles son los tipos de imágenes digitales sobre una definición clara y objetiva sobre las potencialidades de cada formato con objeto de entender el lugar auténtico que ocupa la fotografía digital y desde luego establecer cuál es la relación de afinidad y contraste que guarda en comparación con otros tipos de imágenes.

4. Variantes de imágenes digitales, imágenes pintadas directamente con la computadora

La gran valía de la imagen digital que resulta más atractiva tanto para el fotógrafo profesional como para el fotógrafo aficionado recae en su oferta de una amplia manipulación cosmética. En este sentido, el creador de imágenes utiliza alguna de las posibles alternativas que tanto el ordenador como el programa en sí pueda ofrecer, como puede ser una pantalla digitalizadora o el mismo ratón. Este método de utilización de múltiples herramientas y dispositivos es similar a un artista que trabaja al dibujar con plumilla o lápiz, pero a diferencia de estos métodos tradicionales, el pintar con esta técnica permite hacer un sinnúmero de correcciones sin alterar el soporte en el cual se trabaja.

5. Imágenes creadas a partir de fractales (algoritmos)

La creación de este tipo de imágenes se lleva a cabo mediante fórmulas matemáticas complejas y automatizadas, las cuales se forman de manera abstracta. Quien hace uso de estos sistemas se concreta a decidir la fórmula y por ende la forma que en ese momento está apareciendo en pantalla, la correspondencia gráfica con formas y colores, y el rango de los valores que desea obtener.

6. Imágenes fotográficas-digitales

Esta clase de imágenes se obtienen por medio de cámaras digitales con objetivos específicos. El proceso de obtención de una imagen consiste en la conversión de la luz que penetra en ella en energía eléctrica a través de un sensor

reticular monumental perfectamente equidistante el cual otorga a la imagen digital esa identidad propia. Esta tecnología puede funcionar también de modo indirecto, pues existe la posibilidad de digitalizar fotografías obtenidas por medio de métodos análogos (revelado e impresión) con la finalidad de almacenarlas para optimizar espacios, o bien para ser susceptibles de manipulación. Sin embargo, en este caso es posible denominar a estas imágenes híbridas como un sistema de imágenes combinado, o mixto, ya que está formado por imagen digital y el sistema fotográfico análogo.



Imagen 5. *Aldabón*. Manipulada Digitalmente con Photoshop y con el plugin Topaz Labs Adjust. Fotografía. Marco Antonio Marín.

7. Conclusiones

Por lo que, si la obra artística es más conceptual que física, es decir, ha de estar en la imaginación del artista para poder salir a la luz, el procedimiento o instrumentos utilizados

en el proceso no deberían conllevar tantas críticas.

En la perspectiva de la digitalización de una imagen, hablar de una cámara digital, imprimir copias vía internet, realizar un efecto especial digital generado para un film o; de la resolución de la última tarjeta de gráficos implica la comprensión de un estigma colateral, un fraseo de orden procedimental que define a esta tecnología como un pecado original de nacimiento y a la vez traza una gran proyección de su horizonte meta: la obtención incesante de un nivel superior del desarrollo tecnológico y estético para conseguir la máxima calidad fotográfica.

El referente de la imagen fotográfica entendida como una copia fiel de la realidad se ha constituido como la *tabula rasa* que deberían alcanzar las tecnologías digitales de la imagen para ser aprobadas en una sociedad técnica y artística de alto nivel. La hegemonía de los procesos ópticos de captación y del soporte químico fotosensible marcan el rumbo por el que se debe de medir las nuevas imágenes. La denostada frialdad del píxel oculta y recuerda la extrañeza del paso difícil que también supuso en su momento el grano fotográfico y el proceso de evolución que tuvieron que sufrir las emulsiones en definición y rapidez para que fuera consolidándose un tipo de textura visual como un referente ideal de representación que gracias a la fotografía y el cine dominaron el siglo XX. Así, la aspiración de la calidad fotográfica desdeña a la estética digital y reaviva una vieja utopía que ha atravesado la pintura y la fotografía desde siglos: la idea del progreso técnico como único medio para conseguir una copia esencial de la realidad, siendo la conquista de la imagen tecnológica en los albores siglo XXI.

El incremento del número mega píxeles y puntos por pulgada no es sino una carrera sin fin tecnológica impulsada por esta vieja utopía. La sustitución de los soportes fotoquímicos en la fotografía tradicional es ya un hecho cotidiano y un nuevo triunfo de un sueño occidental antiguo. Se diría que lo digital repite el proceso que realizó la fotografía ante su autoridad visual del momento: la pintura. La fotografía quiso parecerse a la pintura para conseguir el estatus de artisticidad que su naturaleza tecnológica parecía negar.

La tecnología digital de la imagen no se limita al proceso óptico y mecánico tradicional. La imagen de síntesis (aquella que no necesita un referente real para ser producida) en un principio al no estar condicionada por la necesidad de una cámara oscura y de una lente y por ello pretender usurpar el lugar que hasta ahora había ocupado el film fotográfico, podría marcar un territorio nuevo donde todos estos condicionantes estuvieran abolidos. Sin embargo, esto no sucede así. La utopía hiperrealista ha contaminado también a la imagen de síntesis y abstracción que el fotógrafo efectuaba de modo tradicional, uniendo la copia con una exageración de la realidad en una disposición impactante, esto sucede del mismo modo en el entorno tecno fantástico: la creación de un mundo virtual indistinguible de la realidad cotidiana, de suerte que es la aspiración final de la imagen sintética, de las utopías de la realidad virtual, no sea otro que poder entrar en la complejidad de la imagen idílica que antes sólo podíamos contemplar ilusionados hasta que al acercarnos nos topábamos contra el muro bidimensional fotográfico.

La imagen destinada a su exhibición como fotografía fija o su hibridación con otras técnicas tradicionales (mezcla con

imágenes cinematográficas reales) caminan dócilmente bajo estas directrices. El conflicto nace de querer imponer un sistema de representación basado en una percepción, al fin y al cabo una experiencia vicaria que impone un registro superior, y su choque con otro sistema distinto donde el espectador es libre para organizar su percepción desde cualquier punto de vista y por tanto ya no está sujeto a una experiencia dada sino a una personal, directa e intransferible. Ante ella la imagen digital ocupa un nuevo lugar en este sistema: allí donde las imágenes análogas ofrecían el instante de la percepción de un espacio que dejaba fuera al espectador, la imagen digital hace que éste penetre en su interior y acceda a su análisis e interpretación mediante imágenes que construyen en un espacio y un tiempo directamente experimentable.

Con la aparición y constante desarrollo de la imagen digital se marca la decadencia del registro mediado por la química y la mecánica a favor del registro digital, por tanto la imagen digital mantiene la referencia. Cuando los dispositivos electrónicos codifican una serie de datos y lo traducen en una imagen, ésta abandona su carácter puramente déictico y se libera del referente, para entrar en el campo del lenguaje y la visión, es así que el simulacro digital es la expresión sensible del lenguaje especializado de un pensamiento lógico y no el código que la engendra.

Por tanto una imagen digital ¹⁶ se parece más a una pintura que a una fotografía. Y de hecho, hablar de fotografía digital es una combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido, ya que nada queda *grabado* sino que es meramente *traducido*.

La imagen digital *realista* en su pretensión mimética, supone una copia fidedigna del original, y para lograr esa imagen *realista* se parte de la modelización y no del objeto mismo. Es decir, se parte de los desarrollos matemáticos e informáticos que permiten procesar los algoritmos necesarios para traducir la codificación que nos permite ver una imagen en pantalla. Esto admite prescindir del referente, el cual ya ha sido modelizado, matematizado y pixelizado.

Se trata entonces de un delirio derivado del realismo intelectual, una apuesta tecnologizante en el sentido de describir de manera más exacta y rigurosa la apariencia visible del mundo, inclusive en sus aspectos más resistentes a la formalización. La imagen digital posee un carácter neorrenacentista en la que el *realismo conceptual* pone en crisis el código fotográfico y supone el fin de una cámara. Si en la fotografía y en la pintura el punto de vista era determinante, en la imagen digital el punto de vista es el resultado del proceso. Así se pasa de la imagen como *reflejo* a la imagen como *actualización* provisoria del lenguaje. Con lo cual el sujeto pierde en centralidad de visión lo que gana en ubicuidad que se va a crear.

Notas

1. La producción fotográfica Pictorialista se componía básicamente de retratos, paisajes y alegorías utilizando técnicas para producir foco suave, retoque y una iluminación penumbrosa. Todo ello con la intención de que el resultado final fuera semejante a una pintura.
2. En contra del Pictorialismo fotográfico, nacen los “*Puristas*”, quienes pensaban que la foto debería ser usada de tal forma que permitiera afirmar sus propiedades únicas. Enfatisaban la fidelidad hacia el sujeto, visto por el fotógrafo con un lente de gran definición y con un proceso de mucha precisión. La foto se hacía sin ninguna manipulación y de preferencia por contacto.
3. Los “*Formalistas*” se preocupan por la apariencia, más que por la sustancia del sujeto. Los fotógrafos están preocupados única y exclusivamente en la explotación de las cualidades fotográficas. Sus imágenes se convierten en una afirmación de la fotografía más que en una interpretación del sujeto. Es decir, ellos reconocen a la fotografía como un medio con características propias, pero argumentan: “El retoque es válido en cualquier circunstancia para que la fotografía luzca”.
4. Con Alfred Stieglitz a la cabeza nacen los “*Equivalentes*”, quienes defienden la idea de observar a los sujetos como equivalentes de emociones, estados de ánimo y sentimientos al interior de una fotografía.
5. Caracterizado por su casi nula referencia hacia los sujetos del mundo real y sus situaciones, nace el “*Expresionismo Abstracto*”. Influenciado por el movimiento pictórico de los 50’s, el Expresionismo Abstracto considera el lienzo y la impresión fotográfica como un campo de acción para los movimientos y emociones del artista. Objetos inanimados y escenas comunes son su materia prima.
6. La cámara Leica, puesta en el mercado en 1930, fue la primera cámara de precisión de pequeño formato, y con su obturador de plano focal y arrastre de película acoplado, preparó el camino para la revolución en el sistema fotográfico de 35 mm. La soberbia Leica es considerada como la madre de todas las cámaras. BUSSELLE, M. “El libro guía de la fotografía.” Barcelona. 1977. p.36.
7. CCD. Dispositivo de Carga Acoplada. Fotocélula de pequeño tamaño, de sensibilidad extendida a la luz por el hecho de llevar una carga eléctrica antes de ser expuesta. Los CC, son utilizados en matrices de alta densidad, son el medio de registro en escáneres de resolución baja y media en cámaras

digitales. FREEMAN, M. "Guía completa de fotografía digital." Barcelona,. 2001. p. 217.

8. El nacimiento de la fotografía coincidió con el nacimiento del Positivismo, ya que fue en 1839 cuando Auguste Comte (1798-1857) estaba escribiendo su Cours de Philosophie Positive (1830-42). El Positivismo, según la RAE, es el *sistema filosófico que admite únicamente el método experimental y rechaza toda noción a priori y todo concepto universal y absoluto*. www.rae.es y en www.encyclopedia.com es definido como *philosophical doctrine that denies any validity to speculation or metaphysics. Sometimes associated with empiricism, positivism maintains that metaphysical questions are unanswerable and that the only knowledge is scientific knowledge*. Para los positivistas la fotografía era el medio más adecuado, más objetivo y más neutro de registrar la naturaleza y las cosas. La fotografía, gracias al conocimiento verdadero que ofrecía, era el mejor instrumento para avanzar en el conocimiento y control del mundo.

9. Documento es, la objetivación en un soporte físico de un mensaje transmisible en el espacio y en el tiempo con la finalidad de convertirse en fuente para la obtención de nueva información o para la toma de decisiones. Asimismo, [...] instrumento de cultura, de conocimiento y fijación de la realidad, de comunicación del mensaje en el proceso informativo-documental, como fuente de nuevo conocimiento científico [...] LÓPEZ YEPEZ, J. "Universidad y socialización del saber: ventajas y retos del formato electrónico." SCIRE, Representación y Organización del Conocimiento.. Vol.6, nº 1. p.15.

10. *El fisionotrazo se basaba en el principio del pantógrafo. Se trataba de un sistema de paralelogramos articulados susceptibles de desplazarse por un plano horizontal. Con ayuda de un estilete seco, el operador seguía los contornos de un dibujo. Un estilete entintado seguía los desplazamientos del primer estilete y reproducía los dibujos a una escala determinada por su posición relativa.* FREUND, G. "La fotografía como documento social." Barcelona. 2002. pp. 16-17.

11. Artisticidad, como atributo que concede la historia. FONTCUBERTA, J. "Estética Fotográfica. Una selección de textos". Barcelona. 1990. p. 29.

12. Robins afirma también que *las nuevas imágenes están, por supuesto, implicadas sustancialmente en aumentar los objetivos de lo que se ha dado en llamar capitalismo post-industrial o de la información.* (1997:49). Pero nosotros no estamos de acuerdo con esta visión marxista de la imagen fotográfica digital creativa, es decir, artística. Es importante señalar las diferencias entre la fotografía artística, documental, publicitaria, o científica

cuando se habla de la imagen. Lo cierto es que cada uno de los tipos de fotografía han llevado caminos diferentes marcados por sus objetivos propios. ROBINS, K. “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? En “efecto real, debates posmodernos sobre fotografía”. RIBALTA, J. Barcelona. 1997. p.49.

13. Una posmodernidad surge por tanto como contrapráctica, no sólo de la cultura oficial de la modernidad sino también de la *falsa normatividad* de una posmodernidad ultra reaccionaria. En oposición (pero no solamente en oposición), una posmodernidad resistente se interesa por una reconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pseudos históricas o pop sino por una crítica de los orígenes, no por un retorno a éstos. En una palabra, trata de cuestionar más que de explorar los códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas. RIBALTA, J. “Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía”. Barcelona. 2004. p.11.

14. Valor continuo. Distintas gamas de grises que van desde un gris muy intenso (90%) hasta un gris muy tenue (10%). (RIBALTA, J: ob. cit., p. 336)

15. Bitmap. Formato de archivo para imágenes en mapa de bits. Soporta RGB, color indexado, escala de grises y mapa de bits. FREEMAN, M. “Guía completa de fotografía digital.” Barcelona,. 2001. p. 216.

16. La imagen digital es un producto del desarrollo de la informática que tiene como antecesor a la fotografía, (que toma como punto de partida un objeto del mundo real) y a la pintura, (donde la imagen ha sido creada por un artista). Y como el principio básico de los multimedios permite violar la tradicional estructura del medio en sí, en la imagen digital podemos ver incluidos los dos hechos, la originalidad de la imagen cuando es tomada por primera vez, y luego el resultado de compresiones, optimizaciones, filtrados y otros procesos que forman parte del arte digital contemporáneo. La imagen digital toma vida mediante un archivo de diferentes formatos, que puede ser almacenado en alguno de los dispositivos electrónicos creados para tal fin, enviado por correo electrónico e incluso ser impreso.

Bibliografía

- Barthes, R. (1995) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona. España. Editorial Paidós.
- Busselle, M. (1977) *El libro guía de la fotografía*. Barcelona. España. Salvat Editores.
- Freeman, M. (2001). *Guía completa de fotografía digital*. Barcelona, España. Editorial Blume.
- Fontcuberta, J. (1990A). *Estética Fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona, España. Ed. Gustavo Gili.
- Freund, G. (2002) *La fotografía como documento social*. Barcelona. España. Editorial Gustavo Gili.
- Lister, M. (1997). *Ensayo introductorio*. En *La imagen fotográfica en la cultura digital*, LISTER, M. (compilador), Barcelona. España. Editorial Paidós.
- López Yépez, J. (2000). *Universidad y socialización del saber: ventajas y retos del formato electrónico*. SCIRE, Representación y Organización del Conocimiento.. Vol.6, nº 1.
- Ribalta, J. (2004) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili.
- Rio, del V. (2000). *La estética del documento. Revisiones del arte y la teoría*.
- Robins, K. (1997) *¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? En efecto real, debates posmodernos sobre fotografía*. Ribalta, J. Barcelona. España. Editorial Gustavo Gili.
- Sontang, S.(1997) *Acerca de la fotografía*. Barcelona, España. Editorial Edhasa.

El diseño innato en la construcción de habitáculos e instrumentos de los animales

HÉCTOR FERNANDO GARCÍA SANTIBÁÑEZ SAUCEDO

Resumen

Esta investigación trata sobre la capacidad instintiva de los animales para generar diseño en sus obras (sean habitáculos o instrumentos) donde a partir de una profundización de los componentes que constituyen dicho comportamiento, se hacen comparaciones con el diseño humano para ir confrontando la validez de sus creaciones como tal, desde un punto de vista filosófico, etológico y de diseño.

Palabras clave: Diseño, instinto, aprendizaje, construcción, animales.

* * * * *

1. Introducción

La noción de instinto es actualmente objeto de controversias, pues históricamente ha pasado por una serie de definiciones e interpretaciones ambiguas que le han encauzado a estar en una situación un tanto contradictoria. De ahí que haya pasado a través de los años por muchos cambios de significación en varios campos de la ciencia, entre los que estarían la psicología, biología, así como la etología por mencionar sólo unas cuantas, donde se han inclinado mejor a emplear el vocablo de comportamiento innato, para referir con mayor precisión los atributos que pudiera aludirle, si bien en general muchos autores

siguen utilizando el término de *instinto* aún en esas ciencias, para referirse a acciones no aprendidas

Ahora bien, para apreciar de manera más clara la idea de incidencia del comportamiento innato, con las respuestas emitidas como supuesto diseño de los animales, hemos de ver este concepto tanto desde el punto de vista filosófico como del psicológico. Estas dos áreas del conocimiento, presentan atributos que son importantes rescatar para explicar y comprender mejor sus bases conductuales, mismas que exhiben independientemente, conclusiones complementarias que trataremos de vincular para aclarar mejor nuestra posición respecto a este referente.

2. Desarrollo

Se ha tomado como base, que la naturaleza conduce al animal a cuidar de sí mismo, así como a conservarse a través del instinto, contribuyendo de tal manera a mantener el orden con el todo. Según el filósofo francés Henri Bergson ¹ (1859-1941), ganador del Premio Nobel de Literatura de 1928, es en los insectos, y de manera específica en los himenópteros ³ donde se ha generado con mayor eficiencia el desarrollo del instinto, mientras que en los vertebrados y en lo particular en el ser humano, donde se ha desenvuelto de manera más eficiente la inteligencia. Tal planteamiento es comprendido al exponer que el plano evolutivo se ha encausado hacia dos caminos divergentes uno del otro, donde en un extremo estaría el instinto, y por el otro lado estaría la inteligencia. No obstante, también es probable, como alude este autor, que uno de los errores capitales en el desarrollo de la ciencia haya sido el mantener todavía vigente el planteamiento aristotélico que indica que la vida

vegetativa, la vida instintiva y la vida racional sean tres grados sucesivos de una misma tendencia de desarrollo, cuando en realidad se trata de tres direcciones divergentes, no existiendo estrictamente entre ellas una diferencia de intensidad, ni de grado sino principalmente de naturaleza. Por eso menciona Bergson que “no existe ningún signo único y simple por el cual se pueda reconocer que una especie esté más adelantada que otra en la misma línea de evolución” (figura 1).

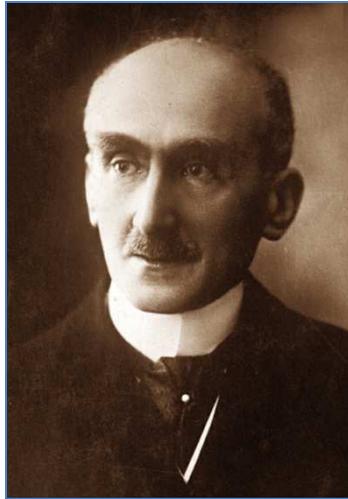


Fig. 1. Para Henri Bergson, tanto el instinto como la inteligencia son dos vías divergentes una de la otra, no existiendo por tanto diferencias de intensidad ni de grado, sino simplemente de naturaleza.

Nicola Abbagnano hace mención igualmente de Bergson², al referir que por cuestiones naturales, la misma evolución de la vida a alejado mutuamente a la inteligencia del instinto, para desarrollar totalmente los elementos que en un

principio se complementaban. Tal parece que el instinto se ha concentrado en el objetivo de construir, activar y utilizar instrumentos organizados (cuerpo natural) que en general, se presentan con una gran complejidad de detalles aún cuando posea una maravillosa simplicidad de funcionamiento, conservando además una estructura invariable, ya que su modificación, no se produce sin una modificación de la especie, siendo por tanto especializante o en otras palabras, un instrumento para un objeto determinado. Mientras que la inteligencia se ha concentrado en la de fabricar y adoptar instrumentos no organizados (objetos artificiales), que son en general mucho menos perfectos, sin embargo poseen la facultad de poder modificar su forma constantemente para ajustarse a las circunstancias imperantes.

Estos atributos permiten comprender en parte, el porqué los animales que se desenvuelven a través del instinto (o prioritariamente a través de él), no sean conscientes o sean conscientes en una parte muy pequeña proporcionalmente, pues hemos de aceptar que la conciencia evalúa los resultados de la percepción, sean sensibles o racionales, que se realiza en la mente del ser vivo para adoptar una decisión, y así generar la acción ejecutable; en pocas palabras, evalúa entre las distintas posibilidades de ejecutar una acción y la obra realizada. Es por esto que en el instinto tales condiciones son muy escasas, dado que una muy pequeña proporción es dejada a la elección. Aunado a esto, en la misma naturaleza del instinto expuesto por tal autor, si bien la inteligencia se orienta en la conciencia, que es perplejidad y posibilidad de elección, el instinto se orienta en la inconsciencia, manifestándose con una plena seguridad y firmeza. Probablemente es en este punto donde coinciden los criterios que enmarcan el binomio de la inteligencia y el instinto,

expuesto elocuentemente en las palabras de Bergson, al referir que “hay cosas que sólo la inteligencia es capaz de buscar, pero que por sí misma, no hallará jamás. Esas cosas sólo las hallaría el instinto, pero éste nunca las buscará”⁴, referidas a la capacidad de planear, ejecutar y comprender una acción que nos lleve de manera íntegra al conocimiento completo de una obra.

Así pues, con frecuencia encontraremos comportamientos que generen alguna duda en cuanto a estos dos componentes, pues no hay inteligencia en el que no se descubran trazas de instinto, ni instinto que no se encuentre envuelto por un velo que aludiría a la inteligencia. Tales son los ejemplos del instinto, en donde encontramos creaciones instrumentales (sea en los ámbitos de los habitáculos, los instrumentos e incluso del mimetismo), donde éstos son generados de manera especializante y casi perfectos, al apoyarse en una *representación* acorde a sus sentidos que son rodeados por la inconsciencia, por tanto estas respuestas son *sentidas*, mientras que en las creaciones inteligentes, que son generalmente imperfectas, presentan un amplio número de posibilidades de adecuación por sustentarse en un *pensamiento*, guiadas por la conciencia que encauzan a generarlas por ser *pensadas*. No obstante, las dos posturas están enfocadas a resolver problemas para mantener la vida, una mediante medios naturales, y otra mediante medios artificiales, pues las dos manejan información y conocimiento que guían la conducta que ha sido modificada paulatinamente a través de la evolución, ¿o habremos de pensar que el comportamiento innato de algún insecto, surgió exactamente igual desde la aparición de esa especie, con todos y cada uno de sus atributos conductuales con que se manifiestan ahora, sin haberse modificado nunca?

En general, la ciencia considera que este impulso natural que dirige el comportamiento de los animales, posee tres características específicas, esto es: 1) Es *innato*, o sea que se manifiesta “siempre”⁵ de la misma manera sin que medie “ningún” aprendizaje inicial; por ejemplo la construcción de colmenas por la abejas, las cuales las hacen “siempre” de la “misma” manera. 2) Es *uniforme*, esto es, que no se perfecciona⁶, pues la *técnica*⁷ que se emplea en algunos casos, llega a ser con gran frecuencia siempre la misma; por ejemplo la técnica que utilizan los castores para construir sus diques, la cual “no ha progresado” con el tiempo. Y 3) Es *específico*, es decir, que cada especie de animal presenta sus propias características particulares las cuales le ayudan a desenvolverse de manera más propia y natural, según sus necesidades; por ejemplo aquí estarían las termitas *Macrotermes* (montículo con concepto de montaña) que realizan de diferente manera sus nidos respecto a las termitas *Aminotermes* (montículo con concepto de pared), siendo aún así las dos especies termitas, pero de diferente subespecie.

Otros autores, como es el caso particular de W. H. Thorpe⁸, considera que la conducta innata se manifiesta más bien en cuatro aspectos que lo caracterizan: 1) Es *hereditario*, al reconocerse como un patrón existente en casi todos los miembros de una especie. No obstante, si bien no por ser heredada es completamente rígida. 2) Es *predecible*, al presentarse como secuencias pautadas en el tiempo. 3) Es *adaptativo*, cuando sus consecuencias contribuyen a la preservación de la especie, llevando al extremo que si no ejecuta esas acciones hasta cierto punto, sus oportunidades para sobrevivir y reproducirse serían nulas. Este es el caso del nido de las aves, en particular del tejedor macho *Malimbus scutatus*.

Y 4) es *espontáneo*, al manifestarse de manera natural comportamientos que se revelan cuando no existen oportunidades para aprender, así como de practicar elaborados patrones de conducta que les ayudaría a desenvolverse con mayor decisión. Por ejemplo, en el caso de una oruga que requiere tejer su capullo para sobrevivir, debe llevarlo a la práctica una sola vez en su vida, siendo necesario que su realización sea casi perfecta, pues de ello depende la continuidad de su especie. No obstante, también menciona Thorpe, que hoy en día se sabe que adoptar esta distinción tan rígida, pudiera conducir a errores concluyentes, así como argumentos estériles, porque la conducta de cualquier animal también pudiera verse influenciada por la experiencia que va adquiriendo a cada momento de su vida⁹.

Desde hace tiempo se tiene establecido que tanto los genes como el medio ambiente contribuyen al desarrollo del comportamiento. No obstante en la actualidad también mencionan otros investigadores que existen otras explicaciones que precisan que la conducta no se manifiesta estrictamente de esta manera, aún cuando en general así lo sea¹⁰, pues llegan a presentarse otras variables que dan por lo mismo, otro tipo de interpretaciones a este mismo esquema¹¹. En términos generales el comportamiento innato, es el componente por el cual un animal emite una respuesta de manera natural, a estímulos que pueden desencadenar y encausar conductas de forma inconsciente con el fin de procurar alguna protección, conseguir su sustento, así como preservar a la prole. Este impulso posee una base genética, ubicada en los genes de cada especie, y es transmitida a través de la herencia que se da de padres a hijos. Este comportamiento puede ser considerado como algo específico, que se manifiesta de manera completa desde la primera vez a partir de cierta edad, por

ser motivado al enfrentar a ciertos estímulos. Al ser el comportamiento innato un atributo conductual importante, se caracteriza a su vez por ser realizado de una manera más o menos constante por distintos miembros de una misma especie siendo con frecuencia única para ella sola. Sin embargo, no son iguales los comportamiento innato de una avispa que tiene que realizar su nido aunado a otros “compromisos” en poco tiempo de su vida, con el entrenamiento paulatino de un castor para ejecutar sus construcciones que están inmersas con otros tipos de acciones. En su obra sobre conducta animal, Manning ¹² hace alusión a este pensamiento, al decir que “La selección natural ha favorecido una respuesta heredada allí donde la demora propia del aprendizaje podría resultar fatal” (figura 2).



Fig. 2. Pupa de mariposa monarca (*Danaus eresimus*). Para realizar este habitáculo, la oruga de esta mariposa lo efectúa una sola vez en su vida. Por tanto, no requiere de aprendizajes previos. La naturaleza le ayudará a través del instinto.

En opinión de Darwin ¹³, el instinto es aquél componente conductual que da lugar a un tipo de acción no aprendida, que presenta como objetivo el asegurar la supervivencia del individuo y de su misma especie, al adaptarse eficazmente en el medio. Si bien se ha integrado a la denominada conducta instintiva, ésta se caracteriza por presentar atributos fundamentalmente innatos, es decir, que para que se manifiesten tales respuestas, no necesitan de ciertos aprendizajes previos, además de ser también frecuente encontrarse con reacciones de este tipo que requieren obligatoriamente de un aprendizaje explícito, aunado a muchos otros que se apoyan en valores y procesos culturales. Para esto, se puede aceptar como respuesta innata o no aprendida, en tanto no sea posible identificar un proceso de aprendizaje o de cualquier otra influencia ambiental en su origen.

Autores como Niko Tinbergen, han establecido que la acción instintiva tendría que ser estereotipada y específica, ajustándose a pautas invariables que pudieran ser compartidas por cada uno de los animales de una misma especie, presentándose tal fenómeno principalmente en especies con poco desarrollo evolutivo respecto a las especies superiores, así como en las primeras etapas de desarrollo individual, que en etapas posteriores. De ahí pues que él interprete el comportamiento innato como “aquel que no ha sido cambiado por procesos de aprendizaje” ¹⁴. Es común considerar que las conductas innatas se manifiestan a través de la presencia de estímulos externos e internos, con frecuencia muy específicos, desapareciendo tal ejecución hasta que hayan sido consumado, aún cuando el estímulo que los haya generado, ya no exista. Tal explicación permite comprender asimismo, que el instinto no sería sino un plan de acción involuntario, rígido y heredado,

donde las partes que pudieran constituirlo, no podrían reorganizarse ni habría porqué ser aprendido o descubierto, al basarse en sistemas neurológicos jerárquicamente organizados, los cuales comparten una misma fuente de motivación.



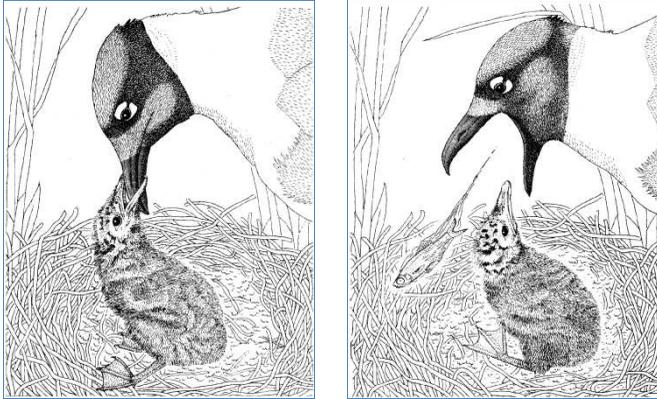
Fig. 3. Comportamientos más complicados como los que se vinculan con los impulsos para la procreación, no serían necesarios aprender, pues se manifiestan instintivamente, pero las técnicas de acoplamiento sí, pues estos serían por aprendizaje. Esto se manifiesta en los macacos que han vivido en aislamiento y que cuando son excitados por una hembra en celo e intentan aparearse, no se efectúa correctamente la cópula, siendo incapaces de aprender esta conducta después. Ilustración: Mason. Heymer, Armin. *Diccionario etológico*. Ed. Omega. Barcelona, 1982, p. 138.

Ante esto, es interesante destacar igualmente las ideas de Ramón Bayes ¹⁵ quien ha dicho que, es de suponer que en algún momento de la vida del animal, éste aprende que una información en particular posee un significado especial, y reacciona de acuerdo a la interpretación que ha aprendido que

tiene. Por supuesto que muchas de esas conductas no se han constituido durante la vida del animal. Por ejemplo, las secreciones y los movimientos del estómago cuando le llegan los alimentos, no los aprende algún mamífero en su vida extrauterina, así como tampoco aprende a cómo andar. De ahí que comportamientos mucho más complicados como los que se vinculan con la procreación, no los tendrían que aprender, aunque igualmente se ha comprobado que lo relacionado con ciertas técnicas de acoplamiento para que haya físicamente una mejor unión, sí (figura 3) ¹⁶. No es de escasa importancia, comenta Bayes en relación a cierta conducta innata que “Les llamemos instintos, [aún cuando éstos han sido aprendidos posteriormente] pero si nos detenemos un poco no podremos distinguirlos de otros comportamientos heredados, que el animal nace con esos comportamientos ya aprendidos”.

Llega a ser mucho más difícil hablar propiamente de instintos, cuando aumenta la complejidad de una especie y se sube en la escala adaptativa, pues la capacidad de explicar satisfactoriamente la variedad de los lineamientos conductuales de una especie superior, hace que varíe en su sentido cuando se habla de especies inferiores. Si bien es común considerar también, aunado a la opinión general de varios autores, que la experiencia y los procesos de aprendizaje no desempeñan ningún papel fundamental en el comportamiento innato, también es válido vincular entre otros elementos, a los reflejos y automatismos que acompañan a este tipo de conducta, donde ésta es liberada a través de la percepción de signos de carácter químico, acústico, cinético y óptico, entre otros, de los cuales posee el animal un conocimiento de manera innata. Tales conclusiones permiten comprender un poco más las pe-

culiaridades del llamado “instinto”, en cuanto a su posibilidad de tener que ser aprendido en parte para poder ser utilizado.



Figs. 4 y 5. Ilustración de polluelo de gaviota sonriente (*Larus atricilla*) picoteando a su madre para que ésta abra el pico y regurgite su comida. Ilustración: Scientific American.

Los resultados obtenidos por un equipo de investigadores encabezados por Jack P. Hailman¹⁷, conducen a pensar con mayor firmeza que esta perspectiva no está tan alejada de la realidad, pues se sabe que el comportamiento instintivo de alimentación de las crías de la gaviota de mar (sea la gaviota sonriente *Larus atricilla*, o la gaviota argétea *Larus argentatus*), “no está completamente desarrollado en el nacimiento”. Investigaciones realizadas en los primeros siete días de estas pequeñas aves, permitieron comprobar que el desarrollo normal de la conducta innata, “está fuertemente afectado por la experiencia del polluelo”, donde *después* de las primeras experiencias en su vida, éstas podían igualmente

aprender de manera rápida a identificar la comida o por lo menos a localizarla para desarrollarse normalmente ¹⁸, independientemente de otro posible método que se emplearía, conocido como “ensayo y error” (figuras 4 y 5)

Ahora bien, menciona igualmente este investigador, que este pollito tiene asimismo una vaga *imagen mental* de los padres quienes lo alimentan, y que ésta se vuelve con el paso del tiempo y la experiencia, más nítida y precisa, existiendo del mismo modo un componente de aprendizaje en el desarrollo de los otros instintos, los cuales se presentan quizás, sólo de manera esquemática, aunque con el paso del tiempo, estos modelos conductuales se reafirman y afinan dando sus respuestas en cada animal. Este refinamiento del instinto o mejor dicho, su transformación paulatina en indicios que ya suponen un aprendizaje, se ejemplifica claramente en otras especies de aves. Lorenz ¹⁹ comenta que los movimientos de vuelo que realizan las grajillas (*Coloeus monedula*) cuando se alzan, giran y caen estrepitosamente sobre el vacío, puede ser propiamente un juego en el sentido propio de la palabra, con el fin de practicar movimientos que disfrutan ellos mismos, pues

(...) debemos advertir categóricamente que se trata de movimientos aprendidos, no de instintos innatos. Pues todo lo que practican estas aves en las alturas, la utilización del viento, la apreciación exacta de las distancias y, sobre todo, el conocimiento de las condiciones locales en los distintos puntos donde, para una determinada dirección del viento, existen movimientos ascendentes, baches o torbellinos, todo ello no es patrimonio heredado, sino que lleva el sello de lo que se ha adquirido individualmente.

3. A manera de conclusión

Sin embargo, pudiera parecer muy simplista el otorgar el resultado de todas las soluciones de los animales al instinto sin un poco de injerencia de una cultura y una representación mental por parte de algunas especies superiores, pues poco a poco vamos comprobando que las palabras de Voltaire referidas a este tipo de conducta, estaban en lo cierto: “Los animales perfeccionan su instinto por el uso”. Tal reflexión permite aludir que los movimientos básicos son el resultado de la información heredada que se manifiesta en la conducta innata, pero los movimientos exactos no, pues éstos son el resultado de la práctica y la experiencia que obliga al animal a alcanzar el dominio de su uso. En opinión de la Dra. Montserrat Colell Mimó de la Universidad de Barcelona, si bien el alimoche o buitre egipcio (*Neophron percnopterus*) posee de manera innata la tendencia de aventar piedras sobre huevos, es la experiencia y la representación mental del problema, que permite ajustar la dirección de la piedra para atinarle al huevo de avestruz (fig. 6).

Al igual el Pinzón de Darwin (*Cactospiza pallida*), quien también por cuestiones hereditarias posee la inclinación a escarbar o pinchar sobre un agujero, la selección de la espina para utilizarla con mayor precisión (en cuanto al espesor, el largo, la dureza, la flexibilidad, etc.) es cuestión de aprendizaje, vinculado con una visualización quizás muy elemental, del problema a enfrentar ²⁰, quedando finalmente una pregunta en el aire, ¿podrá también diseñar instintivamente el ser humano? Si es así, ¿qué tipo de resultados se obtendrían?



Fig. 6. Al igual que la mayoría de las especies, el buitre egipcio (*Neophron percnopterus*) perfecciona su instinto al practicarlo con frecuencia. Por ejemplo el lanzar piedras para quebrar el cascarón de un huevo de avestruz. Al principio no atinará al objetivo, pero después poco a poco lo hará. Foto: Jacana / A. Gandolfi.

Notas

1. Bergson, Henri. La evolución creadora. Ed. Planeta Agostini. Barcelona, 1985, pp. 125-126
2. Donde se encuentran especies como las abejas, las avispas y las hormigas.

3. Bergson, H. “L’*évolution créatrice*” 1911, 8ª ed., p. 157, en Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía, Ed. Fondo de Cultura Económica. México DF, 1989, p. 689.
4. Bergson, H. ob. cit. p. 141.
5. Entendido con cautela este adverbio de tiempo.
6. Esto en el entendido de que si no se perfecciona, es que ha alcanzado la eficiencia máxima en su desempeño, bajo las condiciones que se necesitan, pues si no fuera así, no le funcionaría a esa especie. Al entender por perfección lo que le es propio a algo que está “acabado” y “completado”, tal peculiaridad implica asimismo que no le faltara nada así como tampoco le sobrara ningún elemento para ser exactamente lo que es, pues ha alcanzado su fin. Esto también nos conduce a interpretarlo como lo mejor en su género, pues no habría nada que pudiera superarlo, pues al cambiar lo perfecto, se introduciría una imperfección, y si esto fuera así ¿porqué es necesario modificar lo que está bien? Desde mi propia apreciación y ajustada hacia la óptica del diseño, la perfección relativa a que se alude, en lugar de ser una desventaja, se presentaría como un bien. Sin embargo, creo que esto incluso sería muy difícil de lograr, pues al estar cambiando las variables ambientales, cada individuo o cada especie, tendría que ajustar las soluciones que responderían apropiadamente a tales circunstancias, teniendo que generar varias hasta encontrar la adecuada. En todo caso, volveríamos a recaer en una interpretación donde se aplique el diseño, con la cual se dé respuesta a la nueva problemática.
7. La técnica forma parte de la manera en que se expresa y se produce el diseño, pero no es el diseño en sí. Ferrater Mora, menciona que pudieran existir varios tipos de perfección, donde se integraría la llamada perfección técnica, la cual “consiste en ejecutar, con máxima eficiencia, una tarea determinada”. Ferrater Mora, José. Diccionario de Filosofía, tomo III, Ed. Ariel, Barcelona, p. 2751.
8. Thorpe, W.H. *Naturaleza animal y naturaleza humana*. Ed. Alianza, Madrid, 1974, p. 144.
9. Thorpe, W.H. ob. cit, p. 158.
10. Alcock, John. *Comportamiento animal / Enfoque evolutivo*. Salvat editores, Barcelona 1978, p. 69.
11. Tales como la teoría de los Memes. Para ello ver a Blackmore, Susan. “El poder de los Memes”, en *Investigación y Ciencia (Scientific American)*, # 291, diciembre 2000, pp. 44-53. O También en Blackmore, Susan. *La máquina de los Memes*. Ed. Paidós, Barcelona, 2000. 356 pp.

12. Manning, Aubrey. Introducción a la conducta animal. Ed. Alianza Universidad. Madrid, 1977, p. 33.
13. Darwin, Charles. El Origen de las Especies. Editorial Porrúa. México D.F., 2010.
14. Niko Tinbergen. El estudio del instinto. Ed. Siglo XXI. México DF, 1970, p. 7.
15. Bayes, Ramón. Iniciación a la farmacología del comportamiento. Ed. Fontanella, Barcelona, 1977, pp. 15-16.
16. Heymer, Armin. Diccionario etológico. Ed. Omega. Barcelona, 1982, p. 138.
17. Hailman, Jack, P. “Como se aprende un instinto”, en *Scientific American*, Diciembre, 1969. (Versión en castellano en *Comportamiento animal / Investigación y Ciencia*, Ed. Blume, Madrid 1978, pp. 290-300.
18. Hailman, Jack, P., *ibidem*, p. 299.
19. Lorenz, Konrad. El anillo del rey Salomón. Estudios de psicología animal. *Op. Cit.*, p. 64.
20. Entrevista con la etóloga Dra. Montserrat Colell Mimó de la Universidad de Barcelona, en mayo del 2003.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía, Ed. Fondo de Cultura Económica. México DF, 1989.
- Alcock, John. Comportamiento animal / Enfoque evolutivo. Salvat editores, Barcelona 1978.
- Bayes, Ramón. Iniciación a la farmacología del comportamiento. Ed. Fontanella, Barcelona, 1977.
- Bergson, Henri. La evolución creadora. Ed. Planeta Agostini. Barcelona, 1985.
- Bergson, H. L'évolution créatrice. 1911, 8ª ed..
- Blackmore, Susan. “El poder de los Memes”, en *Investigación y Ciencia (Scientific American)*, # 291, diciembre 2000.
- Blackmore, Susan. La máquina de los Memes. Ed. Paidós, Barcelona, 2000.
- Darwin, Charles. El origen de las especies. Editorial Porrúa. México D.F., 2010.
- Ferrater Mora, José. Diccionario de Filosofía, tomo III, Ed. Ariel, Barcelona.

- Hailman, Jack, P. "Como se aprende un instinto", en *Scientific American*, Diciembre, 1969. (Versión en castellano en *Comportamiento animal / Investigación y Ciencia*, Ed. Blume, Madrid 1978.
- Heymer, Armin. Diccionario etológico. Ed. Omega. Barcelona, 1982.
- Lorenz, Konrad. El anillo del rey Salomón. Estudios de psicología animal.
- Manning, Aubrey. Introducción a la conducta animal. Ed. Alianza Universidad. Madrid, 1977.
- Niko Tinbergen. El estudio del instinto. Ed. Siglo XXI. México DF, 1970.
- Thorpe, W.H. Naturaleza animal y naturaleza humana. Ed. Alianza, Madrid, 1974.

Los autores

Cecilia Suárez Moreno Profesora de la Universidad de Cuenca (Ecuador) Su Maestría la hizo en Arte y Cultura Contemporáneos en la Universidad Politécnica de Cataluña. Sus estudios doctorales en la Universidad de País Vasco (España). Como autora y coautora ha publicado una veintena de libros sobre arte, cultura, estética y crítica de arte.

Carolina Larrea Artista plástica y profesora de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctora en Artes: Producción e Investigación por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia (España).

Daniel Pablo Tejero Olivares Profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de Altea, de la Universidad Miguel Hernández (España). Fundador del grupo de investigación "Figuras del Exceso y Políticas del Cuerpo". Autor de señeras exposiciones individuales y obras de arte público monumental.

Ma José Zanón Cuenca Profesora titular de escultura en la Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández (España). Investigadora principal en el proyecto CUERDAS: Centro on-line para usos de estudio y recursos de documentación artístico-teóricos vinculados al binomio sexo-género, financiado por la UMH-BANCAJA.

Lourdes Santamaría Blasco Doctora por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesora Contratado Doctor de la Universidad Miguel Hernández (España). Ha participado en numerosos congresos internacionales y publicado en revistas y libros especializados como *Papers d'Art, Herejía y Belleza* y *Micropolíticas. Arte y Cotidianidad (2001-1968)*.

Diego Salvador González Ojeda Artista plástico. Profesor e investigador por la Carrera de Arte y Diseño de la Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador). Inicialmente su trayectoria giró en torno al desnudo femenino y el retrato. Actualmente explora la abstracción geométrica, trazando relaciones entre la iconografía prehispánica y conceptos de la filosofía contemporánea.

José Luis Crespo Fajardo Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (España). Postdoctorado por la Universidad de Lisboa y por la Universidad de Oxford. En la actualidad es docente investigador del Proyecto Prometeo en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (Ecuador).

Edurne González Ibáñez Doctora en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (España). Artista e investigadora, ha efectuado numerosas exposiciones internacionales, colectivas e individuales. Desarrolla un proyecto de creación con una Beca de la Diputación de Bizkaia sobre aspectos vinculados a la materialidad del lugar y la construcción de la idea de territorio.

Ana Cristina Medellín Gómez Profesora Investigadora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (México). Líneas de investigación: procesos emocionales en la creación, coreografía, semiótica y semiología.

Lucero del Pilar Miranda Diego Docente de la Preparatoria Norte y Coordinadora de Tutorías en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (México). Especialista en psicoterapia para adolescentes y adultos, imparte cursos de sexualidad para adolescentes, detección, canalización y trabajo con trastornos alimenticios.

Alberto Ruiz Colmenar Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Máster en Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid. Docente investigador en los grados de Fundamentos de la Arquitectura y Bellas Artes en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (España).

Pamela S. Jiménez Draguicevic Maestra en Arte: Estudios de Arte Moderno y Contemporáneo, y especialista en fonoterapia. Profesora de la Facultad de Bellas Artes-Universidad Autónoma de Querétaro (México). Miembro de la RED de investigación: Investicreación Artística.

José Luis Maravall Llagaria Doctor en Bellas Artes. Profesor de Pintura y de Nuevos medios de la imagen en la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad

Miguel Hernández (España). Artista plástico y miembro del grupo de investigación *Elástica Variable*, y del grupo *Lenguajes Óptico-Analógicos y Recursos Digitales*.

José Alberto Conderana Profesor de Historia del arte y de Ciencias sociales en la Universidad Pontificia de Salamanca (España). Actualmente investiga las relaciones entre artes escénicas y arquitectura y coordina el equipo Neuroestética y Lenguajes Artísticos.

Marco Antonio Marín Álvarez Doctor en Diseño por la Universidad Autónoma Metropolitana: Unidad Azcapotzalco (México). Maestría en Administración y Mercadotecnia por la Universidad del Valle de México. Profesor-Investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana. Azcapotzalco.

Francisco Roberto Rojas Caldelas Doctor en Educación por la Universidad La Salle. Maestría en Lingüística Aplicada por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad. Azcapotzalco (México).

Héctor Fernando García Santibáñez Saucedo Doctor en Investigación en Diseño por la Universidad de Barcelona (España). Maestro en Artes Visuales en Comunicación y Diseño Gráfico por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor investigador de la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (México).

Los autores



Cecilia Suárez



Carolina Larrea



Daniel Pablo Tejero



María José Zanón



Lourdes Santamaría



Diego González



José Luis Crespo



Edurne González



Ana Cristina Medellín



Lucero del Pilar Miranda



Alberto Ruiz Colmenar



Pamela S. Jiménez



José Luis Maravall



José Alberto Conderana



Marco Antonio Marín



Francisco Roberto Rojas



Héctor Fernando García

F I N I S.

eumed.net