



**VI CONGRESO ONLINE INTERNACIONAL SOBRE
ARTE Y SOCIEDAD: PARADIGMAS
DIGITALES**

del 9 al 23 de octubre de 2017

Juan Carlos Martínez Coll / Coordinador

Este Sexto congreso virtual sobre Arte y Sociedad: Paradigmas digitales, fue debatido en 5 foros donde se discutieron todas las ponencias presentadas, se enviaron más de 80 opiniones, hubo un total de 33 participantes y 23 ponencias.

El VI Congreso Internacional online Arte y Sociedad. Paradigmas digitales, propone abordar cuestiones relativas a la trascendencia de la comunicación digital en la sociedad y en el arte, y de modo específico concretar una serie de puntos sobre el protagonismo de este cambio de paradigma en el que nos hallamos: el trasvase del conocimiento al mundo virtual.

Es evidente que la actividad creativa está influenciada por las condiciones materiales de existencia, y a la vez que la sociedad condiciona su devenir, su intervención influye en el desarrollo social. La cultura puede poseer una función didáctica o servir para ilustrar valores éticos, es susceptible de plasmar diferentes sensibilidades e ideas; transmitir un mensaje ideológico, comunicar problemáticas de la existencia contemporánea, crear conciencia sobre distintas cuestiones o soñar con transformaciones sociales o políticas.

El VI Congreso Internacional online Arte y Sociedad. Paradigmas digitales, se establece como un foro de investigación dirigido a explorar la cultura y las artes en su vinculación con la sociedad, la tecnología y educación. Un espacio para el debate de la realidad actual entre expertos, profesionales y estudiantes.

De modo general, el congreso propone abordar cuestiones sobre los factores sociales que intervienen en el mundo del arte: el impacto de la política, la tecnología, la pedagogía, la economía y la cultura.

En definitiva, el congreso busca revelar las circunstancias y cambios que rodean socialmente al hecho artístico, y en la actualidad se nos plantean como nuevos retos, con necesidad de nuevos enfoques y adaptaciones.

@ Los autores de las colaboraciones son responsables de los contenidos expresados en los mismos.

@ ISBN-13: 978-84-17211-18-9

@ Servicios Académicos Intercontinentales S.L.

@ Grupo Eumed.net

@ Maquetación y responsable de edición: Lisette Villamizar Moreno

@ Diseño de portada y secciones: Lisette Villamizar Moreno

Comité Organizador, Científico y Académico

Luisa Pillacela Chin. U.E. Rotary Club (Ecuador)

Israel Márquez. Universitat Oberta de Catalunya (España)

Marina Pérez Pérez. Universidad Tecnológica Indoamérica (Ecuador)

Julia Rey Pérez. Universidad de Sevilla (España)

Beatriz Prado Campos. Universidad de Sevilla (España)

Rosa Vives Almansa. Universidad de Sevilla (España)

Yolanda Spínola Elías. Universidad de Sevilla (España)

Beatriz Garrido Ramos. UNED (España)

David Méndez Pérez. Universidad de La Laguna (España)

Pedro Carretero Poblete. Universidad Nacional de Chimborazo (Ecuador)

Índice de Ponencias

VIDEOINSTALACIÓN INTERACTIVA: ESPACIO, ESPECTADOR Y LAS TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN.

Por Agustín Linares Pedrero y Salvador Haro González.....1

SINERGIAS ENTRE LO VIRTUAL Y LO FÍSICO. UNA MEMORIA DEL PROYECTO MULTIDISCIPLINARIO INTERBORD A TRAVÉS DE REDES VIRTUALES.

Por Alvaro Gabriel Diaz Rodriguez, Pedro Mota García, Juan Gerardo Méndez Martínez y Carlos Samano Morales14

EXPRESIONISMO EN EL NUEVO MILENIO. VIGENCIA DE UN LENGUAJE PICTÓRICO.

Por David Méndez Pérez.....33

HOKUSAI Y LAS VISTAS DEL MONTE FUJI.

Por José Luis Crespo Fajardo y Luisa Pillacela Chin.....52

RESTAURACIÓN Y RECREACIÓN DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE REGIONES DEVASTADAS EN LAS IGLESIAS PARROQUIALES ASTURIANAS. LOS CASOS DE VILLORIA Y LUÉ.

Por Noelia Fernández García.....59

LA CONFIGURACIÓN ECONÓMICA DE LA SOCIEDAD Y SU RELACIÓN CON LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

Por Lidia María Romero Pupo71

LA CRISIS DE LA AUTARQUÍA DESDE: CENTELLES, CATALÀ ROCA Y MASATS. MIRAR HACIA LOS DETALLES VIVIENDO LA REALIDAD DE FORMA COMPROMETIDA.

Por Eliana Alvoz.....89

EL CUERPO COMO NO LUGAR Y NUEVAS CORPORALIDADES: JEDET. UN FOTO-
RELATO VIVO EN EL TERRITORIO DIGITAL.

Por Jesús Caballero Caballero.....110

LAS IMÁGENES VIRTUALES EN LA FORMACIÓN DE LOS JÓVENES ESTUDIANTES DE
ARTE Y HUMANIDADES.

Por Irma Fuentes Mata116

EL CARTEL, DEL PAPEL AL MUNDO DIGITAL; LA IMAGEN PUBLICITARIA Y EL JUICIO DE
LAS REDES SOCIALES.

Por Agustín Israel Barrera García.....129

NUEVAS TECNOLOGÍAS A PRINCIPIOS DEL S.XX COMO ANTECEDENTES DE LA ERA
DIGITAL.

Por Laura Franco Carrión.....141

TAXONOMÍAS Y CLASIFICACIONES DE LOS INSTRUMENTOS Y SISTEMAS
ELECTRÓNICOS MUSICALES. REVISIÓN HISTÓRICA Y FUNDAMENTOS.

Por María de los Reyes Oteo Fernández160

CIRCO CONTEXTUAL CONTEMPORÁNEO: ARTE OBJETUAL, HUMOR Y TECNOLOGÍA
DIGITAL.

Por Ana María Gómez Cremades.....173

LA PRESENCIA DE FICCIÓN EN LAS NUEVAS NARRATIVAS ARTÍSTICAS
TECNOCRÁTICAS.

Por Miguel Ranilla Rodríguez.....179

DEL MAPA AL ENJAMBRE: CARTOGRAFÍA EN LA SOCIEDAD DIGITAL.

Por Silvia Lopez Rodriguez.....186

DIFUSIONES VIRTUALES DE CARTELES PUBLICITARIOS: CASO DE ESTUDIO,
CARTELES DEL ROCÍO.

Por Sergio Cruz Pozuelo Cabezón.....195

LA IMPLANTACIÓN DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN EL CONTEXTO HOSPITALARIO:
APORTACIONES DE LOS PROFESIONALES DE LA SALUD.

Por Carmen María Cruz Elvira y Pedro Jesús Luque Ramos.....199

REPRESENTANTES Y REPRESENTADAS: EL IMAGINARIO DE LA MUJER EN LA
CULTURA VISUAL DEL SIGLO XXI, PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN.

Por Yelena Kondrashova Sayko.....209

LA MUJER EN EL ARTE.

Por Alicia Sánchez Jaimes, Alma Lucía Hernández Vera y Nora Berenice Rojas Coss.....217

¿EL ARTE DIGITAL ES UNA HERRAMIENTA TECNOLÓGICA O UNA EXPRESIÓN
ARTÍSTICA?

Por Alicia Sánchez Jaimes, Alma Lucía Hernández Vera y Araceli Hernández Vera.....224

VIDEOINSTALACIÓN INTERACTIVA: ESPACIO, ESPECTADOR Y LAS TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN

Agustín Linares Pedrero
Salvador Haro González

Facultad de Bellas Artes – Universidad de Málaga

Resumen

Este trabajo presenta una fundamentación y estructuración del concepto de videoinstalación artística. Para ello se sirve de un recorrido temporal desde la aparición del video arte y sus formas de presentación, y cómo este fue derivando hacia lo instalativo. Un hecho determinante fue la irrupción de las tecnologías de la información y la comunicación, que facilitaron tanto la producción de las obras, como las formas de presentarla, y abrió el camino hacia la interactividad real en este tipo de propuestas artísticas.

Palabras clave:

Videoarte, videoinstalación, arte interactivo

En 1965, Stan VanDerBeek (artista residente del MIT) percibiendo que el término *cine experimental* y el concepto que representaba iba a quedarse pequeño por la aparición y ebullición de la televisión, el vídeo, y poco más tarde los ordenadores, acuñó el vocablo de *Cine Expandido*, describiéndolo como todo espectáculo que exceda o modifique algún aspecto del ritual cinematográfico, estrictamente definido como la proyección sobre la pantalla de una película en un proyector ante espectadores sentados¹. VanDerBeek era un artista que trabajaba todos los formatos artísticos, pero su especialidad era el cine experimental y junto al teórico Gene Youngblood realizaron experimentos de todo tipo en el nuevo concepto: el *cine expandido*, esta colaboración les llevó a crear una obra llamada *the far-famed Movie-Drome* (1963-1965), un proyecto conjunto que consistía en una cúpula geodésica de diez metros de alto, diseñada como un espacio de visualización inmersivo para múltiples proyecciones filmicas.

Hemos de añadir que el término se popularizó en el ensayo que escribió Youngblood llamado *Expanded Cinema*² en 1970, donde concretó sus opiniones y criterios, dando al vídeo el carácter de arte que merece. Donde, de forma sintética, podemos decir que fundía las artes multimedia con eventos públicos, incorporando las nuevas tecnologías,

¹ Así lo recoge Noguez, Dominic en su obra *Éloge du cinema experimental*. Ed. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 1979, p. 153.

² Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. E. P. Dutton & Company, New York, 1970.

como ya anunciaba McLuhan³, disolviendo la frontera entre obra y público y generando nuevas formas de reciprocidad. Hemos hablado del cine expandido porque parece ser el comienzo de la relación del vídeo con el espacio, dando pie a lo que terminará por denominarse videoinstalación.

Habitualmente el vídeo es considerado estrictamente como un medio de representación temporal, pero debido a su naturaleza tecnológica, no sólo da relevancia al tiempo, sino también al espacio, particularmente debido a su modo de presentación. En la década de 1970, la forma habitual de visualización de vídeo –y del video arte– se basó en el televisor cúbico, un objeto espacial muy diferente del método tradicional de mostrar el cine en pantalla plana.

En su época, para el grupo de Korot⁴, la televisión era un formato muy limitado para la creación, como si fuera un teatro de títeres –un soporte transicional–. Y esto de exhibir las obras en pantallas –de tubo– y que tan bien había funcionado, empezó a cuestionarse por los artistas. Quizás simplemente porque comenzó su agotamiento estético como soporte. Korot en su época, hizo referencia en su revista a un método que se estaba imponiendo y desarrollando, consistía en proyectar el vídeo en una pantalla grande, como en el cine. Pero percibieron que la ampliación –la poca resolución con la que contaba en su época– acentuaba peculiarmente la sensación del formato video, a causa del color, la textura y sus distorsiones.

A nivel perceptivo –de sensaciones– parecía algo muy diferente del cine, y esto era justo por lo que luchaban todos los vídeo-artistas, alejarse del cine. En nuestros días todos los problemas técnicos están solventados, pero tanto antes como ahora, en el momento de exponer la colocación del vídeo en sala, siempre puede plantear ciertas dudas instalativas de forma que el espacio tiene que tenerse en cuenta. Por esto desde sus orígenes, y sobre todo en la primera década, el espacio va incorporándose en la obra, terminando por ser un elemento más en la composición con el que el artista debe trabajar.

Dada la precariedad que muchas veces contaban los primeros dispositivos de vídeo –tanto la edición como la grabación eran complicados– los artistas se vieron impulsados a experimentar tanto como se pudiese. Este hecho terminó alcanzando al espacio expositivo. Así es como Peter Campus (Fig. 1) y Bruce Nauman (Fig. 2) se decidieron por la estructura de circuito cerrado. Este a su vez, es muy versátil, puesto que permite al artista utilizar dos concepciones con las que hacer partícipe al espectador y son: la percepción temporal y espacial. Podemos apuntar que este es uno de los comienzos de la instalación interactiva. A Campus y a Nauman, se sumaron otros clásicos de la vídeo creación: Peter Weibel en 1973 con “Observatio of the observation: Uncertainty”,

³ McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona, Paidós, 1996

⁴ En 1970, un grupo de video artistas –Korot uno de sus fundadores– comenzó a redactar una publicación que se distribuiría entre la comunidad de Nueva York basada en el video, que debía abordar tanto temas técnicos como los analíticos. “Radical Software” puesto que Korot dominaba ambas. Años más tarde la comunidad creció y Korot –y no solo él– profundizó enormemente en esta disciplina animándose a editar la primera antología sobre video-arte en EE.UU. Schneider, Ira, & Korot, Beryl. *Video Art: An Anthology*. Eds. Harcourt, Brace and Jovanovitch, New York, 1976, p. 204.

Paik con “TV Buda” en 1974, Graham Present “Continous Past(s)” en 1974, todos ellos ejemplos de circuito cerrado.

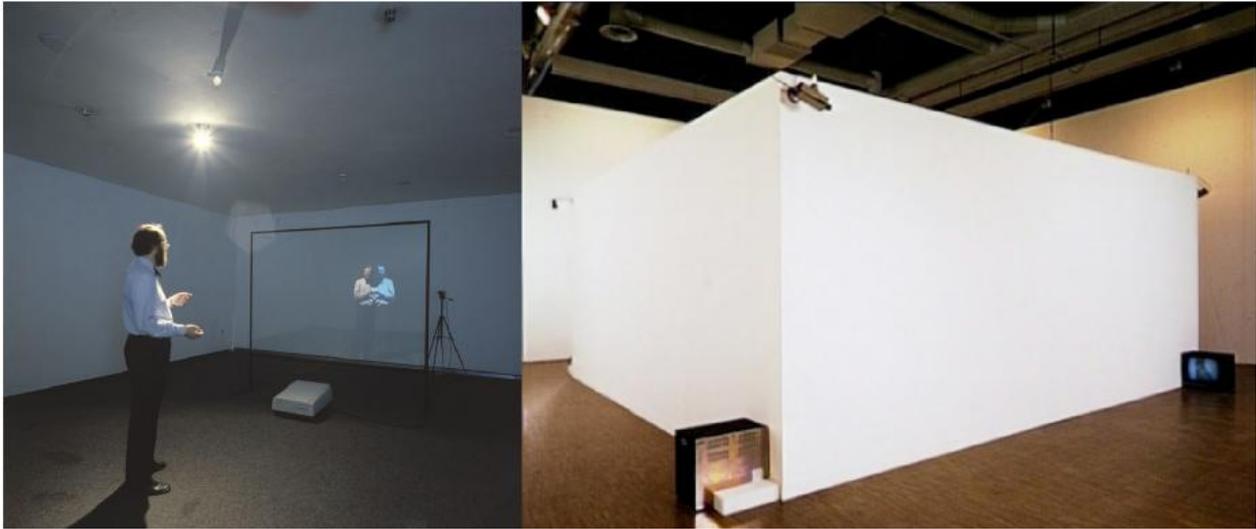


Figura 1
Peter Campus, (“Interface”, 1972)
[http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/image.asp?imag=/documents/oeuvres/norm/CA/MP/CAMPUS-INTERFAC-1972-5_1.jpg&lg=]

Figura 2
Bruce Nauman, (“Going around the corner piece”, 1970)
[<http://videoinstalacion.wikispaces.com/file/view/aroundthecorner.jpg/131775381/aroundthecorner.jpg>]

Para articular otras formas, hizo falta la irrupción del proyector –sin film químico– (Fig. 1), propiciando la desaparición de los límites en el soporte de representación –ni en la forma ni en tamaño. Estos cambios tienen una gran repercusión en el espacio de exhibición, en la percepción del espectador, y en la imagen en sí.

Las *instalaciones* que tuvieron sus comienzos en el constructivismo, ya habían quedado un tanto denostadas al depender tanto del polo material-objetual, en contra de las líneas del conceptualismo y la desmaterialización, que era la tendencia a seguir. A partir de la década de los ochenta el vocablo *videoinstalación* va haciéndose común e irá incorporando a menudo al movimiento del vídeo que discurría en la época, sobre todo en EE.UU. Estas obras consistían básicamente en repartir en un espacio diversas proyecciones o monitores, formando parte del ámbito que el visitante iba a recorrer, creando a su vez un recorrido-espacio para la vivencia de la obra desde diferentes puntos de vista. Julie Reiss sería de las pioneras en proponer que la esencia de la instalación era incorporar la participación del espectador⁵ –aunque aún de forma pasiva–. Pondremos dos ejemplos más próximos a nuestros días donde se articulan diferentes formatos de vídeo con instalación y donde la idea objetual se hibrida sin complejos, usando la imagen proyectada. La obra de Mike Kelley (Fig. 3) es capaz de combinar proyecciones con objetos, con resultados más cercanos al polo de la

⁵ Reiss, Julie H. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Massachusetts y Londres, Mit Press.

instalación que al del vídeo, donde el vídeo se usa naturalmente para representar y revestir de imagen la escultura o el objeto.

Otro artista notable en el montaje de *videoinstalaciones* es Tony Oursler (Fig. 4), cuyo trabajo va en la misma línea del uso proyecciones como parte fundamental de su obra, además de las implicaciones espaciales. Solo que Oursler se decanta por un carácter más cercano al objeto y a lo que hoy se entiende por escultura-instalación (donde se presupone una libertad de medios).



Figura 3
Mike Kelley, ("Switching Marys", 2004)
[http://sites.moca.org/the-curve/2014/03/22/mike-kelley/switching_marys980/]



Figura 4
Tony Oursler, ("Guilty", 1995)
[<http://i.ytimg.com/vi/XMsd85Q7GI4/maxresdefault.jpg>]

Vicente Ortiz afirma que pueden encontrarse dos unidades estructurales en la videoinstalación. Una es la que denomina dispositivo vídeo (imagen digital o electrónica), junto con el soporte de emisión, ya sea pantalla, monitor o superficie de objeto. La otra unidad sería el dedicado al espacio escénico o expositivo con la posibilidad de incorporar toda clase de estructuras y/u objetos.⁶ Para la videoinstalación interactiva habría que añadir al espectador como elemento activo en la creación de la misma.

Una vez que el ordenador hizo su incursión, y fue más accesible para los artistas, muchos de ellos aprovecharon la oportunidad que brindaba una herramienta nueva y cautivadora para combinarla con sus composiciones más personales. Rescatamos dos ejemplos tempranos: Woody Vasulka ("Vocabulary", 1973) Fig. 5, que empezó con obras como "Gary Hill - Electronic Linguistic", 1977. Fig. 6. Puede observarse aquí que la composición de la obra es realizada por operaciones y/o cálculos matemáticos operados por impulsos eléctricos mediante el dictado del programador.

⁶ Ortiz Sausor, Vicente. *Una propuesta escultórica: videoinstalación y videoescultura*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. 2001.

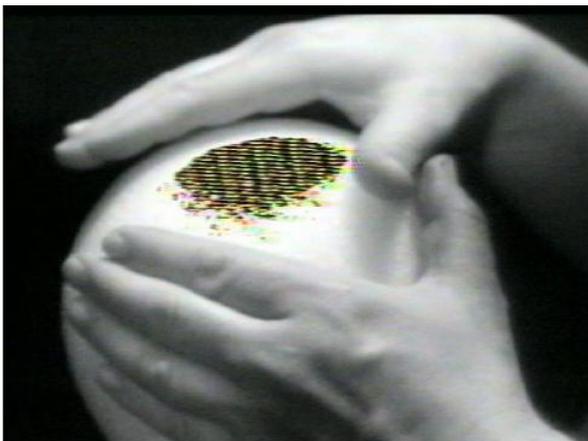


Figura 5
Woody Vasulka, Vocabulary, 1973.
Captura de pantalla del vídeo expuesto en la web de la
Fundación Daniel Langlois:
[[http://www.fondation-
langlois.org/html/e/media.php?NumObjet=10950](http://www.fondation-langlois.org/html/e/media.php?NumObjet=10950)]



Figura 6
Gary Hill – Electronic Linguistic, 1977.
Captura de pantalla del vídeo expuesto en la web:
[<http://www.widewalls.ch/artist/gary-hill/>]

A finales de los ochenta y principios de los noventa⁷, la intersección con los medios informáticos se hará más patente, comenzando un proceso de modificación tanto en la cámara, como en el reproductor. Acontecerá una revolución en el dispositivo del vídeo, repercusión que llega a nuestros días con una democratización en la accesibilidad a dispositivos de grabación de alta calidad, disponible a la mano de cualquiera, literalmente. Este cambio radical del dispositivo repercutirá directamente en los soporte de exhibición y en la actitud y forma de ver y grabar vídeo.

Y lo que acontece es un cambio específico del registro de la señal de vídeo, pasando de ser una señal analógica a una digital, como consecuencia de los infinitos y sorprendentes efectos que proporciona su nuevo estado –virtual de ceros y unos–, el cual viene propiciado por la incursión de los medios computacionales en todos los procesos del mismo. Además la pantalla de tubo catódico ha desaparecido paulatinamente, convirtiéndose en objeto referencial a una época determinada (segunda mitad del s. XX), y ha adquirido un matiz romántico/nostálgico e iconológico, dejando de ser un soporte de representación neutro. Para ejemplificar este hecho basta con imaginar la obra de Paik –que ya está dentro del vídeo– expuesta en actuales pantallas planas digitales de leds, para apreciar el consecuente cercenamiento de la obra original. Esto se debe a que el vídeo-arte no es solo un vídeo, es también su soporte y la forma en la que se exhibe. Si el artista diseña una pieza para un soporte determinado, esta no debería violarse. El soporte es parte fundamental, sea cual sea la disciplina o técnica aplicada, puesto que las características del soporte determinan en gran medida muchas de las cualidades que se expresan en una obra.

⁷ Said, Carolyn. DYCAM Model 1: The first portable Digital Still Camera. *MacWeek*, vol. 4, No. 35, Oct. 16, 1990, p. 34.

Al igual que le sucede a la imagen fija, la cual es reducida a valores numéricos, el vídeo como secuenciación de imágenes fijas termina llegándole su proceso de digitalización. Al principio los dispositivos son pesados y los procesos lentos, pero hoy en día, la grabación, edición y reproducción del vídeo en alta definición se ha simplificado substancialmente.

La versátil batería de programas de edición y creación de efectos proporciona al artista un poder que termina por renovar el lenguaje videográfico y una proliferación de producciones artísticas de carácter híbrido, puesto que en la reducción a ceros y unos, todo puede mezclarse y recombinarse de forma flexible e infinita. Muchas operaciones se hacían imposibles con las herramientas analógicas originarias.

No se trata, en realidad, de una ruptura, pero sí de una profundización espectacular de lo que está ya presente a lo largo de todo el siglo que ahora termina: la tendencia a la hibridación, al mestizaje expresivo, al desbordamiento de las fronteras entre los distintos “géneros” y disciplinas del arte. Algo que tiene también su corelato en un plano antropológico: desde una situación de predominio de la tradición cultural de Occidente nos encaminamos a un universo cada vez más plural, a una globalización planetaria de la cultura en la que, una vez más, el lenguaje y la expansión de la técnica actúan como fenómeno desencadenante.⁸

La evolución de internet y la tecnología de los *smartphones* –proceso en el que nos encontramos–, ha elevado exponencialmente el potencial comunicativo⁹ tanto en contenidos como en velocidad de transmisión. Entonces podemos decir que este hecho provoca un efecto de aceleración hacia el proceso de digitalización en cada vez más áreas del trabajo y del conocimiento, facilitando su reproducción, distribución y procesado. Por tanto el arte se ve inmerso también en estos procesos de cambio, ya que nunca fue ajeno del medio social-económico que lo envolvía, ni a las herramientas y tecnologías que se desarrollaban.

Así, que las nuevas prácticas culturales tiendan a articular sus escenarios de recepción (y consumo) en modulaciones colectivas (e incluso simultáneas), no es sólo el efecto de los intereses específicos de una industria emergente (la del espectáculo y el entretenimiento) sino también el resultado de un decaimiento creciente del sujeto-individuo para el que en su orientación singularizada fueron concebidas. O, dicho de otra manera, el decaimiento creciente de ese sujeto singularizado –propia de la concepción cristiano-burguesa de la cultura, diseñada a la medida de un proyecto del mundo que era también un proyecto específico de subjetividad–, que en su movimiento característico –por las páginas de un libro sostenido entre las manos, o frente a la singularidad de la obra maestra percibida en la soledad del encontronazo museístico–, ellas generaban.¹⁰

⁸ Jiménez, José. *¿Muerte o futuro del arte? Taula, quaderns de pensament*. Vol. 33-34, Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. 2000, p. 72.

⁹ Así mismo también han surgido ciertos problemas y dilemas éticos por el aumento en la participación y uso de la red, *infoxicación*, la *tecnoadicción*, acceso infantil a contenidos no autorizados, *tecnofóbias*, *cyberbulling*, *sexting*, etc.

¹⁰ Brea, J. Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca, CASA, 2002, pp. 31-32.

Traemos esta cita de Brea, no solo para mostrar cierta pérdida de interés por el valor aurático, sino también para considerar que el trabajo colectivo, y sobre todo el que hace referencia al espectador colectivo es una tendencia en el tiempo que nos toca vivir. Por tanto se opera también de forma natural cuando el artista genera obra para ser experimentada por varios espectadores a la vez. Según hemos visto antes, no han de causar extrañeza tales fenómenos, puesto que el artista no es un agente social aislado o segregado, sino una parte observadora y creadora de cultura, formando parte y siendo parte activa de la misma. Con esto venimos a justificar muchos de los trabajos que se realizan con nuevas tecnologías como el *net-art* o las *instalaciones interactivas* que se realizan en la actualidad, y que pueden deducirse del devenir histórico de las artes y el avance tecnológico.

Para apreciar las tres fases del arte contemporáneo y su relación socio-económica, a continuación mostramos un esquema que J.L. Brea expone en su obra “El tercer umbral”, nos parece muy apropiado para obtener una visión general (Figura 7.)

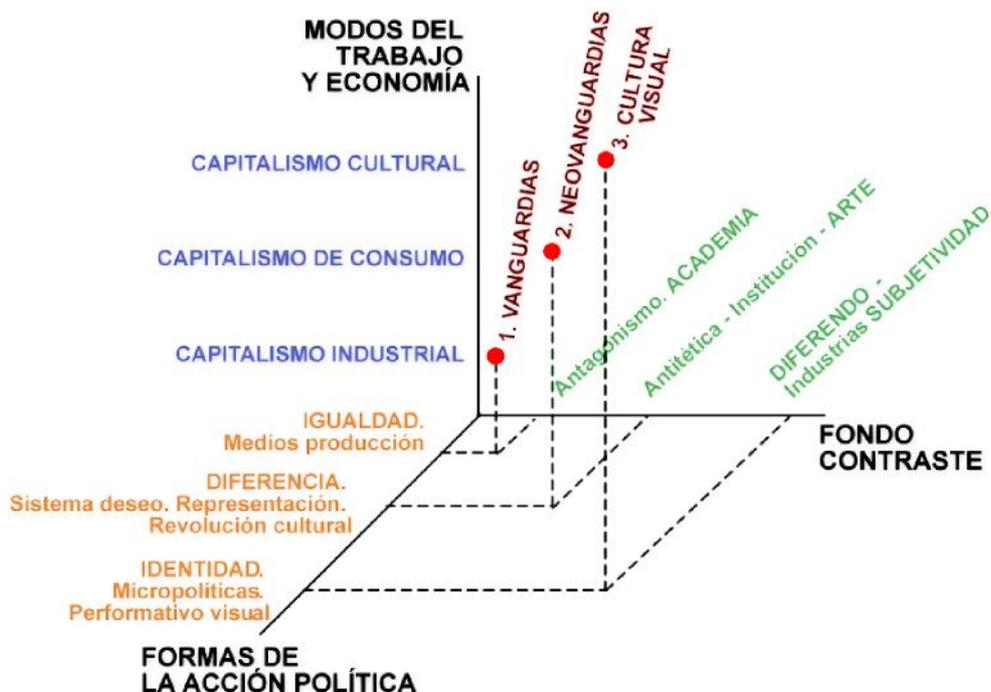


Figura 7.

Brea hace desprender de su esquema una visión general evolutiva, relacionando economía-política-sociedad, donde el objeto artístico se ve comprimido por estas fuerzas, entrando en una desmaterialización para convertirse en una energía representada mediante imágenes y, por último, la imagen tomando su última exhalación materialista para convertirse en una composición matemática, completamente inmaterial y de consumo generalizado.

Podemos afirmar, en términos generales, que en el periodo artístico de las vanguardias – y podríamos decir que incluso desde el gótico– la forma de compartimentar los diferentes estilos estaba interrelacionados con la estética, puesto que su conexión se debía a que compartían ciertas características estéticas, y este era el valor que se le

adjudicaba –unas etiquetas que respondían a cualidades–. En cambio, las llamadas *neovanguardias* están más relacionadas con una postura intelectual –incluso socio/política–, o bien con algún tipo de acción. Para la práctica actual del arte con los *new media*, las categorías vienen determinadas por el tipo de medio o tecnología que utiliza –o sea la herramienta– por tanto se habla de arte electrónico, net art, etc. Brea lo engloba, en lo que denomina como Cultura visual,¹¹ –donde para él tienen cabida también la cultura del espectáculo y el capitalismo informacional.

Ahora bien, en el medio artístico actual el trabajo con los nuevos medios viene siendo categorizado como *arte híbrido* en función al tipo de tecnologías o campo científico que toca; tal como describe Stephen Wilson en su obra *Information Arts*,¹² donde los siguientes campos científicotécnicos son abordados por las denominadas artes híbridadas, campos como: la genética, bioingeniería, biología, ecología, biónica, neurología, física atómica, química, geo-posicionamiento, vida artificial, inteligencia artificial... Promoviendo toda una cosmogonía de artes, transgenic art, bio art, software art, generativ art, biological art, bionic art, wearable computing art, computer art, digital art, electronic art, transhumanist art, web art, mobile art, etc.

Pero desde nuestro punto de vista la gran mayoría están en fase de pura experimentación. A día de hoy las tecnologías asumibles por los artistas se inscriben en el uso de la electrónica y la informática –combinado con los posibles *interfaces* que existen y los que seguirán apareciendo–, puesto que como hemos visto en varias ocasiones, para instaurarse una disciplina o estilo necesita dos cosas. Por un lado que la tecnología sea asequible –económica y logísticamente–; y por otro lado necesita del tiempo suficiente para que se asienten y asuman –con la practicidad– las técnicas operativas para desplegar los lenguajes propios.

Como afirma N. Negroponte:

Los ordenadores personales han hecho que la informática se aleje del imperativo técnico y en la actualidad su evolución se parece más a la de la fotografía. La informática ya no es del dominio exclusivo del Ejército, el Gobierno y las grandes empresas. Se está extendiendo a individuos muy creativos de todos los estratos de la sociedad y se está convirtiendo en un medio de expresión creativo, tanto en su utilización como en su desarrollo. Los medios y los mensajes de los multimedia serán una mezcla de logros técnicos y artísticos, y la fuerza impulsora la ejercerá el consumidor.¹³

Traemos esta cita –de 1995– como síntesis del cambio que supuso el paso del vasto ordenador empresarial y militar, a su miniaturización en un ordenador personal o PC. Al democratizarse su uso –al igual que sucedió con el resto de tecnologías– permitió influir en todas las acciones y trabajos humanos, y así mismo en el arte. Para Negroponte el medio ha dejado de ser el mensaje, debido a la multiplicidad y calidad con la que el mensaje puede ser transmitido.

¹¹ Desprendido del ensayo de J. Luis Brea *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, CENDEAC, 2004

¹² Wilson, Stephen. *Information Arts: intersections of arts, science, and technology*. Leonardo, Cambridge, 2002.

¹³ Negroponte, Nicholas. *El mundo digital*. Ediciones B. Barcelona, 1995, p.54.

El proceso de digitalización, en su reduccionismo a ceros y unos, encontramos los aspectos clave de los nuevos medios, según L. Manovich¹⁴ son:

1. Los nuevos medios son medios analógicos convertidos a una representación digital. A diferencia de los medios analógicos, que son continuos, los medios codificados digitalmente son discretos.
2. Todos los soportes digitales (los textos, las imágenes fijas, la información del tiempo en vídeo o audio, las formas y los espacios tridimensionales) comparten el mismo código digital, lo cual permite que distintos tipos de soportes se presenten por medio de una sola máquina, el ordenador, que actúa como un dispositivo de presentación multimedia.
3. Los nuevos medios permiten el acceso aleatorio. A diferencia de la película o de la cinta de vídeo, que guarda los datos de manera secuencial, los mecanismos de almacenamiento informático permiten acceder a cualquier elemento a la misma velocidad.
4. A diferencia de la representación analógica, una representación digitalmente codificada contiene una cantidad fija de información.
5. A diferencia de los viejos medios, en los que cada copia sucesiva sufría una pérdida de calidad, los medios codificados digitalmente se pueden copiar de manera ilimitada sin degradación.
6. Los nuevos medios son interactivos. A diferencia de los viejos medios, donde el orden de presentación viene fijado, ahora el usuario puede interactuar con el objeto mediático. En ese proceso de interacción puede elegir qué elementos se muestran o qué rutas seguir, generando así una obra única. En este sentido, el usuario se vuelve coautor de la obra.

A continuación expondremos de forma esquemática los tipos de arte que se han producido en base a la incursión del ordenador, unos han tenido mayor penetración y repercusión y otros están aún en vías de desarrollo, pero este resumen nos da una visión general.

¹⁴ Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Paidós, Barcelona, 2005, p. 96.

New Media Art	Arte que utiliza herramientas digitales	
1. Multimedia Art	Arte que utiliza las versiones digitales de los medios tradicionales	
1.1 Non-Linear Editing	Arte de la cinematografía usando video digital	Germain
1.2 Digital Painting	Arte de la pintura utilizando herramientas digitales (por ejemplo, photoshop)	David Em, David Byrne
1.3. Web Design	Arte del diseño gráfico utilizando la página web como la soporte	Jodi.org
1.4 Digital printing	Arte utilizando la tecnología de impresoras para realizar obras, tanto en 2D e impresoras 3D.	Jonathan Keep
1.4.1 Tactical Media	Arte que utiliza formatos físicos en manifestaciones populares	Josh On
1.5 Game Design	Arte que utiliza los videojuegos como plataforma de representación	Franz Fischnaller
2. Computer Graphics	Arte que utiliza los gráficos digitales o digitalizados	
2.1 Modelado 3D	Arte que crea elementos y escenarios tridimensionales en soporte virtual/digital	Myrian Tap
2.2 Software Art	Arte que utiliza código de programación para generar imagen o sonido de síntesis	Joseph Nechvátal
2.3 Computer Art	Arte usando modelos de computadora y renderización para crear composiciones virtuales, que pueden –o no– materializarse	Harold Cohen, Gilles Tran
3. Interactive Art	Arte que involucra la interacción humana	
3.1. Indirect Interactive	Arte en el que las cámaras y detectores pasivamente registran movimiento humano (No necesita la interacción del espectador, aunque pueda estar presente)	Camille Utterback
3.1.1 Cybernetic Art	Arte que integra tecnología electrónica con el cuerpo humano, suele ir asociado a performance	Stelarc
3.2. Directly Interactive	Arte en el que se requiere la manipulación directa del espectador	Sommerer & Mignonneau

3.2.1 Robotic Art	Arte que produce respuestas físicas diferentes en base a información introducida desde el exterior por medio de cálculos computacionales	Jordan Wolfson
3.2.2 RV Art	Arte realizado en ambientes 3D conectado a sistemas interactivos de Realidad Virtual, dataglove, haptics...	Rachel Rossin, Char Davies
4. Internet Art	Arte usando el Internet, o en el sitio web, como medio	Vuk Cosic
5. Information Art	Arte usando bases de datos e información estadística social o como una fuente	George Legrady
6. Algorithmic Art	Arte utilizando una fórmula matemática o un algoritmo como la fuente de la forma o estructura.	Peter Beyls, Jean Pierre Hebert
7. Generative Art	Arte que genera secuencias de elementos visuales o sonoros de forma automática mediante cálculos informáticos	Karl Sims
8. Hactivismo	Arte que tiene como objetivo la subversión, anti sistema	Electronic Disturbance Theater
9. Organic Art/ Artificial Life	Arte que utiliza material biológico que elemento de composición	Eduardo Kac, K. Feingold

Muchas obras de arte New Media, como “umbrella.net” (un arte interactivo en el espacio urbano público) de Jonah Brucker Cohen y Katherine Moriwacki (2004); y “Opto-isolator” de Golan Levin (2007); “Access” de Marie Sester (2003); o “Pulse room” de Rafael Lozano Hemmer (2006), implican la participación del público. Pero esta participación tiene varios niveles de implicación con la obra y por ende con el discurso. Algunas obras de arte New Media –término denostado– requieren de los miembros del público para interactuar con su normal desarrollo, formando parte de la producción. Otras en cambio la implicación es más alta y sin la presencia del espectador la obra estaría muerta, y este puede ser el camino más prometedor.

Por el contrario, en otras ocasiones la obra establece un dialogo con su propia audiencia, pero la mayoría de veces no supone un cambio suficientemente significativo, puesto que muchas obras que se realizan responden a estímulos del espectador pero no producen ningún cambio fundamental. Los miembros del público pueden hacer clic en una pantalla para navegar a través de una red de páginas enlazadas, o activar los sensores de movimiento que activan los programas de ordenador, pero sus acciones no dejan un rastro en el propio trabajo, reduciéndose la interactividad a interruptores que encienden o apagan, y reproducen o pausan una película.

La interactividad es una de las aportaciones más importantes que realizan los ordenadores a la obra de arte electrónico y esta debe ser aprovechada con el potencial que realmente implica, y precisamente radica en fomentar la comunicación y el diálogo

con la obra, por tanto lo material es vestido con la cognición de un ser vivo. No queremos decir con esto que la comunicación o el lenguaje que aflora deba ser complejo, sino que ha de ser escrupulosamente diseñado por el artista.

Tematizar el uso del ordenador personal como aprovechamiento instrumental significa, por tanto, realizar con el ordenador una serie de tareas que el ser humano puede efectuar también sin él, pero que pueden realizarse con mayor facilidad o eficacia gracias a él y sin la necesidad de la asistencia humana para realizar dicha operación –una vez se ha programado–. Respecto a esto, no existen cambios relevantes en la relación estructural acerca de lo que debe realizar el hombre y de las nuevas tareas asignadas a la máquina (que se restringen a la aparición de nuevos periféricos y/o interfaces). En relación con la producción artística, podemos encontrar una situación análoga. Solo una minoría de las obras consigue utilizar el ordenador como método para embaucar al espectador en un juego cognitivo que hace llevar sus emociones o acciones hacia la reflexión –o la emoción–, ya sea sobre el propio medio o sobre los acontecimientos socio-económicos que le rodean.

Siguiendo lo dicho, usar el ordenador más como medio que como herramienta, como forma de desarrollar sus características plásticas intrínsecas, existe todo un discurso teórico que apunta hacia una revisión de la perspectiva de la herramienta. Desde el punto de vista matérico-objetual, esa revisión estaría inspirada en novedosas aplicaciones técnico-informáticas que surgen de la conjunción del ordenador con medios electrónicos –sobre todo los audiovisuales–. En estas tecnologías mediáticas, centradas en el ordenador, llegan a cristalizarse algunas formas instrumentales que ya no se pueden describir adecuadamente en términos de una organización racional del trabajo. Porque el ordenador ya no funciona como un aparato ante el cual nos situamos como observadores externos pasivos y mediante el cual racionalizamos nuestras operaciones intelectuales. No es un *Memex*¹⁵, como lo podría ser en sus inicios, por el contrario, sirve para proyectar un entorno virtual en el cual es posible interactuar con objetos, ya sea en el ordenador, en red, en R.V., y/o en un espacio-instalación.

A diferencia de cualquier otra revolución, el núcleo de la transformación que estamos experimentando en la revolución en curso remite a las tecnologías de procesamiento de la información y de la comunicación. [...] Lo que caracteriza a la revolución tecnológica actual no es el carácter central del conocimiento y la información, sino la aplicación de ese conocimiento e información a aparatos de generación de conocimientos y procesamiento de la información/comunicación, en un círculo de retroalimentación comunicativo entre la innovación y sus usos. [...]

¹⁵

Memex consistiría en un dispositivo el cual almacenaría cualquier tipo de documento, como una especie de base de datos, para la consulta de información, aunque este no fue fabricado. Este dispositivo consistiría en una mesa con un teclado y resortes que daría acceso a la información almacenada en microfilms, los cuales serían proyectados en unas pantallas translúcidas. Dicho dispositivo incluiría también una opción que permitiría a la persona que lo utilizase la posibilidad de realizar anotaciones, de manera que el usuario se configura también como autor. Vannevar Bush fue el primero en concebir la articulación del Memex en su artículo *As we may think*, de 1945, preconizando lo que sería, de alguna forma, la llegada del ordenador. [<http://biblioweb.sindominio.net/pensamiento/vbush-es.html>] (consultado 23/9/2014)

Las nuevas tecnologías de la información no son sólo herramientas que aplicar sino procesos que desarrollar.¹⁶

En la expansión del CD-ROM como soporte de contenidos multimedia, y en las primeras páginas web es donde encontramos los principios de la interactividad –con la imagen electrónica–, es donde comenzó a mutar el significado de *New Media*, el cual hasta entonces estaba más vinculado a la participación de nuevos soportes de comunicación, y pasó de ser un campo genérico de descripción, a tener un significado más específico vinculado a los medios digitales. Pero tanto el CD-ROM como el arte interactivo digital quedó en desuso, lo puramente virtual no caló en el público tal como se esperaba, pero quedó su investigación y configuración, configurándose en la práctica actual como elementos constructivos.

Estamos de acuerdo con el uso de términos que realiza Tribe y Reena¹⁷ –en su ensayo *New Media Art*– que muestran expresiones como *arte digital* (entendemos como un arte donde no existe ningún elemento objetual o físico, su plástica es virtual.), *arte de ordenador* (para un tipo de obras donde se evidencia que se ha generado algorítmicamente por el ordenador), *arte multimedia*, *arte tecnológico*, y *arte interactivo*, que espectador y crítica suelen usarlos indistintamente, pero entre los que existen ciertos matices. La categoría *arte New Media* sirve para describir trabajos que hacen uso de las tecnologías de los medios de comunicación emergentes y que tengan relación con las posibilidades culturales, políticas y estéticas que estas herramientas pueden proporcionar.

Podemos ajustar el *arte New Media* como una categoría subordinada y común a dos más amplias y generales: *arte tecnológico* y el *arte multimedia*. Respecto al *arte tecnológico* podemos referirlo a prácticas como: el *arte electrónico*, el *arte robótico*, y el *arte genómico*; que involucran tecnologías que son nuevas, pero no necesariamente tienen que estar relacionadas con los medios. En el arte Multimedia podemos incluir el *videoarte*, el *arte transmitido* (donde la transmisión de información es fundamental, *net.art* o el *mobile art* podrían caer aquí además de en otros conjuntos como el digital); el *arte digital* e incluso el llamado *cine experimental* son formas de arte que incorporan tecnologías de medios que en los noventa dejaron de ser nuevos. Ahora bien si el *arte electrónico* hace referencia a las prácticas artísticas realizados con componentes electrónicos –sin procesado–, y el *arte robótico* engloba a lo que viene adjetivándose como instalación electrónica interactiva; y todas las actividades que conllevan algún procesado de la información –capturada del ambiente o el público– para provocar una reacción, por simple o compleja que sea, entonces el *arte robótico* se está configurando como la tendencia tecnológica actual con más preponderancia.

¹⁶ Castells, Manuel. La era de la información: Economía Sociedad y cultura. *Op. Cit.*, p.57.

¹⁷ Tribe, M. y Reena, J. *New Media Art*, Londres, Uta Grosenick, Taschen, 2006

SINERGIAS ENTRE LO VIRTUAL Y LO FÍSICO. UNA MEMORIA DEL PROYECTO MULTIDISCIPLINARIO INTERBORD A TRAVÉS DE REDES VIRTUALES

Dr. Álvaro G. Díaz Rodríguez / diazalvaro@uabc.edu.mx

MA Pedro Mota García / manuel.mota@uabc.edu.mx

MA. Juan Gerardo Méndez Martínez / gerardomendez@uabc.edu.mx

MA. Carlos Samano Morales / samano@uabc.edu.mx

Universidad Autónoma de Baja California¹

Resumen

En la presente ponencia describiremos el proceso y fundamentación que se llevó a cabo para la presentación del “Colectivo Interbord”, dentro de la *III Semana Internacional de la Improvisación*, teniendo como tema medular la sociedad contemporánea y su relación con las nuevas tecnologías, a través de una improvisación libre multidisciplinaria, con la participación de varios catedráticos y alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California, campus Ensenada. Para la concepción teórica conceptual, decidimos hacer una revisión de lo que es la sociedad contemporánea, y cómo esta se ha relacionado con las nuevas TICs, su inmersión y colaboración dentro de los eventos que suceden en el momento, y cómo la cibercultura está inmersa en la toma de decisiones, alterando al momento el desarrollo de los eventos.

Palabras Claves: Internet, Sociedad contemporánea, arte multidisciplinario, Tecnología, Improvisación, cibercultura.

¹ Dr. Álvaro G. Díaz Rodríguez. Profesor-Investigador de tiempo completo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California. Doctor en Música con especialidad en Musicología Histórica por la Universidad Católica Argentina. Dentro de sus publicaciones cuenta con diversos artículos en revistas de investigación musical y estética, así mismo ha escrito capítulos para diversos libros.

M.A. Pedro Manuel Mota García. Profesor de tiempo completo, actualmente es docente en el área de teoría y producción, además de ser coordinador de Formación Básica en la Facultad de Artes de la U.A.B.C. Ensenada. Ha participado en bienales internacionales como la de la UAEM y OneLife Photo Contest y en bienales nacionales como la del Noroeste.

M.A. Juan Gerardo Méndez Martínez. Maestro en Artes egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California con Merito Escolar (2015). Licenciado en Artes Plásticas con medalla de honor por parte de la Universidad Autónoma del Estado de México (2003); es profesor de tiempo completo desde 2007 en la Facultad de Artes de la UABC, y es coordinador de la Licenciatura en Artes Plásticas.

M.A. Carlos Samano Morales. Técnico Académico de tiempo completo en la Facultad de Artes, Ensenada, de la Universidad Autónoma de Baja California. Actualmente se desempeña como subdirector de la Facultad de Artes en Ensenada, y ha desarrollado investigación en la promoción de eventos culturales del estado.

1. Marco Conceptual

1.1. La Sociedad de la Información

La sociedad de la información está directamente relacionada a la tecnología y sus innovaciones; se generan nuevas formas de coexistencia entre las personas y las máquinas, provocando un cambio en la mayoría de las ramas sociales, de la información y tecnológicas. Deli Crovi en su artículo “Sociedad de la Información y el conocimiento. Entre el optimismo y la desesperanza”, menciona que diversos autores han ubicado a la Sociedad de la Información a mediados de los setenta:

El análisis de este proceso de cambio se ha efectuado desde perspectivas diversas: política, economía, filosofía, comunicación, sociología, entre otras. De esta riqueza de enfoques derivan un buen número de nombres que designan este fenómeno: informatización de la sociedad (Nora y Minc), sociedad de la comunicación (Vattimo), revolución informacional (Miège), informacionalismo (Castells), era de la postinformación (Negroponte), sociedad del conocimiento (Drucker, Levy) o tercer entorno (Echeverría).²

Esta transformación de la sociedad tuvo como principal intensión el libre acceso de la información y el intercambio de la misma, así como el crecimiento de las tecnologías de la Información y Comunicación (TIC), Fernando Giner menciona:

En la sociedad de la información, el conocimiento se convierte en combustible y la tecnología de la información y la Comunicación en el motor. Las sociedades, sus empresas, compiten gracias a que cuentan con los mejores conocimientos, y para ello, para hacer fluido, transmisible y en consecuencia creciente el conocimiento; necesitan de las tecnologías de la información. Es una especie de círculo virtuoso que se alimenta a sí mismo.³

Esta nueva configuración tiene un fuerte peso dentro de lo político-económico, ya que algunos autores consideran que puede ser utilizada como mecanismo de poder, por lo cual se usará este proceso sobre todo en los países desarrollados, y se establecerá una brecha digital con los países menos desarrollados económicamente;⁴ como menciona Deli Crovi sobre la Sociedad de la Información “nació ligada a las nuevas formas de trabajar impuestas por las TIC y el cambio de modelo político-económico”.⁵ Por su parte Armand Mattelart observa:

La llamada revolución de la información contemporánea convierte a todos los nacionales del planeta en candidatos a una nueva versión de la modernización. Se distribuye el mundo entre lentos y rápidos. La

² Deli Crovi, Druetta. 2002. p. 16

³ Giner de la Fuente, Fernando. 2004. p. 3.

⁴ Castells, 2009; Doueihi, 2010; Mattelart, 2002.

⁵ Deli Crovi, *Op. cit.*, p. 17.

velocidad se convierte en el juicio de autoridad que crea un mundo sin leyes en el que está abolida la cosa política.⁶

Y es que a partir del surgimiento de la Sociedad de la Información, la tecnología y la productividad estarán ligadas y se constituyen en un nuevo paradigma en muchos sentidos, como menciona Manuel Castells:

El procesamiento de la información se centra en el perfeccionamiento de la tecnología de este procesamiento como fuente de productividad, en un círculo virtuoso de interacción de las fuentes del conocimiento de la tecnología y la aplicación de ésta para mejorar la generación de conocimiento y el procesamiento de la información: por ello, denomino informacional a este nuevo modo de desarrollo, constituido por el surgimiento de un nuevo paradigma tecnológico basado en la tecnología de la información⁷

Un factor esencial en el desarrollo de la sociedad de la información es la digitalización, ya que nos lleva a procesos de intercambio, procesamiento y almacenamiento de datos, configurado a partir de redes de distribución de la información, distintas a otros medios de comunicación tradicionales. Manuel Castells responde a la pregunta ¿Qué características específicas posee este nuevo sistema de información y comunicación, que lo diferencian de la experiencia histórica previa?:

- Su capacidad auto expansiva de procesamiento y de comunicación en términos de volumen, complejidad y velocidad;
- Su capacidad para recombinar basada en la digitalización y en la comunicación recurrente;
- su flexibilidad de distribución mediante redes interactivas y digitalizadas.⁸

El movimiento de la información, de este modo, sufre una aceleración al ser instantánea, y al mismo tiempo efímera, la información se desvanece por una nueva información de manera cíclica; existe también una desterritorialidad del emisor y receptor de esta información, ya que nadie posee el dominio total de ésta.

Diversos teóricos coinciden en mencionar que la sociedad sufre un gran choque al romper la tradición de siglos de la imprenta y pasar al formato digital, asimismo desde la recuperación del código binario, se alcanza una nueva manera de ordenar las ideas y relacionar el mínimo elemento con un conjunto total; en una reciente entrevista realizada al filósofo Antonio Pasquali, comenta sobre la reincorporación del código binario a la sociedad:

⁶ Mattelart, Armand. 2002, p. 163.

⁷ Castells, Manuel. 2000, p. 42.

⁸ Castells, Manuel. 2009, p. 34.

En el siglo XX se recupera el dígito binario chino. Lo hace nada menos que Gottfried Leibniz, filósofo de la Ilustración. Se descubre que con ese dígito se puede codificar todo: el habla, los sonidos, la música, un cuadro como la Mona Lisa, todo. Todavía no estamos conscientes de la revolución que eso significó. Lo que va a venir ahora es una explosión de multimedialidad que apenas está comenzando, pero ya visitar la web de un diario en Internet no es sólo leer, sino ver y escuchar. Estoy esperando al Homero del dígito binario, aún no lo veo aparecer, pero vendrá...⁹

En *Cibercultura: La cultura de la sociedad digital*, Pierre Levy menciona la gran ventaja de la información digitalizada, teniendo cuatro cualidades fundamentales: puede ser tratada automáticamente, un grado de finura casi absoluto, rapidez y todo esto a una gran escala cuantitativa, todo esto de manera simultánea, mediante el procesamiento del número binario, el cual permite que un ordenador logre obtener y manipular fácilmente la información, mediante cálculos de manera rápida y automática.¹⁰

Por su parte, Milad Doueïhi en su libro *La gran conversión digital* define la cultura digital de la siguiente forma:

La cultura digital está compuesta por modos de comunicación y de intercambio de informaciones que desplazan, redefinen y remodelan el saber en formas y formatos nuevos, y por métodos para adquirir y transmitir dicho saber. [...] La cultura digital exige formas nuevas y siempre cambiantes de alfabetización, una *alfabetización digital*.¹¹

Si bien el acceso a la información a partir de la digitalización y los nuevos sistemas de comunicación es abierta y cada vez llega a más personas, se sigue cuestionando el nivel y la calidad de la información que se consulta. Los hábitos y gustos han cambiado ligeramente, si bien se ha democratizado la información, los sectores sociales internos continúan siendo los mismos y se tienen un resultado poco variable en los hábitos de consumo de la información; como señalan Peter Burke y Assa Briggs:

Aunque la digitalización de todas las formas de contenido hizo posible muchas cosas, no eliminó los viejos problemas relativos al contenido. [...] La música de los adolescentes y los preadolescentes no era la ópera, cuya recepción, junto con la de la música de cámara y la orquestal fue modificada por el estéreo y la alta fidelidad (*hi-fi*), sino el rock, el rock comercial tratado para imprimirle perfiles demográficos.¹²

Más allá de los hábitos de consumo y contenidos, sin embargo, no podemos negar que esta nueva sociedad de la información ha logrado cambiar las vidas de todos con la presencia de la

⁹ Linares, Albinson. 2014. [Sitio digital]

¹⁰ Levy, Pierre. 2007, pp. 38-39.

¹¹ Doueïhi, Milad. 2010, p. 35.

¹² Briggs, Asa y Burke, Peter. 2006, p. 303.

información global, sin tener a veces la información de nuestro entorno inmediato; al respecto Anthony Giddens menciona:

La comunicación electrónica instantánea no es sólo una forma de transmitir noticias o información más rápidamente. Su existencia altera la textura misma de nuestras vidas, seamos ricos o pobres. Algo ha cambiado en la esencia de nuestra experiencia cotidiana cuando puede ser más conocida la imagen de Nelson Mandela que la cara de nuestro vecino de enfrente.¹³

Y justo esta nueva manera de ver la vida, y nuestro entorno, de una manera general y globalizada ha provocado nuevas formas de comunidades en red, dentro de un espacio virtual, semejante a un espacio ficticio en donde no se tiene un territorio establecido, y la comunicación en muchas ocasiones es simulada; paradójicamente existiendo una necesidad inherente de sentirse identificado y perteneciente a un grupo social, aunque en muchos casos nunca se identifica a cual grupo social se está siendo participe, esto pudiera ser una contradicción, ya que en el mayor de los casos este intercambio y relación social multidimensional se realiza en soledad frente a un monitor.

Sobre el sentido de desterritorialización, Néstor García Canclini señala:

La interactividad de Internet desterritorializa. Conocemos la facilidad de los internautas para sociabilizar desde posiciones indefinidas, incluso simuladas, inventando identidades. En el extremo, se llega a fenómenos de autismo y desconexión social, debido a que la gente prefiere estar ante la pantalla más que en relación con interlocutores y en lugares físicamente localizados. Conectividad no es sinónimo de interactividad.¹⁴

Tengamos presente, además, que en esta nueva Sociedad de la información se generan nuevos detalles dentro de la comunicación: lo virtual y por ende la desterritorialización, si bien pueden ser vistos desde el mismo enfoque, no necesariamente tendrán un mismo significado en su uso cotidiana; lo virtual y el territorio tienen que ver con un espacio físico, sin embargo la temporalidad de la información genera un sentido de “desterritorialidad virtual”, como es comentado por Pierre Levy en su libro *Cibercultura*:

[...] en el uso corriente, la palabra “virtual” se emplea a menudo para significar la irrealidad, la “realidad” que supone una efectuación material, una presencia tangible. Se piensa que una cosa debe ser o bien real, o bien virtual, y que puede, pues, poseer las dos cualidades a la vez. Con todo rigor filosófico, sin embargo, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: virtualidad y actualidad son solamente dos modos diferentes de la realidad [...]

Una entidad “desterritorializada” es virtual, capaz de generar varias manifestaciones concretas en diferentes momentos y lugares determinados, sin estar por ello unida a ella misma en un lugar o a un tiempo particular.¹⁵

¹³ Giddens, Anthony. 2000, p. 24.

¹⁴ García Canclini, Néstor. 2007, p. 75.

¹⁵ Levy, Pierre. 2007, p. 33.

Es paradójico pensar que una de las características de las nuevas comunidades virtuales es la desterritorialización física, antes mencionada, ya que en los últimos años se ha visto una potencialización en la generación de nuevas comunidades virtuales, en donde se tiene una visión unificada, o tal vez globalizada, de su entorno, y se tiene la unidad común en lo virtual, accediendo, en la mayoría de los casos, a los mismos sitios virtuales comunes.

La Sociedad de la Información viene a construir un nuevo escenario, en donde las TIC tienen el papel principal; la recuperación del código binario, la digitalización y la virtualidad, son elementos que se han incorporado a la sociedad de forma permanente; en estos días es difícil concebir la cotidianidad, sin la tecnología y la Internet. La nueva construcción de las comunidades virtuales, o globales, se pueden ver como un fenómeno de naturaleza dinámica, en donde los distintos elementos se retroalimentan entre sí, creando a su vez nuevos procesos; permeando el quehacer cotidiano, en una “convergencia global” dentro de la comunidad virtual.¹⁶

1.2 Comunidad Virtual

El concepto de comunidad es aplicado desde varios siglos refiriendo al bien común de varios, la creación de “comunidades” físicas es muestra de ello, varias personas con intereses similares se reúnen o agrupan con un fin común. Zygmunt Bauman menciona, tal vez con ironía, que la palabra comunidad tiene “un dulce sonido. Evocando todo lo que echamos de menos y lo que nos falta para tener seguridad, aplomo y confianza”; así se vislumbra el paraíso perdido al que todos deseamos volver, o en su defecto encontrar, haciendo referencia a lo que debería ser en términos técnicos, una comunidad ideal para construir utopías.¹⁷

Un antecedente a la *Comunidad virtual*, es la realidad Virtual (RV), por lo que considero pertinente citar a Howard Rheingold,¹⁸ quien habla sobre la Realidad Virtual (RV):

Un modo de ver la RV es como una ventana mágica que se asoma a otros mundos, desde moléculas a mentes. Otro modo de ver la RV es reconocer que en las décadas finales del siglo XX, la realidad va desapareciendo detrás de una pantalla.¹⁹

Pareciera la cita profética, publicada en 1991, de un investigador que comienza a ver el potencial de la RV y la influencia que esta tendrá en un futuro inmediato dentro de la sociedad;

¹⁶ Serrano, Arturo, Cabrera, Mayer, Martínez, Evelio y Garibay, Julio, definen la convergencia global: “La convergencia global puede verse como un fenómeno de naturaleza dinámica, con diferentes facetas y aristas; que estimula, integra y detona procesos colaborativos, y se retroalimenta de éstos mismos para generar nuevos procesos o para aumentar su influencia y penetración en la sociedad”. 2010, p. 42.

¹⁷ Bauman, Zygmunt. 2008. p. vi-vii.

¹⁸ Se atribuye la creación del término “Virtual Community” [Comunidad Virtual] al crítico y ensayista estadounidense Howard Rheingold (1967-); fue publicado por primera vez dentro del artículo “Virtual communities - exchanging ideas through computer bulletin boards” en la revista *Whole Earth Review*, Invierno, 1987 y re-impreso en *Journal of Virtual Worlds Research*, Vol.1, No. 1; en 1993 publica su libro *Virtual Community*, con una nueva edición publicada por MIT en el año 2000. Existe una versión digital en el sitio <http://www.rheingold.com/vc/book/index.html>. Para mayor información sobre el autor se puede consultar su página: <http://rheingold.com>

¹⁹ Rheingold, Howard. 1994. p. 23

transformando y formando nuevos tipos de comunidades, específicamente las comunidades virtuales, sabiendo que la relación entre máquinas y humanos ya no será igual que la existente en las décadas pasadas. Estos cambios dentro de las formas y conceptos de identidad y comunidad en donde se encuentra inmersa la sociedad, son expuestos por Howard Rheingold:

La realidad virtual trae consigo un conjunto de preguntas acerca de las industrias y aptitudes científicas que hace posibles. También trae consigo un conjunto de preguntas sobre los usos humanos de la tecnología, sobre todo tecnologías que no existen todavía pero que se vislumbran en el horizonte. La RV demuestra de forma vívida que nuestro contrato social con nuestras propias herramientas nos ha llevado a un punto en que *tenemos que decidir más bien pronto qué debemos llegar a ser como humanos*, porque estamos a punto de poder crear cualquier experiencia que deseemos. Los primeros cibernautas comprendieron muy pronto que el poder de crear experiencia es también el poder de redefinir conceptos básicos tales como identidad, comunidad y realidad. La RV representa una especie de nuevo contrato entre humanos y computadoras, un arreglo que podríamos conceder un gran poder y tal vez cambiamos de forma irrevocable en ese proceso.²⁰

El término *Comunidad Virtual* acuñado por Howard Rheingold, surge a partir de una reflexión mientras trabaja escribiendo, aislado en su estudio, sentía que su mente estaba conectado a varias personas con los mismos ideales a nivel mundial, por lo menos en espíritu, a eso le llamó su comunidad virtual, concluyendo “Si tienes una computadora y un modem, puedes unirte a nosotros”. De ahí nace la definición del término de Comunidad Virtual:

A virtual community is a group of people Who may or may not meet one another face to face, and who exchange words and ideas through the mediation of computer bulletin boards²¹ and networks. Like any other community, it is also a collection of people who adhere to a certain (loose) social contract, and who share certain (eclectic) interests. It usually has a geographically local focus, and often has a connection to a much wider domain.²²

En ese mismo artículo, Rheingold cita a J.C.R. Lincklider, a quien en 1968 se le pregunta “¿Qué clase de comunidad interactiva en línea deseas?”, refiriéndose a la primera comunidad en la red recientemente creada, el ARPAnet; respondió: “life will be happier for the online individual because the people With whom one interacts most strongly will be selected more by commonality of interests and goals than by accidents of proximity.”²³

²⁰ *Idem.*, p. 401.

²¹ *Computer bulletin boards*, se entiende como una computadora o aplicación dedicada a compartir o intercambiar mensajes y otros archivos por la red; a principios de los setentas se conocían como BBS (Bulletin Board System), la gente sin acceso a Internet, implementó este sistema a través del acceso por módem mediante línea telefónica a una central. La idea original surge de la tradición del tablero de anuncios que se instalaba en los muros de las escuelas o en los lugares de trabajo para dejar recados.

²² “Una comunidad virtual es un grupo de personas que pueden o no conocerse cara a cara; el intercambio de palabras e ideas se da a través de la mediación en los *computer bulletin boards* y las redes. Al igual que cualquier otra comunidad, es también un conjunto de personas que se adhieren a una determinado contrato social (o lo pierden), compartiendo ciertos intereses (eclecticos). Suelen tener geográficamente un enfoque local, y a menudo tiene una conexión a un dominio mucho más amplio”. Howard Rheingold. "Virtual communities -exchanging ideas through computer bulletin boards." Trad. Propia, en *Journal For Virtual Worlds Research* Vol 1. No. 1 (2008).

²³ *Idem.*

Años más tarde en su libro *The Virtual Community*, Rheingold define a la Comunidad Virtual de la siguiente manera: “*Virtual communities* are social aggregations that emerge from the Net when enough people carry on those public discussions long enough, with sufficient human feeling, to form webs of personal relationships in cyberspace.”²⁴ Por su parte Manuel Castells, comenta sobre el proceso de formación de estas comunidades virtuales:

La formación de comunidades virtuales, basadas principalmente en la comunicación *on line* se ha interpretado como la culminación de un proceso histórico de disociación entre localidad y sociabilidad en la formación de la comunidad: nuevos y selectivos modelos de relaciones sociales sustituyen a formas de interacción humana limitadas territorialmente.²⁵

Estas nuevas relaciones sociales en red pueden ser fácil de entender si consideramos las estadísticas a nivel mundial que nos arroja la *Internet World Stats* (IWS), quien nos muestra que en 2012 un 34.3% de la población mundial era usuario de Internet, de los cuales un 12.1% eran ya suscriptores de Facebook.

	2012
Población Mundial	7,017,846,922
Usuarios de Internet	2,405,518,376
Usuarios de Internet (%)	34.3%
Usuarios de Facebook	835,525,280
Usuarios de Facebook (%)	12.1%

Fuente: *Internet World Stats* (IWS). <http://www.Internetworldstats.com/facebook.htm>
<http://www.internetworldstats.com/stats.htm>

Cifras de la Unión Internacional de Telecomunicaciones (ITU), indican que en 2014 el 40.4% de la población mundial utiliza Internet, (2,923,000,000 de personas), esto muestra un aumento significativo al observar que en tan sólo dos años hubo un aumento porcentual del 5.7%.²⁶

Es esta población la cual va a formar las comunidades virtuales en virtud de sus intereses comunes, como ya mencionamos anteriormente; es interesante observar que esta creciente población comienza a crear una identidad amorfa, por un lado en la identidad virtual nos identificamos con un grupo de personas según los intereses compartidos, sin tener, en muchas ocasiones, una relación con la identidad física planteada; por ejemplo, un respetable musicólogo puede entrar a un foro virtual de estudiantes, con un perfil de alumno y plantear

²⁴ “Una comunidad virtual es un grupo de personas que pueden o no encontrarse cara a cara, y que intercambian palabras e ideas a través de tablonés de anuncios en computadora y redes. Como cualquier otra comunidad, también es un conjunto de personas que se adhieren a cierto (ligeramente) contrato social, y que comparten ciertos (eclecticos) intereses. Normalmente tiene un foco geográfico local y usualmente tiene conexión con un dominio mucho más amplio”. (Trad. propia). Howard Rheingold. *The Virtual Community*. 1993. [versión en línea]

²⁵ Castells, Manuel. 2001. p. 137.

²⁶ ITU. Committed to connecting the world. *Statistics*. <http://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/stat/default.aspx>.

preguntas tan básicas, que no se atrevería a realizar dentro de una comunidad física. Aquí tenemos una comunidad virtual con intereses comunes que es la música, pero a la vez una alteración de la personalidad real de los integrantes, que en ocasiones permite traspasar barreras psicológicas, para la obtención de información o simplemente para dejar emerger nuestro *alter ego* o crear múltiples de personalidades.

Las comunidades virtuales permiten ser *el otro*, que no podemos ser en la comunidad real; Judith Donath nos habla sobre la identidad en las comunidades virtuales:

La identidad desempeña un papel clave en las comunidades virtuales. En la comunicación que es la actividad principal, el conocimiento de la identidad de aquellos con quienes nos comunicamos es esencial para entender y evaluar una interacción. Sin embargo, en el mundo incorpóreo de la comunidad virtual, la identidad es también ambigua. Muchos de los rasgos básicos sobre la personalidad y el papel social que tienen en el mundo físico están ausentes.²⁷

Y es que al interior de las comunidades virtuales, se logra crear un Yo distinto, teniendo nuevas maneras de ver la realidad, tanto la virtual como la real, lo cual viene a ser una consecuencia directa de cómo las redes virtuales han cambiado la perspectiva de observar las cosas, el tiempo y el espacio: el mundo, y están simultáneamente ligados; las redes permiten al internauta crear sus propias categorizaciones simbólicas, sin embargo esta construcción ocasiona confusiones y problemas en la conformación de las nuevas comunidades:

La ausencia de paredes impermeables dentro de una comunidad virtual y el modo en que estas comunidades se resisten a las tradicionales constricciones del espacio y tiempo en la comunicación humana, produce un efecto tan desestabilizador en los intercambios dentro del ciberespacio como lo hace la fluidez de la identidad.

El lugar siempre ha estado ligado a la autoridad retórica; reconstruir el espacio reconstruye nuestra comprensión de las retóricas. Las estructuras del ciberespacio afectan consecuentemente las vidas *on-line* desde el punto de partida de la ética comunicativa.²⁸

Regresamos aquí al planteamiento inicial que se resume en la pregunta: ¿Cómo afectan las redes y comunidades virtuales en la construcción de una sociedad? Nestor García Canclini nos da una tentativa respuesta con una frase con aliento poético: “Las redes virtuales cambian los modos de ver y leer, las formas de reunirse, de hablar y escribir, de amar y saberse amados a distancia, o acaso imaginarlo”.²⁹

²⁷ Donath, Judith S. 2003, p. 51.

²⁸ Kolko, Beth y Reid, Elizabeth. 2003. p. 229.

²⁹ García Canclini, Nestor. *Op. cit.*, p. 78.

2. Performatividad

En el proceso de performatividad participaron el Maestro en Artes Pedro Mota y el MA Gerardo Méndez, encargándose de la concepción visual, la Maestra en Artes Plásticas Claudia Bremer, encargada de la programación y elaboración de la plataforma en red, la Mtra. Minerva Muñoz en el cuerpo en movimiento, junto con Andrea Villegas, y el Mtro. Álvaro Díaz encargado del procesamiento sonoro a través de Pure Data. Al proyecto se unieron los alumnos de la licenciatura artes plásticas Yolotl Zertuche, Amanda Bueno, Roxana Alvarado, y los alumnos de la licenciatura en música Iván Trujillo en la trompeta, y el alumno Daniel Daowz en la asistencia de la programación en Pure Data.

El evento se planteó a partir de la concepción del vínculo sociedad-TICs, en los cuales el público podría ser de tipo pasivo o activo, en relación con su participación e incidencia dentro del evento; en el caso del público pasivo, se limitaría solamente en apreciar el evento, sin una interacción con los ejecutantes; pero en el caso del público activo podría participar de dos formas principales: la primera a partir de una plataforma creada en Internet en donde a partir de una votación que se realizaba en tiempo real, se podían modificar las atmósferas del espacio físico a través de cuatro colores básicos: azul, verde, ámbar y rojo, esta plataforma fue elaborada por la Mtra Claudia Bremer, teniendo la posibilidad de votar desde el lugar del evento, a través de un teléfono con Internet, o bien desde cualquier parte del ciberespacio, viendo el evento transmitido en tiempo real por *streaming*, y modificando el espacio a través del color seleccionado; esta página estuvo ubicada dentro del servidor de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), como se puede observar en la Imagen 1:

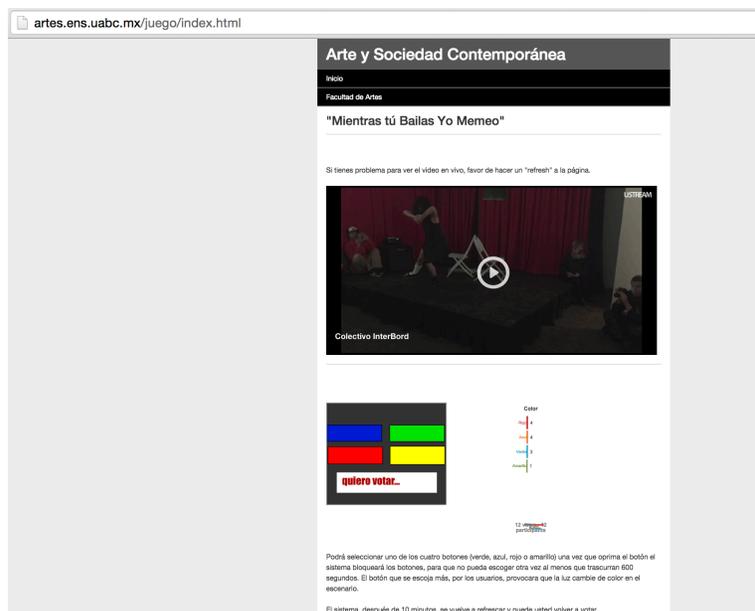


Imagen 1. <http://artes.ens.uabc.mx/juego/index.html>

La otra manera de participar activamente fue a través de publicar “memes”³⁰ en la página de Facebook, directamente en el muro personal con el “hashtag” (numeral): #memeimpro, estas imágenes fueron proyectadas en forma directa en el techo del foro, como se aprecia en la imagen 2:



Imagen 2. Foto cortesía de La Covacha Foro.

Estos “memes”, podrían ser creados expresamente para el momento, a través de distintas páginas de creación de memes, o bien simplemente recolectados desde otras páginas de Internet, teniendo una interacción con la música y el baile que se creaba en tiempo real, tanto la música como el movimiento tenían una interrelación con las publicaciones del público, así mismo la música y la danza provocaron en muchos momentos la creación de un discurso visual al momento, a partir de los memes; en el performance se logró una interactividad con más de 100 memes, y 27 usuarios en tiempo real.³¹

Esta interacción entre las tecnología del Internet, se veía reflejado directamente a través del cuerpo en movimiento, a cargo de Minerva Muñoz y Andrea Villegas, interactuando también con las publicaciones y en algunas ocasiones con el público pasivo, tomando fotos al instante y

³⁰ Para una breve definición de “meme” se puede consultar: <https://es.wikipedia.org/wiki/Meme>

³¹ Muchos de los memes, fueron borrados a instantes de ser publicado y proyectado, por el mismo creador del meme.

procesando en vivo las imágenes a partir del programa *Keynote*, para después proyectarlas junto con los memes o bien, creando un meme a partir de ellas, ver imagen 3 y 4.



Imagen 3. Foto Alfredo Doko



Imagen 4. Foto Alfredo Doko

Esta relación entre TICs, cuerpos en movimiento, atmósfera de colores, fueron ligadas con los ambientes sonoros, creados a partir de distintos *patches*, las cuales intervenían con las situaciones del momento, dichos sonidos fueron modificados en el momento, para lograr una mayor fluidez e interactividad con los otros elementos. Actualmente se puede ver parte de la presentación en el sitio web: <https://vimeo.com/channels/1000482>

3. Elaboración sonora.

En la construcción de las atmósferas sonoras, se optó por utilizar Pure data por su flexibilidad para poder improvisar en el momento mediante algunas estructuras sonoras preconcebidas, por lo que se utilizaron *patches* construidos para la ocasión, y algunos que fueron descargados, los cuales se adaptaron y modificaron en el momento. La planeación y construcción sonora se dividió en tres aspectos básicos: una serie de *patches* que controlaría directamente el trompetista, un *patch* con un micrófono bajo el escenario, que producía una serie de sonidos con el movimiento, y una serie de *patches* que se controlaban desde la computadora de Álvaro Díaz, todo en un sistema de cuatro bocinas independientes, repartidas en el espacio del lugar, creando un sonido envolvente, para lo cuál se tuvo que adaptar todos a una interface Behringer UMC404HD.

El propósito de la elaboración sonora era improvisar con todos los elementos construidos, teniendo sonidos que recreaban los momentos sociales que más resaltaron dentro de las redes sociales en los últimos meses, por lo que se procesaron sonidos seleccionados de la grabación de la entrevista del narcotraficante “Chapo” Guzmán con la actriz Kate del Castillo, a través del programa “Spear”,³² así mismo se incluyeron las siguientes grabaciones:

- La declaración del presidente de la República Mexicana Enrique Peña Nieto, quejándose de los periodistas con la frase “Ya sé que no aplauden” después de su discurso sobre temas de corrupción y las recientes acusaciones de conflictos de intereses en su mandato.³³
- El discurso en Inglés, del presidente Enrique Peña Nieto, hablando sobre la economía del país, con un pésimo acento y dicción del idioma extranjero.³⁴
- La frase del Secretario de Gobernación Murillo Karam, “Ya me Cansé”, al no querer continuar respondiendo las preguntas de los periodistas en la rueda de prensa sobre la matanza de jóvenes en Ayotzinapan.³⁵
- El error de Steve Harvey, en el certamen de Miss Universo 2015, al nombrar a la participante equivocada.³⁶
- El sonido predeterminado de alarma del Iphone.

3.1 Trompeta Sola

La idea de tener a un trompetista solista, fue la de interactuar al momento con la computadora central, creando un discurso compartido de improvisación, conectados con la actividad visual y de las bailarinas, pero siempre teniendo una independencia, logrando así generar sus propias sonoridades que reforzarán la acción; para lo cual se le proporcionó un set de cinco *patches*, tres

³² S P E A R. Sinusoidal Partial Editing Analysis and Resynthesis. <http://www.klingbeil.com/spear/>

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=vWmsMZZxVMU>

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=2ye-oF-Lral>

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=SRqQm-6dAA0>

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=nmqAjr0xs04>

de acompañamientos: armonías, notas random y glisandos; y dos de interacción directa con el instrumento: de granulación, y uno más para modulación del sonido, aunado a una serie de efectos conectados directamente. (Ver: Imagen 5 / Trompeta_set.pd)

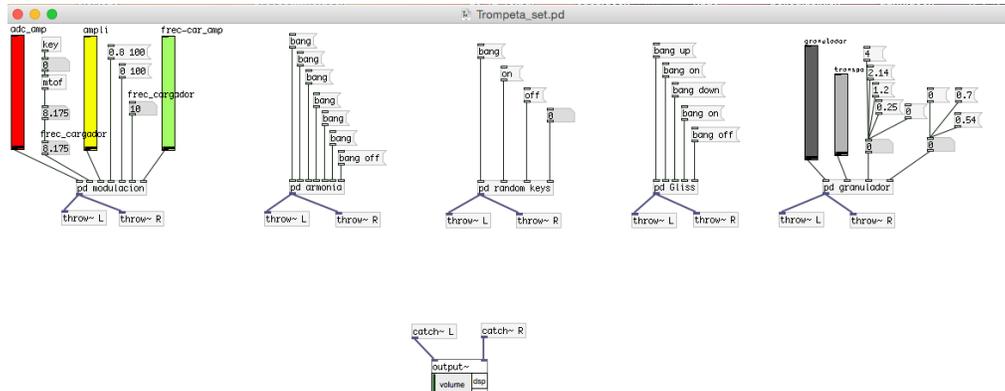


Imagen 5 /Trompeta_set.pd

3.2 Escenario

Durante la presentación dos bailarinas interactuaban sobre el escenario, siendo uno de los espacios principales de movimiento, para este lugar se optó por colocar un micrófono bajo el escenario que logrará captar las señales de movimiento que ahí ocurrían. Aquí se utilizó el *patch* de Giovanni Dettori, *Background 1*,³⁷ modificándose solamente la salida a cuatro bocinas y colocando niveles de volumen independientes para cada bocina, así se logró un control del volumen y especialización simultáneamente. (Ver: Imagen 6 / Escenario.pd)

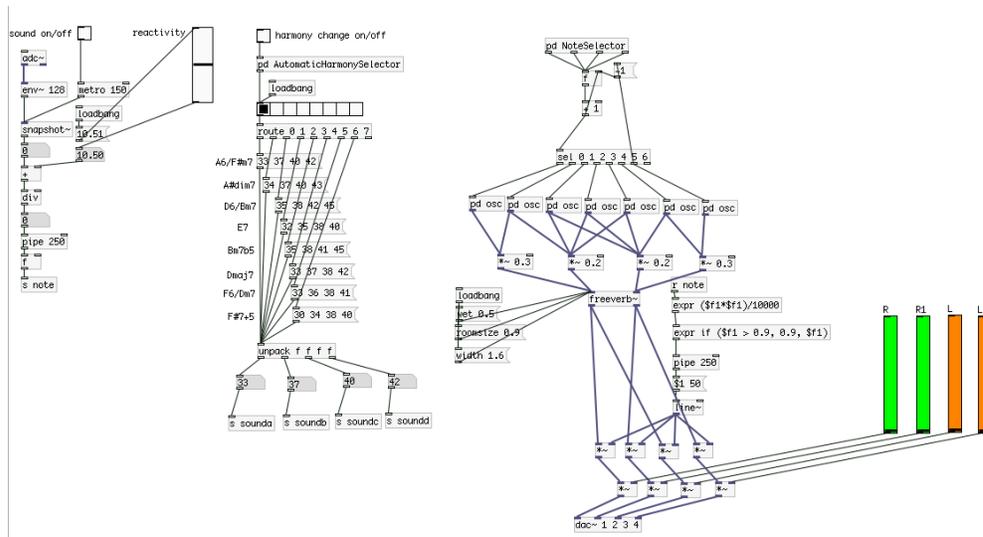


Imagen 6 /Escenario.pd

³⁷ <http://puredata.info/Members/gdet/background1.pd/view>

3.3. Computadora central

Se crearon varios *patches*, y se adaptaron otros para generar atmósferas sonoras que pudieran ser flexibles para la improvisación y comunicación con los otros elementos de la presentación, si bien no se tuvo un orden preestablecido de acción sonora, si se tuvo una idea de las herramientas con las que se podía utilizar.

Se realizó un set con tres *patches*: el primer en donde se cargaba el audio de las grabaciones antes mencionadas, para ser modificadas en su velocidad y frecuencia, así como en la posición de partida de la grabación, esto conectados a un *grid*, para causar un efecto de movimiento; el segundo tenía la finalidad de crear una sensación rítmica similar a los latidos de un corazón, y el tercero tenía la finalidad de crear una atmosfera que se podía modificar internamente, a través de sonidos oscilatorios de tipo aleatorio, con una independencia sonora y de volumen a cuatro canales. (ver imagen 7 / Consola1.pd)

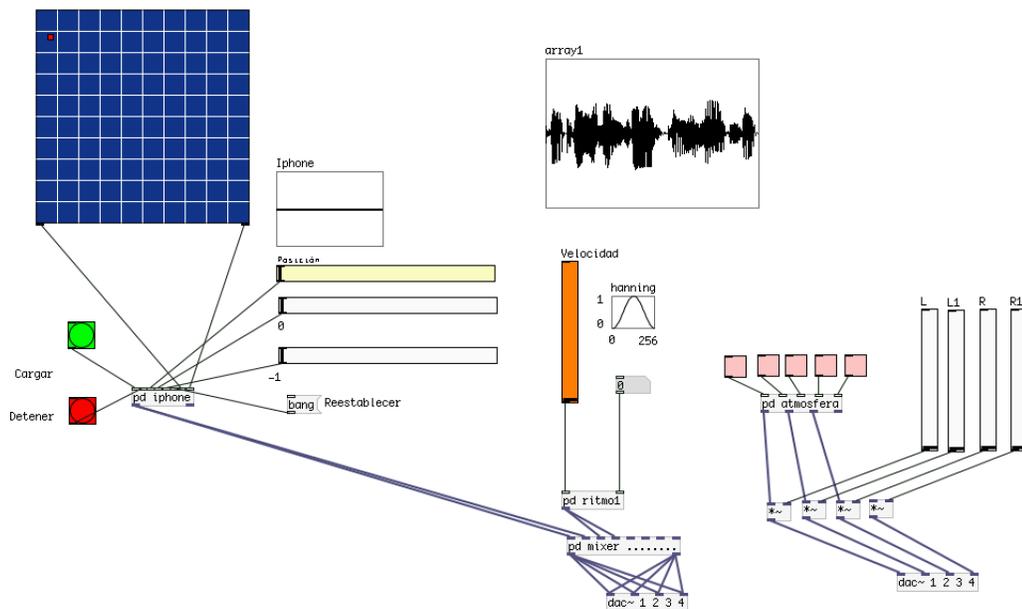


Imagen 7 /Consola1

Los dos primeros fueron conectados a un mixer (ponyoMixer), que a su vez lograban dar salida a las cuatro bocinas, en el tercero se optó por generar cuatro canales independientes, ya que no se pudo modificar la consola previamente elaborada por "Vitaminx", para que funcionara en un sistema de cuatro bocinas independientes.³⁸ (ver imagen 8 /Consola1)

³⁸ <https://puredata.info/Members/vitaminx/ponyomixer9000/view>

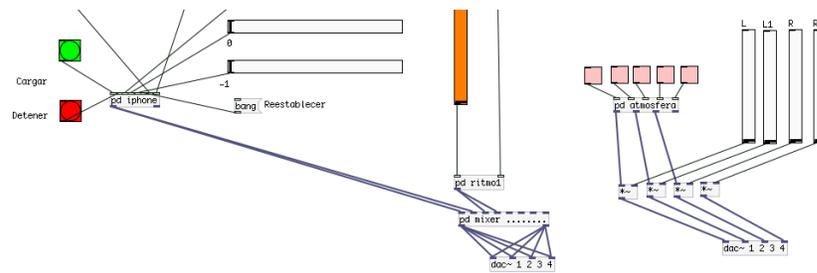


Imagen 8 / Consola1.pd

Se realizó un segundo grupo de “patches”, en donde se podían cargar 4 grabaciones simultaneas, y cada una dirigida a una bocina distinta, de esta manera podía controlar el volumen de cada bocina y crear una simulación de especialización de manera “manual”, pero con un control en cada bocina, o bien en su momento se podían unir a otras bocinas, dependiendo la textura que se deseara, controlando también la velocidad, frecuencia y punto de partida de cada una de las grabaciones. (ver imagen 9 / paneo4 grabaciones.pd)

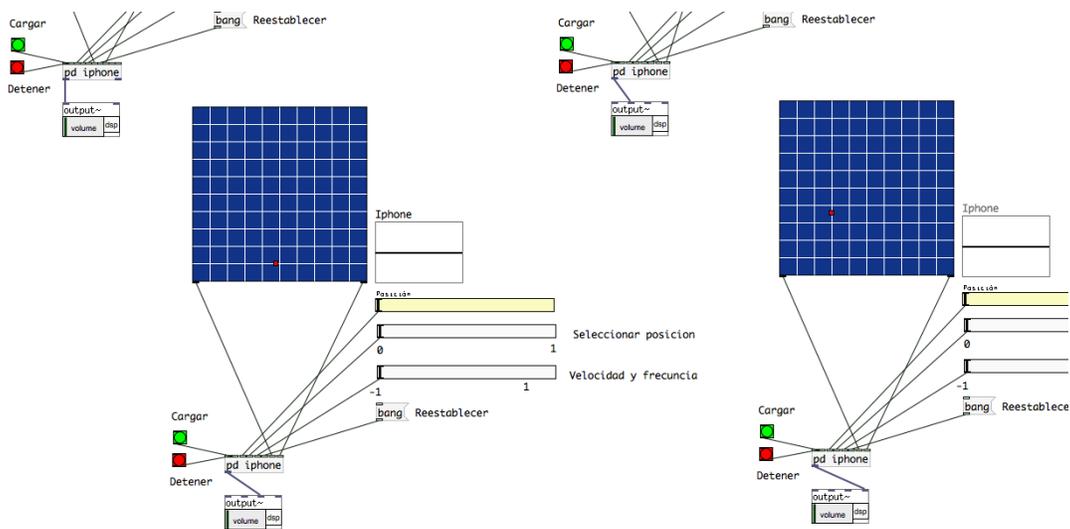


Imagen 9 / paneo4 grabaciones.pd

Se tuvieron que hacer modificaciones en `output~`, para lograr que se tuviera una salida en cuatro bocinas e indicar en que bocina se debía direccionar el sonido, sin embargo esta modificación se tiene que realizar cada ocasión que se abre el archivo; a continuación pongo una muestra de la modificación interna. (ver imagen 10)

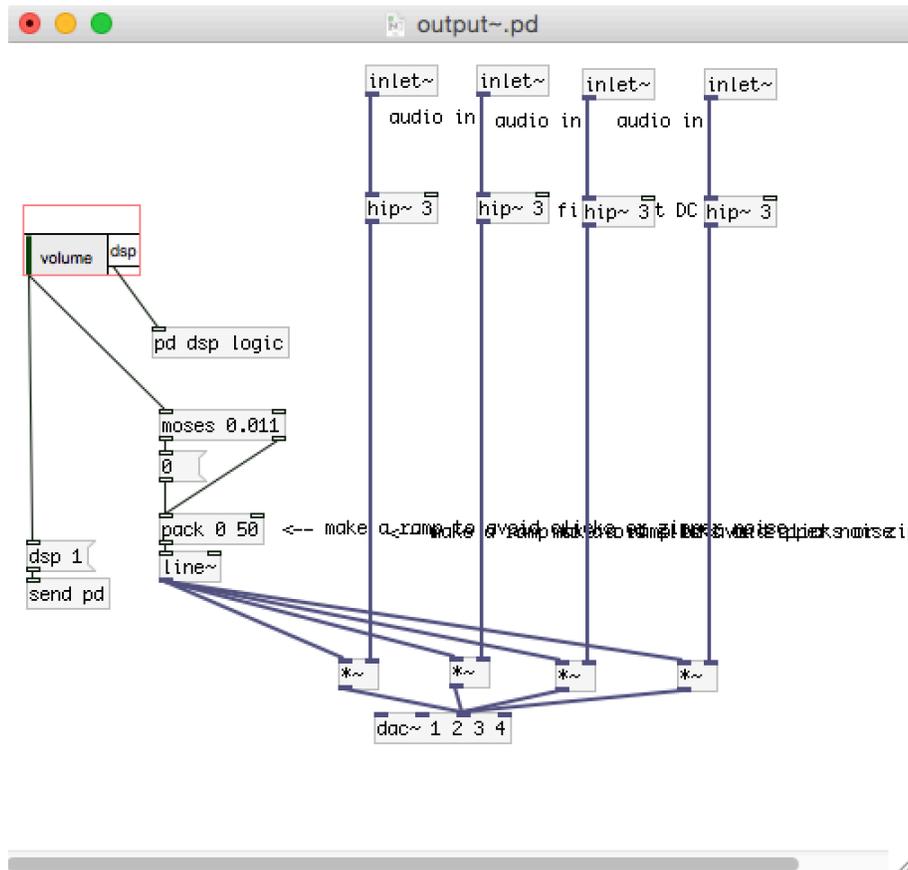


Imagen 10

Finalmente se incluyeron otros tres *patches*, dos realizados por Martin Brinckman³⁹ (`ginger2.pd` y `newcoolish1r.pd`) adaptados mínimamente para que se enviara el sonido a las cuatro bocinas, creando secuencias rítmicas y modificándose los parámetros en tiempo real, y el tercero creado por nosotros con una sencilla sucesión de notas aleatorias, con un granulador, pudiendo modificar las velocidades a placer (`serie de notas_granulador.pd`).

4. Conclusiones

³⁹ <http://www.martin-brinckmann.de/pd-patches.html>

La parte performativa, dentro de la parte técnica, corrió sin problemas, el desarrollo de las atmósferas a partir de la improvisación y el procesamiento sonoro en tiempo real, lograron fusionarse con los otros elementos. En la parte de la relación con la audiencia fue interesante observar el proceso, ya que algunos prefirieron ver la presentación en Internet, aun estando presentes físicamente en el evento, otros optaron por participar activamente en el envío de “memes”, y otra parte del auditorio, participó de manera pasiva. (ver video Colectivo Interbord, <https://vimeo.com/channels/1000482/155587671>)

La improvisación a través de la creación sonora asistida por computadoras fluyó gracias a tener previamente los patches construidos, y realizar las modificaciones necesarias en el momento de la presentación, sin embargo se está trabajando/estudiando, para la construcción de patches en el momento mismo de la presentación y generar una mayor interacción.

Fue interesante observar que la audiencia en su mayoría, aun estando presente en el evento, solía ver el evento desde sus móviles, y dar un seguimiento virtual, comprobando el planteamiento, de la relación de las sociedades virtuales, en donde las fronteras entre lo físico y virtual, no necesariamente tienen que ver con un punto geográfico, sino más bien con un aspecto psicológico y colectivo.

Bibliografía

- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Albóres, Jesús (trad). Madrid. Siglo XXI Editores, 2008. 188 p. ISBN: 978-84-323-1272-4.
- BRIGGS, Asa, BURKE, Peter. *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Galmarini Rodríguez, Marco Aurelio (trad.). México: Taurus, 2006. 425 p. ISBN: 978-8430604791
- CASTELLS, Manuel. *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Volumen I. Madrid: Alianza editorial, 2000. 656 p. ISBN: 9788420677002.
- CASTELLS, Manuel. *La galaxia Internet*. Madrid: Cultura libre, 2001. 317 p. ISBN: 84-01-34157-1
- CASTELLS, Manuel. “Informacionalismo, redes y sociedad Red: una propuesta teórica”, en *La Sociedad Red: una visión Global*. Manuel Castells (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 2009. 557 p. ISBN: 84-206-4784-5
- CROVI DRUETTA, Deli. “Sociedad de la Información y el conocimiento. Entre el optimismo y la desesperanza” en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. México DF: UNAM. Año XLV, núm. 185, mayo-agosto de 2002, pp. 13- 33. ISSN: 0185-1918.

- DONATH, Judith S. "Identidad y engaño en la comunidad virtual", en *Comunidades en el ciberespacio*. Marc A. Smith y Peter Kollock [editores]. Ruíz Vaca, José María [trad.]. Barcelona: Editorial UOC, 2003. 392 p. ISBN: 84-9788-007-2
- DOUEIHI, Milad. *La gran conversión digital*. Bucci, Julia [trad.]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. 229 p. ISBN: 978-950-557-834-4
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa, 2007. 144p. ISBN: 978-849784238-9
- GIDDENS, Anthony. *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. México. Taurus, 2000. 120 p. ISBN: 97-8843060385.5
- GINER DE LA FUENTE, Fernando. *La Sociedad de la información en la sociedad del conocimiento*. Madrid: ESIC Editorial, 2004. 215 p. ISBN: 9788473563703.
- ITU. Committed to connecting the world. *Statistics*. [en línea]. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2014]. Ubicado en: <http://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/stat/default.aspx>.
- KOLKO, Berth, REID, Elizabeth. "Disolución y fragmentación: problemas en las comunidades on-line" en *Cibersociedad 2.0: una nueva visita a la comunidad y la comunicación mediada por ordenador*, Steven G. Jones (ed.). 217-231 pp. Barcelona: Editorial UOC, 2003. 256 p. ISBN: 84-9788-006-4
- LEVY, Pierre. *Cibercultura: La cultura de la sociedad digital. Informe al consejo de Europa*. Campillo Beatri [trad.]. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2007. 203 p. ISBN: 978-84-7658-808-6
- LINARES, Albison. Antonio Pasquali: "Hay que cerrar las escuelas de comunicación y refundarlas", una entrevista de Albinson Linares. En *ProDavinci*, 14 de Julio de 2014. [en línea]. [Fecha de consulta: 25 de julio de 2014]. Ubicado en: <http://prodavinci.com/2014/07/14/actualidad/antonio-pasquali-hay-que-cerrar-las-escuelas-de-comunicacion-y-refundarlas-una-entrevista-de-albinson-linares/>.
- MATTELART, Armand. *Historia de la Sociedad de la Información*. Multigner, Gilles trad.]. Barcelona: Paidós, 2002. 1910 p. ISBN: 84-493-1191-8.
- RHEINGOLD, Howard. "Virtual communities - exchanging ideas through computer bulletin boards" en la revista *Whole Earth Review*, Invierno, 1987 y re-impreso en *Journal of Virtual Worlds Research*, Vol. 1, No. 1. [en línea]. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2014]. Ubicado en: [\[https://journals.tdl.org/jvwr/index.php/jvwr/article/view/293/247\]](https://journals.tdl.org/jvwr/index.php/jvwr/article/view/293/247). ISSN: 1941-8477.
- RHEINGOLD, Howard. *Realidad Virtual*. Fisher, Eugenia [trad.] Barcelona: Gedisa, 1994. 392 p. ISBN: 84-7432-497-1
- SERRANO, Arturo, CABRERA, Mayer, MARTÍNEZ, Evelio, GARIBAY, Julio. *Digitalización y convergencia global*. Ensenada: Editorial Convergente, 2010. 136 p. ISBN: 1449-901050.

EXPRESIONISMO EN EL NUEVO MILENIO. VIGENCIA DE UN LENGUAJE PICTÓRICO

David Méndez Pérez¹

Las Palmas de Gran Canaria

davmp3@hotmail.com / www.davidmendezperez.com

Resumen: Este artículo analiza los valores esenciales del lenguaje expresionista y su permanencia a lo largo de la historia, destacando las aportaciones de pintores actuales al nuevo milenio. En la actualidad, muchos de los pintores que reúnen este perfil mantienen una vuelta a la naturaleza y la espiritualidad comunes al Romanticismo, una creatividad guiada por la intuición y los sentidos en la que destacan el erotismo y la sensualidad de la propia pintura. Continúa así una respuesta sensible a la realidad, en la que, de algún modo, se reacciona ante esta era digital y de vertiginosos avances tecnológicos.

Abstract: This article analyses the main values of the expressionism, its presence along the history, and emphasizes the contributions of current painters. Nowadays, painters in this profile, keep the idea of a return to nature as romantics did. This intuitive creativity is guided by the senses in an erotic and full of sensuality art. In this way, it follows a sensitive answer to reality, in which, it reacts to the digital age and the giddy technological advances.

Palabras clave: Expresionismo – romanticismo - lenguaje pictórico – naturaleza – sentidos - era tecnológica.

Key words: Expressionism – romanticism - pictorial language – senses – nature - technological age.

1. EXPRESIONISMO

1.1 Un movimiento y un lenguaje pictórico

En líneas generales, la pintura ha presentado a lo largo de la historia una serie de lenguajes reconocibles y diferenciables entre los que podemos señalar el expresionismo, ya no sólo como el movimiento histórico que fue, sino, desde un enfoque amplio y plural, como un estilo de estilos y como una actitud concreta en la pintura. En este sentido, se podría hacer referencia a D.A. Dondis, que clasifica el arte en 5 grandes categorías señalando al expresionismo como una *categoría estilística general* [Dondis, 1976: 157], o más recientemente, a Omar Pascual, que señala 4 grandes caminos², tendencias o lenguajes presentes en la pintura actual, entre los que destaca la vía expresionista.

Expresionismo es un concepto complejo, un lenguaje difícil de definir. Sin embargo, no por ello se trata de una amalgama en la que cabe toda manifestación pictórica que pretenda hacerse notar acentuando la expresividad hasta el extremo, sino de una serie de actitudes tanto formales como intelectuales que, aunque son diversas, aportan un sello distintivo conformando un lenguaje concreto pero amplio. De una revisión histórica se puede extraer que cuando el pintor expresa una emoción que lleva implícita una necesidad interior -intelectual, mística o, en general, una visión cargada de drama o espíritu pasional-, entonces algunos historiadores y críticos han hablado de *lenguaje expresionista*, sin limitaciones temporales. Expresión de libertad y sentimiento romántico son elementos de este lenguaje. Estas características, normalmente asociadas a la cultura alemana o nórdica en general, se extienden más allá de sus fronteras, ya que se trata del perfil de un tipo de pintor, si bien existen diferencias evidentes entre las culturas del norte, introspectiva, y la del sur, por general, opuesta. Lo que en el Romanticismo despuntó plásticamente de forma suave y modesta se llevó al extremo con el Neoexpresionismo y su pintura salvaje. Este perfil es un rasgo atemporal que también reencontramos en la obra de muchos pintores del nuevo milenio. No sólo se trata del testimonio cultural de un momento histórico, sino de una categoría estilística.

El espíritu del primer expresionismo –Expresionismo histórico- es particular; está estrechamente ligado al momento y al lugar en el que se desarrolla. Las razones que llevaron a los pintores a

¹ Doctor en Bellas Artes por la ULL, pintor y profesor en la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Gran Canaria.

² Omar Pascual habla de 4 líneas ideoestéticas fundamentales que resumen las prácticas pictóricas desde finales del siglo XX hasta hoy, aunque no de manera cerrada, sino muchas veces comunicadas entre sí: "Expresionismos", "Nuevas narrativas", "Abstracciones líricas y materiales" y "Nuevos barrocos o Arte promiscuo y ecléctico" [VVAA, 2013: 12].

expresarse de un modo determinado, junto a sus motivos e ideas, no se pueden extrapolar a ningún otro lugar o momento. Por un lado, porque si atendemos al Expresionismo como un movimiento, esto conlleva crear un grupo cohesionado con un programa concreto. La coincidencia en una época en la que la creatividad, además del antiacademismo, era un valor en alza, hizo que se diera importancia a la originalidad. Por otro lado, porque si atendemos al expresionismo como lenguaje, éste se ve igualmente afectado por las particularidades del lugar y momento histórico en los que se desarrolla, lo que se apreciará en las formas, temas y conceptos tratados. La falta de vivencias comunes en el espacio y en el tiempo también contribuye a que los artistas muestren diferencias entre sí. El peso de la cultura afecta a las obras de los pintores y por tanto a sus formas y contenidos. El desarrollo de la pintura expresionista -sobre todo después de 1950 -ha hecho que la expresión tomara recursos diferentes y los combinase de manera que satisficiera las necesidades expresivas de cada pintor. Eso ha diversificado aún más las propuestas. Sin embargo, aunque los expresionistas de cualquier lugar o momento no compartan el espíritu de los primeros expresionistas, *se puede hablar de ciertos aspectos temáticos y conceptuales habituales, de unas constantes a lo largo de la historia.*

1. 2. Aspectos constantes en el expresionismo

El expresionismo es un lenguaje que se constata en una gran diversidad. A diferencia de otros movimientos presenta diferencias formales abrumadoras entre los pintores, ya que los modos de resolver las imágenes son diversas y por lo tanto, ricas, difíciles de encasillar. Esto lleva a pensar en la idea de que, *más que un estilo, es una actitud que lleva asociada una serie de recursos plásticos muy variados, por ello las fronteras con otros lenguajes no siempre están claras.* Pero aunque muestre una sensibilidad muy difusa, es reconocible. Tras poner en común una serie de aspectos habituales se aprecia que los diferentes expresionismos mantienen vínculos formales y/o temático-conceptuales, aunque son pocas las constantes que se puedan considerar realmente expresionistas; la mayoría son combinaciones de rasgos ya empleados con anterioridad. Se podría decir que, *las únicas constantes halladas en la obra de los pintores expresionistas son dos y están íntimamente ligadas: un rasgo de contenido dramático, patético o profundamente espiritual, y un rasgo plástico que se manifiesta en la deformación de la gramática. Ambas son determinantes.*

La primera constante puede venir acompañada de humor grotesco o inteligente, que provoca sensaciones de desasosiego, tristeza o drama general, pero aunque su contenido tienda a ser existencialista, no cuenta con una única filosofía, no tiene una dirección ideológica, sino una intención de provocar emociones concretas. Independientemente del lugar y momento histórico, el expresionismo se caracteriza por la expresión de estados del espíritu que tienen su raíz en una visión interior, por lo que el pintor exterioriza sentimientos intensos, llegando a mostrar un contenido pesimista y oscuro. Su espíritu pasional profundiza en la realidad y ahonda en los problemas del alma humana, anteponiendo la mirada subjetiva a la objetiva, la intuición a la razón, lo que en las obras se traduce en deformación –y no sólo ligada a la forma plástica, también a la distorsión de la realidad-. De este comportamiento se extrae que existe un claro vínculo con lo romántico y un *pathos* que caracterizan al pintor expresionista. Y debe subrayarse, porque son la diferencia con respecto a otros estilos que hacen visible emociones de otro tipo a través de una plástica similar.

Al parecer, el lenguaje expresionista se ha mantenido entre el ámbito de los géneros clásicos y el de la abstracción. El enfoque de los temas es peculiar, vanguardista, y ha variado a lo largo de la historia. La elección de figuras tiene un primer antecedente en los temas universales, el trasfondo místico-religioso y el sentimiento cósmico y mágico del arte rupestre. Esta dimensión con énfasis en lo emocional reaparece en la Edad Media, un arte lleno de misterio que rechaza el afán de proyección sentimental del mundo clásico inclinándose hacia una estética feísta [Worringer, 1953: 100-112 y 119-122]. Luego, en el Romanticismo y el Simbolismo, reencontramos obras pobladas de figuras extrañas, monstruosas. Es de gran importancia el horror y el mundo interior e imaginario del Goya de las pinturas negras, con gran repercusión en el siglo XX y XXI. Con el Expresionismo histórico se acentuó un rasgo primitivo cargado de anhelo metafísico, y posteriormente, reaparece de manera cruda y vehemente en el Expresionismo abstracto, el Informalismo y parte de la posmodernidad. También se puede relacionar el tema de las figuras animales y humanas con lo mágico, la ensoñación o los orígenes, motivos habituales del expresionismo heredados del Simbolismo o el Surrealismo.

La utilización de figuras en el expresionismo también ha estado ligada a la representación del dolor, la muerte o el apocalipsis, cuyo origen lo encontramos de nuevo en el Medievo. Este enfoque dramático de corte místico, religioso o literario tan común tiene repercusión en pintores como el Greco, o algunos barrocos, y posteriormente en obras religiosas de pintores vanguardistas como Nolde o Rouault. A menudo, la figura se ha utilizado para representar la dualidad vida-muerte, haciendo referencia a la enfermedad, el sexo o el aislamiento mediante alegorías que conllevan un matiz

biográfico. Es habitual la representación de dramas existenciales en los que afloran traumas producidos por sucesos adversos- guerras, oscuras historias urbanas, sórdidos ambientes o personajes extravagantes. Otras obras con figuras que han encontrado un vehículo propicio en el lenguaje expresionista han sido las de temas sociopolíticos y propagandísticos, en los que destaca un enfoque crítico y un agudo sarcasmo que muestra un paisaje social. Es un aspecto común en Alemania y frecuente hoy a nivel internacional, ya que buena parte del arte ha pasado de ser bello o sublime a ser crítico. Y también es habitual el uso de temas de baja cultura, ajenos a las modas.



Fig.1. Matthias Grunewald.
La muerte-amantes, 1515 aprox.



Fig. 2. Marc Chagall
Vaca con quitasol, 1946

Por último, centrándonos en el retrato y el autorretrato, los antecedentes expresionistas de este uso de la figura son constantes a lo largo de la historia. Desde el momento en que los pintores góticos del norte europeo pasan del retrato de familia a la individualidad del modelo, la figura adquiere diversas presentaciones. En pintores como Arcimboldo, por ejemplo, ya encontramos una nueva dimensión fantástica y terrorífica, que se sucederá en muchos expresionistas con sus burlas, su ironía y su radicalismo, o con sus horrores y pesadillas, muchos de ellos acentuando el patetismo y la excentricidad. El autorretrato se convierte con frecuencia en obsesión para muchos expresionistas, con una propensión a lo psicológico que dejará huella. Con este género aparece la autoironía, que se dará en algunos pintores de la posmodernidad, o el sarcasmo y el pesimismo, pero en general, se acentúa el narcisismo. Otras posturas son eróticas, perversas, violentas o autodestructivas.



Fig. 3. G. Rouault. *Prostituta frente al espejo*, 1906

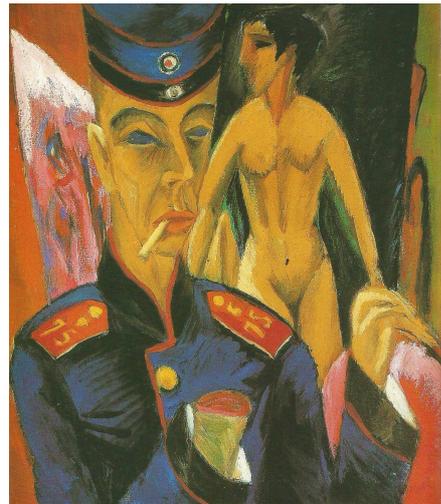


Fig. 4. E. L. Kirchner. *Autorretrato del soldado*, 1915

En cuanto al género del paisaje, éste se opone a lo bello a través de su tendencia a lo sublime, imaginativo, sensorial o trascendental, sumando a todo ello la violencia formal. Se podría tomar como un primer antecedente el paisaje nórdico de finales del Medioevo, desde los ambientes inquietantes del Bosco hasta los de Bruegel e incluso Patinir. Luego, este perfil del género se sucederá desde el Romanticismo hasta las vanguardias. Su contenido ha estado ligado a la mitología, la religión o la

mística, a veces relacionado con los desastres, lo dramático o lo apocalíptico, un paisaje como escenario de situaciones misteriosas y desconcertantes. No está de más citar la nueva perspectiva de la figura en la naturaleza con la que *Die Brücke* marcó una fractura con la historia, ya que su representación aportó una nueva dimensión formal que se puede reencontrar en la actualidad.



Fig. 5. Max Pechstein. Bañistas en Moritzburg, 1910



Fig. 6. Yvon Hitchens. Summer Woodland, 1955

También se pueden encontrar antecedentes de un paisaje expresionista genuino, sin figuras, por ejemplo en las vistas tempestuosas de Rembradt o en el Posimpresionismo de Van Gogh, así como en los mundos oníricos e imaginarios del Simbolismo o el Surrealismo. Posteriormente, el paisaje es expresado de manera sensorial y vitalista. Se retoma un sentimiento cósmico de la naturaleza, un retorno a la pureza de lo originario y lo salvaje. En el Informalismo europeo o el Expresionismo abstracto hay obras abstractas ligadas a este paisaje, que expresan estados de ánimo. Tiene un antecedente directo en el Romanticismo y se repite en los siglos XX y XXI en abstracciones neorrománticas de nuevos pintores nostálgicos, expresionismos líricos que por su concepción espacial guardan relación con este género. La propia pintura crea el paisaje dándole un carácter más primitivo. En este sentido, habría que resaltar que el contenido de estas obras es el modo en que están pintadas, por lo que el medio y los recursos llegan a primar sobre el contenido narrativo, desatando ciertas emociones. En ellas se subrayan conceptos universales relativos a lo arcaico o los orígenes, ligados al mundo natural y cósmico -figuras biomórficas, microscópicas, alusivas al mundo animal, estelar, etc.-, o a lo arqueológico, lo exótico, el sexo, el amor o la muerte, siempre funcionando como símbolos que guardan relación con el horror o el dolor desde una dimensión trágica.

Por otro lado, la naturaleza muerta tiene antecedentes en las atmósferas recargadas, las vanitas y las alusiones a la carne del Barroco holandés o español y del Romanticismo. En los siglos XIX y XX hay expresionismos que heredan la mirada de lo putrefacto y escatológico de Rembrandt o Géricault. Y no faltan enfoques oscuros y misteriosos en los que la temática puede ser motivo de reflexión sobre la muerte o de aspectos personales, encontrando elementos que funcionan como metáforas.



Fig. 7. Joan Mitchell, *Painting*, 1953

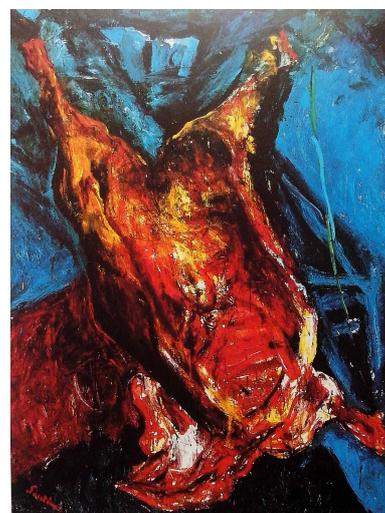


Fig. 8. Chaim Soutine. *Cadáver de vaca*, 1925

La segunda constante tiene su origen en el impulso emocional del pintor, en su intención de hacer visible una emoción, lo que se traduce plásticamente en *deformación expresiva*. Como aspectos formales generales y representativos se pueden señalar los rasgos dinamizadores y la representación ambigua del espacio, plano y profundo, así como un antinaturalismo que suele derivar en una estética feísta. El expresionismo es un arte deudor de corrientes opuestas a las clásicas y en ocasiones -casi siempre- de varias a la vez. Se aleja de las actitudes equilibradas o serenas y se acerca a las inestables y dinámicas. Esta postura ha encontrado acomodo en este complejo lenguaje y para ello se ha servido de múltiples movimientos y recursos combinados. La *deformación* está directamente relacionada con una expresión que se materializa a través de la representación de la forma y el espacio. Así, se tiende a fusionar el espacio bidimensional con el tridimensional, en favor de la expresión y en detrimento de la representación objetiva. Esto indica que la representación icónica puede convivir con la expresión pura, de hecho, se trata de un lenguaje que en ocasiones ha perdido todos los rasgos de la iconicidad, como ocurre en el Expresionismo abstracto o en el Informalismo. Normalmente, estos pintores deforman a través de la dinámica gestual, aunque algunos también lo hacen a través de la descripción de la forma y la selección de rasgos, haciendo hincapié en el dibujo.



Fig.9. Ludwig Meidner.
Paisaje apocalíptico, 1912

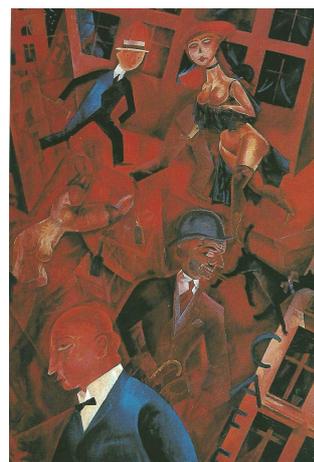


Fig. 10. George Grosz.
Dedicatoria a Oskar Panizza 1917

La deformación es llevada a cabo mediante un proceso de creación determinado que produce abstracciones o desvíos de la imagen objetiva en diferentes niveles. Este proceso creativo es intuitivo y discontinuo, caracterizado por una sucesión constante de construcciones y destrucciones formales, espontaneidad, inmediatez y aprovechamiento selectivo de residuos³. También hay procesos más controlados, con distorsiones descriptivas o premeditadas, menos guiado por destrucciones formales como las que provoca el gesto. No obstante, aunque se puedan deducir aspectos del proceso creativo de un pintor, lo que se suele ver es la obra finalizada, pero se puede señalar que, normalmente “Los artistas que provocan el azar lo suelen hacer al comienzo del proceso” [Gau / Blanco, 1996: 225]. Además, también ligado a la deformación expresiva podemos añadir otro aspecto habitual en el expresionismo, el uso particular del color. Una revisión histórica llevaría a concluir que éste presenta diferencias en la obra de los expresionistas. Unas destacan por su color total o parcialmente arbitrario, aprovechado para simbolizar y sugerir estados, sentimientos o emociones. En estas se cuestiona el color local del objeto y se utiliza uno como valor autónomo⁴, de tal manera que no se corresponda con el del referente. En otras tan sólo se acentúa o idealiza el color natural, por ejemplo mediante saturación o contraste cromático, manteniendo vínculos con el color local.

Es de especial importancia el hecho de que el pintor expresionista pretenda centrar la atención principalmente en las cualidades de la imagen, lo que obliga al espectador a la reflexión. Esto sucede con más efecto cuando se trata de una obra abstracta, aunque en cierta manera siempre sucede, dado que las distorsiones aplicadas a cualquier imagen retrasan la percepción del mensaje, y esto hace que se vuelque la atención sobre la materia de la que está formada esa imagen [Ídem: 62 y 63]. Señala

³ Véase como ejemplo, el siguiente video en este enlace: https://www.youtube.com/watch?v=O1r2SH_r-UA, en el que el autor de este artículo, junto a otros pintores desarrollan una pintura en relevo y en constante transformación, aprovechando residuos de imágenes recogidos de cada intervención.

⁴ En los expresionismos abstractos, en principio se podría decir que el color es arbitrario, ya que se ha eliminado la iconicidad y por tanto, la referencia cromática externa. Sin embargo, hay obras aparentemente abstractas que precisamente mantienen un vínculo con el referente a través del color -por ejemplo, el color del mar, del cielo, etc.- y no de la forma, así que, aunque se trate sólo de un vínculo que nos ayude a interpretar estas obras, no podemos decir que el color sea autónomo del todo.

Umberto Eco: “[...] la materia del significante se convierte en un aspecto de la forma de expresión y cualquier variación repercute en el campo del contenido semántico” [Ibidem].



Fig. 11. Albert Oehlen. *Amöbenklänge*, 2000

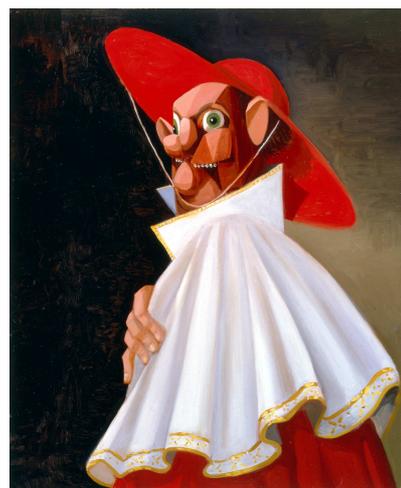


Fig. 12. George Condo. *The cracked cardinal*, 1995

2. EL ESPIRITU ROMÁNTICO HEREDADO

Por lo general, el pintor expresionista encuentra una imagen apocalíptica y espiritual del mundo moderno; esto es deducible tanto por los conceptos como por los aspectos formales. Su pintura es una búsqueda romántica en las ideas y natural en la expresión, una pintura opuesta a los cálculos. Es una reacción que el grupo *Die Brücke* ya había llevado a cabo durante el materialismo burgués que dominó Europa en la víspera de la Primera Guerra Mundial, pero se ha repetido en otros momentos de la historia. Hay pintores que hoy siguen esta senda que explora las miserias de lo humano, por eso la pintura expresionista nunca ha desaparecido completamente, porque incide en aspectos que también forman parte de nuestra naturaleza y que siempre estarán ahí. Es una pintura que se ha calificado de ácida, tanto por el color como por el descontento y la disconformidad mostrada, así como de feísta, por sus imágenes impactantes, violentas. Son aspectos que conforman una estética nauseabunda o decadente que se antepone a la estética de lo bello y a ideales progresistas a toda costa. Se podría decir que, *un expresionista no se forma sólo por las influencias adquiridas, sino más bien que éstas despiertan en él una sensibilidad concreta que decide desarrollar. Se trata de una inclinación natural que va unida a una urgencia expresiva y a una actitud plástica antinaturalista que se ajusta a su necesidad de provocar emociones intensas.*

Artistas de todos los tiempos, estrechamente ligados a lo sensorial, han encontrado el momento histórico que les ha tocado vivir, adecuado para reaccionar a través de un espíritu pasional y romántico ante situaciones que les han inquietado. Los avances del mundo tecnológico y digital nos proporcionan una vida más cómoda y un conocimiento más accesible, rápido y amplio, aunque también muchas veces más superficial, acelerado y perecedero. En el campo del arte, han ido apareciendo multitud de soluciones formales pobres, hijas del diseño y la industria audiovisual que han ido absorbiendo el panorama artístico contemporáneo. El problema no son las nuevas disciplinas – siempre habrá grandes creadores en todos tipo de medios, tradicionales o modernos-, sino lo vacío e inerte que el arte puede llegar a ser al acomodarse a soluciones fáciles, rápidas y efectivas, aquellas que brinda la alta tecnología en esta sociedad megaconsumista.

Avelina Lesper, autora de *El fraude del arte contemporáneo*, señala que la única excusa que tienen muchos creadores del llamado “arte VIP” -Video, Instalación y *Perfomance*- para usar estos elementos, es afirmar que un artista debe trabajar con los medios de su tiempo. Según esta crítica⁵ e historiadora, esto es absolutamente falso, porque, en primer lugar, el arte no tiene tiempo, ya que los medios son trascendentales e intemporales. Si se está sujeto a lo que en un momento determinado está de moda, lo que se logra es que el arte se caduque en el momento que este elemento o medio caduque. Se necesita siempre un alto nivel técnico y un alto grado de creatividad. No es posible que porque un artista trabaje con un medio como el video -que ya de por sí cuenta con un alto nivel

⁵ Castro, E. (2017): Entrevista a Avelina Lesper [En línea]. Disponible en: <http://www.avelinalesper.com/2017/03/entrevista-avelina-lesper-por-ernesto.html>. Consultado en 2017/09/24.

tecnológico-, tenga que retraerse a la calidad de la obra, por lo que muchas veces estos artistas carecen de responsabilidad con su propia época, ya que no utilizan al máximo los medios que la ésta les permite. Por lo tanto, existe una gran contradicción en gran parte de arte contemporáneo.

Un avance desmesurado y descontrolado de la tecnología puede separar al hombre de la apreciación de la naturaleza. La tecnología en sí misma no tiene porqué ser un problema, sino un determinado uso de ésta, que puede contribuir a eclipsar nuestra esencia y nuestro vínculo con la tierra, a mermar nuestra apreciación de lo natural y la potencia de nuestro instintivo, comportamiento y habilidades sociales, así como de nuestra creatividad. En este sentido, el expresionismo hoy también refleja las consecuencias negativas de esta trepidante transformación social. Su respuesta a este nuevo mundo continúa siendo la de producir *shock* en el espectador. De algún modo, pretende alertar, hacerle consciente de su propia actividad mental para despertar en él un saber más profundo, uno más primitivo que no debe perderse. Y plásticamente lo consigue a través del derroche visual y mediante una especie de enfrentamiento con su obra. El expresionismo ha sido y sigue siendo un lenguaje que formalmente huye de lo fotográfico; su expresión suele ser violenta, orgánica, visceral, y en suma, vitalista. La materia, lo palpable, trascienden la esencia inmateria y efímera de este rápido mundo virtual, de esa manera nos conecta rápidamente con nuestro ser más primitivo. Además, es un lenguaje que con su diversidad se enfrenta a la homogenización, y así a la pérdida de una riqueza creativa que nos hace más plurales y capaces de desarrollar adaptaciones para la supervivencia.



Fig. 13. Adrian Ghenie. *Pie, fight and pathos* (Det.), 2012

Lo que el Romanticismo tuvo de revolucionario en su momento se debió a causas políticas y religiosas traducidas a la pintura en nuevos conceptos y posicionamientos, sin embargo, los expresionistas históricos que mantuvieron en su medida este espíritu romántico, lo que aportaron fue una revolución formal. Las maneras de entender plásticamente ese sentimiento distaron mucho de las del siglo XIX, ya que entonces se estaba más preocupado por los contenidos o temas, que por las soluciones formales. Los románticos consideraban el tema no para la reflexión artística⁶, sino para la representación; su pintura estaba arraigada a lo metódico, a la línea; estaba, por así decirlo, arraigada a la ciencia, aunque sólo en sus recursos plásticos, puesto que su espíritu es indagador, romántico, como ocurre en Friedrich. Luego, durante el Expresionismo histórico se conservó este espíritu y este sentimiento hacia la naturaleza, pero plásticamente se huyó de lo científico, ya que las soluciones formales estaban más ligadas a la improvisación, a lo desconocido, y por tanto, a una configuración más abstracta; fueron soluciones más revolucionarias para la reflexión artística. En algunos expresionistas por ejemplo, la forma abierta, los contornos difusos, la huida de la perspectiva, lo inacabado e infinito y todo lo ligado a lo metafísico han sido recursos utilizados que se dirigen directamente a nuestros sentidos, una expresión heredada por algunos artistas contemporáneos.

Se puede hablar de una influencia directa del pensamiento de Nietzsche en los expresionistas o de una concordancia con su filosofía en algunos de ellos. Su pintura está cargada de vida, su color acentuado es una expresión de vitalidad. La intuición, la inspiración poética, el instinto, y a veces, la inspiración profética son herramientas habituales en el expresionista. Con el Empirismo de Bacon en el siglo XVIII, facultades como la imaginación se elevaron a la altura de la razón; queda unos siglos atrás, sin embargo ciertos pensadores y artistas lo siguen manteniendo; el expresionista posee y provoca esta facultad mediante sus recursos. Durante el Expresionismo también se asumió el papel de hacer un cambio profundo para restaurar el curso de la historia. La nueva aportación de los

⁶ Los impresionistas sin embargo sí dieron al paisaje un avance formal, trascendieron a los románticos, pero al dejar un poco de lado el tema, sus obras carecieron de la profundidad de espíritu que los románticos encontraron en la naturaleza.

pintores fue su expresión de exaltación ante la naturaleza y la vida, un grito, un deseo apasionado. Es la huella "nietzscheniana" de la alegría, el desorden y el caos, así como el ámbito que desata las fuerzas de la vida alejándonos del orden, la apariencia y la dimensión encubridora de la realidad. En definitiva, hay una primacía de lo *dionisiaco*, que a su modo trata de romper nuestros endeble razonamientos sobre la naturaleza que aparece ante nuestros ojos, suspendiendo nuestros juicios sobre la realidad. En este espíritu pasional no importa lo que el entendimiento capta, sino lo que nuestros sentimientos sienten. Es una expresión del hecho de vivir sin trabas, del estar aquí y ahora, del hechizo de lo dionisiaco, donde el pintor no sólo se junta con la naturaleza, sino que la naturaleza vuelve a celebrar en la obra de arte su reconciliación con el hombre. Este interés por captar el movimiento de la vida, en el que la apariencia es más real que el pensamiento y en el que la pintura y la vida se transfiguran, tiene un significado en el Romanticismo y se acentúa en el Expresionismo.

Al tratar la naturaleza, estos pintores la expresan mediante composiciones que provocan emociones estéticas y valores humanos. Es presentada como fuerza transformadora y creativa en la que hallan incontables paralelismos, alegorías y sueños, entonces la pintura es utilizada como instrumento catártico de sus emociones, expresando estados de ánimo y aportando aspectos no visibles contenidos en la consciencia; la pintura se convierte en una serie de ideas y sentimientos elaborados a partir de un lugar, un concepto inventado, una construcción cultural, etc.

La expresión de *lo sublime*, común en los paisajes románticos, es conseguida al mostrar algo desmesurado -a lo que el tamaño y la grandeza van unidos-, pero sobretodo al representar lo irrepresentable. El asombro agradable de sentir imágenes infinitas deleita al ser humano, porque es una de las pasiones que colapsa la mente, una de las sensaciones más fuertes que se pueden experimentar, un sentimiento de atracción y repulsión al mismo tiempo. Es la forma en que sienten los románticos, que pasa a convertirse en su ideal de vida. *Lo sublime* para Kant es algo adherido a la idea del *bien*, a la apreciación de sí mismo y del prójimo, y esto hace al individuo respirar libertad, la misma que hay en la naturaleza. Es una unión de ética y estética, un placer negativo que une la imaginación y el entendimiento, una conversión de lo natural en sobrenatural. Mire donde mire el expresionista hereda la romántica visión del cielo, el mar, las ramas, etc., en todas partes hay vida. Esto, que comienza con Friedrich fue, como se ha señalado, revolucionario en el concepto, pero no en la técnica. Sin embargo, la valoración que se dio al paisaje significó una evolución para la pintura, un género que por sí sólo consiguió representar el alma, el paisaje como espejo del alma. Esta lucha por alcanzar lo *divino* y lo *absoluto* es una forma de buscar el yo desconocido. *Lo sublime* no es el cuadro, ni el paisaje, sino una cualidad de la mirada del pintor, que utiliza el paisaje para expresar su ánimo, su sentimiento de melancolía y soledad ante la grandiosidad de la naturaleza. Esta categoría estética sirve de eje a la modernidad. Evocan lo mismo *La gran reserva* (1832) de Friedrich, que *Campos bajo nubes de tormenta* de Van Gogh, que cualquier *Mar* de Nolde o cualquier abstracción de Per Kirkeby; todos tienen el clima particular de sentirse impotentes ante la naturaleza, pero al mismo tiempo de sentir una especie de exaltación y felicidad por vivir lo acontecido ante sus ojos. El paisaje es reflejo de sus emociones, a través de ella descubren su moralidad y su libertad.

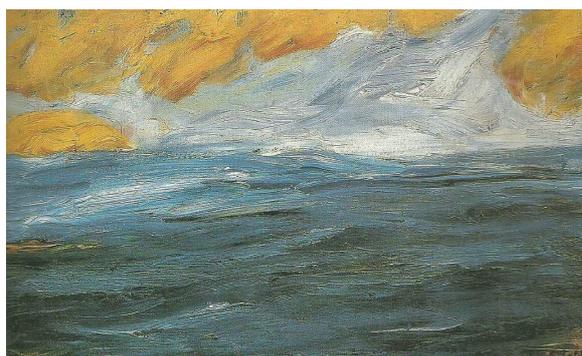


Fig.14. Emil Nolde. *Mar de otoño*, 1910



Fig.15. Per Kirkeby. *Sin título*, 1983

Los paisajes de Van gogh evocan un presentimiento de desvanecerse en el infinito, un sentimiento de encuentro consigo mismo. Su potencia creadora conecta al sujeto con el todo, con *el absoluto*. Los expresionistas históricos también se afanaban por la esencia de las cosas, no se conformaban con la apariencia externa, sino que trataban de apoderarse del contenido psíquico. Nolde era particularmente aficionado al mundo de lo onírico, que encierra aspectos enigmáticos y sitúan al individuo en el abismo. En él lo *fantástico* está ligado a la naturaleza. Sus excursiones a lo fantástico y visionario estaban más allá de cualquier regla y de la fría razón, eran vivencias espirituales profundas, esferas llenas de encanto a las que sólo pueden acceder los soñadores. En Soutine, el

paisaje está materializado de tal modo que parece movernos; tiene y expresa vida. Su pintura madura consigue provocar esa inmersión en la forma, que es su propia inmersión en la naturaleza, la misma que heredan los pintores mencionados, pero con sus particularidades. Con Van Gogh, su principal influencia, comparte cualidades profundas y terrenales, pero también una espiritualidad supraterranal. Para Kokochska era muy importante el aprendizaje través de los sentidos, la *libertad* como fermento a partir de la cual reconstruir el mundo derrumbado. Se aleja de la reforma por el gusto que crecía en Austria, el Modernismo, pero encontró intelectuales que utilizaban un lenguaje más comunicativo. En sus primeras pinturas critica al hombre contemporáneo, vacío, sin atributos, a través de un drama expresionista cercano a Goya, que refleja la suciedad del alma. Hay un sentimiento de melancolía similar al del primer Romanticismo, el que añora Grecia. En su vuelta a Praga, esperando encontrar un país culto y humanista, encuentra la ocupación nazi, así que pinta la crónica de un tiempo en imágenes, como hicieron los románticos, pero en este caso desde la burla y la ironía expresionistas.

3. NUEVOS EXPRESIONISMOS PARA UN NUEVO MILENIO

Actualmente, el expresionismo sigue generando obras en una gran variedad de formas. De algún modo, hay una continuación de ese camino amargo o profundo de la pintura que muestra, en la mayoría de los casos, una realidad poco amable al espectador, una sensibilidad que va unida al disfrute de la pintura e incluso a un “mal hacer” que obliga a la reflexión tras su impacto. Esta actitud tiene precedentes cercanos en movimientos de la posmodernidad como el Neoexpresionismo alemán, pero hoy también podemos hallarla por todo el planeta. Hay pintores que mantienen vivo este lenguaje, una estética inagotable, ya que con cada nueva generación y cada nuevo artista parece retroalimentarse, continuando así vigente. El rápido avance la tecnología y la consecuente llegada de de nuevos medios, disciplinas y lenguajes pictóricos no ha podido eclipsar al expresionismo; éste parece reciclarse y rejuvenecer, porque se trata de una sensibilidad concreta y permanente. Surgen nuevos recursos y/o temáticas novedosas y personales en el panorama internacional, destacando nuevos pintores de procedencias diversas que tienen una presencia importante en el nuevo milenio, o pintores representativos de mayor edad, ya consagrados en el siglo XX. Teniendo en cuenta que el panorama es inabarcable, se citan sólo algunos de los ejemplos más representativos,

3.1 Nuevos expresionismos europeos y norteamericanos

Cecily Brown (n. 1969) es representante de los *Young British Artists*⁷. Su obra es muy personal y valiente en la ejecución. Ha recibido influencia de pintores como Freud o Bacon y bebido de la tradición pictórica de Hogart, Goya, Soutine y del Expresionismo abstracto en general, ya que su factura es deudora de este movimiento. Aunque nunca ha dejado de lado la figuración, ésta cada vez se ha ido diluyendo más; sus figuras tienden a integrarse en el fondo como si surgieran de él, trata los cuerpos como si fueran un elemento más en el paisaje, integrados en la naturaleza. Muchas veces, se trata de cuerpos en plenos actos sexuales, pero ajenos a su entorno. Inicialmente fue bastante explícita, pero a lo largo de los años, se ha mostrado más sutil.



Fig. 16. Cecily Brown. *Figuras en un jardín*, 2006

⁷ Grupo de artistas británicos contemporáneos, la mayoría proveniente del *Goldsmith Collage of Arts* de Londres. El nombre del grupo proviene de una serie de exposiciones realizadas en la galería Saatchi a partir de 1992. Wikipedia (2015b): Young British Artists. [En línea]. Disponible en: http://es.m.wikipedia.org/wiki/Young_British_Artists. Consultado en 2015/12/9.

Apunta José Ignacio Aguirre:

“Sus visiones eróticas suelen aparecer en la naturaleza, en jardines contagiados por el espíritu de una orgía o una masturbación. Las figuras pueden estar representadas con mayor o menor evidencia, pero siempre bajo una lluvia de brochazos propia del expresionismo abstracto”⁸.

En la pintura de otro británico, Glenn Brown (n. 1966) se detecta una iconografía muy particular. Se perciben influencias plásticas y temáticas del Manierismo y el Barroco, pero el tratamiento pictórico tiene una deuda de pintores como Auerbach, De Kooning o Baselitz en los años 60. A través de esta revisión, parece dialogar con la historia del arte; Se vale de reproducciones fotográficas, que suele distorsionar dramáticamente; crea mundos imaginarios de formas y figuras grotescas, recargadas y deformes. Es bastante tradicional en medios, pero su plásticidad nos acerca a un expresionismo de lazos con el Barroco, en el que se aprecia bien el uso de una mancha densa, matérica y aplicada a base de remolinos de color. Sin embargo, sus fondos suelen ser cuidados, de factura pulida, lo que produce rotundidad y un gran contraste entre fondo y figura. Entre sus temas destaca el retrato clásico, mediante el que cita a pintores como Rembrandt. Su territorio es el cuerpo en general, por lo que también hay obras que muestran partes como pies o amorfos órganos en los que acentúa la visceralidad mediante un particular tratamiento [VVAA, 2002: 50].



Fig.17. Glenn Brown. *The osmond family*, 2003



Fig. 18. Georg Baselitz. *Tercer pie PD*, 1965

La pintura del alemán Daniel Richter (n. 1962) da continuidad al expresionismo de su país. Su obra muestra un compromiso con la sociedad; se centra en el ser humano desde una dimensión histórica, inspirándose en libros de historia o en acontecimientos políticos y sociales. Entre sus temas destacan el fracaso de la utopía moderna, la inmigración, las situaciones violentas o la cultura *punk* y *rock*, buscando la provocación, la inquietud del espectador y el desafío de su imaginación. Sus inicios se sitúan en una abstracción orgánica, psicodélica y *underground*⁹, entre el *graffiti* y lo ornamental, grandes formatos y colores brillantes. Desde 1999 deriva hacia una figuración expresiva que recoge aspectos plásticos de sus abstracciones y ligada al pasado de su país. Lleva por tanto, el peso del Romanticismo y el primitivismo y una postura pesimista, oscura y crítica, aunque ambigua, entre la realidad y la ficción [Idem: 278].

En Jonathan Meese (n. 1970), alemán nacido en Japón, el lenguaje está ligado al primitivismo y el *graffiti*, al *horror vacui* y las grandes deformaciones expresivas. Su arte es subversivo y humorístico, diabólico y juguetón, una pintura violenta, monstruosa. Entre sus motivos destacan la historia del mundo, los mitos o las leyendas heroicas, en ocasiones enfocados en la figura de la mujer –por ejemplo la de su propia madre o mujeres famosas-, que aparecen como vampiros o brujas. No pretende destruir su imagen, sino jugar con su codificación, utilizando la mujer fatal como arquetipo del arte o símbolo de poder y basándose en Nietzsche como origen de la naturaleza. Su técnica es directa, con las manos, aunque su estilo ha girado hacia una especie de expresionismo abstracto¹⁰.

⁸ Aguirre, J. I. (2004): Orgías en el jardín [En línea]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/metropoli/2004/07/12/arte/1089650742.html> Consultado en 2014/12/14.

⁹ Término de origen inglés que designa movimientos contraculturales o alternativos, contrarios o ajenos a la cultura oficial.

¹⁰ Mampe, D. (2015): Jonathan Meese. Spitzenmeesige Women (Schniddeldiddelson) [En línea]. Disponible en: www.art-agenda.com/shows/tim-vanlaere-presents-jonathan-meese-2/. Consultado en 2017/01/31.

Fig. 19. Daniel Richter. *Jawohl und Gomorrah*, 2001Fig. 20. Jonathan Meese. *Serenade Fraülien Schnüss*, 2015

En el joven pintor rumano Adrian Ghenie (n. 1977) se detectan lazos con la pintura de Francis Bacon, ya que recoge tanto su drama existencial como algunos de sus recursos plásticos, aunque dado el uso de la materia pictórica, como se muestra en muchas de sus obras, estaría también cerca de Lucian Freud. Además, en Ghenie hay cierta relación con el naturalismo, aunque lo visto de manera monstruosa. No obstante, en sus últimas obras ha girado hacia una pintura más fluida, aunque siempre generosa en espesor y de múltiples trazos. Es un pintor fascinado por la historia; sus temáticas parten de su propia memoria, de libros de historia, archivos, documentales y películas, desde una óptica oscura, subrayando traumas como el producido por las dictaduras o las guerras¹¹. Su pintura es densa, rica en texturas, color y deudora del juego barroco de luces y sombras, a través del cual crea misteriosas figuras en atmósferas claustrofóbicas y opresivas.

Fig. 21. A. G. *Autorretrato como Charles Darwin 3*, 2012Fig. 22. F Bacon. *Autorretrato*, 1971

Otro expresionismo podría ser el de algunas obras de Peter Doig (n. 1959). Muchas guardan relación con Gauguin y el Simbolismo, aunque son más atmosféricas, melancólicas y, sobretudo, misteriosas. Sus evocadores paisajes de Tahití o Canadá guardan cierta fidelidad, aunque hay una intención naturalista, ya que su plástica transforma la realidad. Funcionan como escenarios de situaciones alucinantes y ensoñadoras en las que las figuras se manifiestan de algún modo. Se aprecia muy bien un cromatismo al estilo nórdico, expresivo, contrastado y a veces, autónomo, así como la presencia de amplias extensiones de color [VVAA, 2002: 92]. Como muchos de los pintores citados, toma como punto de partida fotos, recortes de periódicos u objetos personales para luego dar rienda suelta a una serie de imprevisibles intervenciones en el cuadro, que caracterizan su proceso creativo, abierto a lo que ocurre en la ejecución de la obra. La memoria juega un papel muy importante, ya que a través del recuerdo las figuras y paisajes adquieren su última forma o esencia. En Doig concretamente, se llenan de fantasmagoría, magia [Ibidem] y del sello de lo cósmico, común en el expresionismo. De cualquier forma, siempre hay un gran trabajo de reflexión detrás de todos sus procesos intuitivos.

¹¹ Strozina (2015): Adrian Ghenie [En línea]. Disponible en: www.strozina.org/en/artists/adrian/ghenie/. Consultado en 2015/12/9.

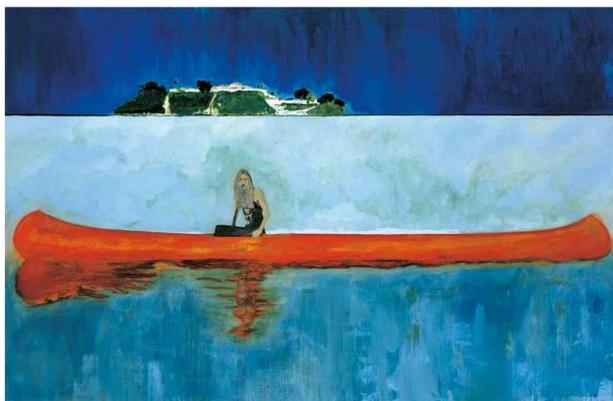


Fig. 23. Peter Doig. 100 Years ago (Carrera), 2001

El americano George Condo (n. 1957) decía hacer representaciones realistas de lo artificial en los años 80, mezclando *Pop* americano y tradición europea al tomar contacto con neoexpresionistas como Dokoupil o Walter Dahn¹². Su lenguaje formal posterior se decanta por figuras muy deformadas y compactas, dejando ver alternativamente una deuda con el Cubismo. Su expresionismo está ligado a la forma definida, en la que la línea –no el contorno lineal- juega un papel crucial en la expresión, ya que es por medio de este recurso como consigue distorsionar los cuerpos. Llama la atención el modo a través del cual consigue hacerlos irreconocibles, grotescos y amenazantes. Además, suele situarlos en atmósferas extrañas y jugar a una especie de histrionismo agresivo; gritos, insinuaciones, risas malévolas, etc. Sus temas no varían demasiado; giran en torno al sexo, retratos y escenas al aire libre o habitaciones, todas ellas comprendidas entre el humor y la monstruosidad, el horror y la picardía.



Fig. 24. George Condo. Pareja en sillón de rayas azules, 2005

3. 2. Nuevos expresionismos latinoamericanos

En el terreno iberoamericano también existen buenos ejemplos de expresionismo. Para Omar Pascual son pintores que siguen recorriendo este camino visceral de la pintura, con frecuencia amargo, que induzca a la introspección y la meditación. Estos pintores son tan seguidores de la modernidad iberoamericana -Orozco, Sequeiros, Saura, etc.-, como de la pintura europea y norteamericana-, Clemente, Immendorf, Kippenberger, Baselitz, Schnabel etc.- [VVAA, 2013: 28]. Entre muchos, señalamos a pintores como Arnaldo Roche, Fabian Marcaccio, Manuel Ocampo, Arnaldo Roche, Fabian Marcaccio, Manuel Ocampo y a los españoles Matías Sánchez, Abraham Lacalle y Santiago Ydañez.

El puertorriqueño Arnaldo Roche (n. 1955) se forma en Chicago. Se le considera una rareza en el panorama artístico latinoamericano, ya que se distancia de su contexto geográfico. Su influencia es barroca, aunque se aprecian también recursos del arte románico, tanto en sus temas y profundidad espiritual como en la forma lineal o el *horror vacui*. Su obra tuvo connotaciones mitológicas que

¹² Wikipedia (2015a): George Condo [En línea]. Disponible en: http://en.m.wikipedia.org/wiki/George_Condo. Consultado en 2015/04/07.

todavía preserva revisitando la historia del arte y transformando el mito en algo cotidiano. En *En azul*, 2012, utiliza el color de manera simbólica; para éste es un color que representa el agua, pero también el papel de este elemento para los isleños o la invasión del espacio y el tiempo como regalo y castigo. Hay teatralización y narcisismo en sus obras, con lo que construye su autoreconocimiento¹³. Destaca la variedad de tratamientos y la complejidad formal de su pintura, recargada pero exquisita, llena de interesantes detalles que revelan el mundo del pintor.



Fig. 25. Arnaldo Roche. *Quien va a tirar la primera piedra*, 2012

En el argentino Fabian Marcaccio (n. 1963) se aprecia muy bien un expresionismo matérico y escultórico, una obra muy barroca, materialmente plena de excesos y de grandes dimensiones. Utiliza polímeros, resina, pigmentos y silicona, que le permiten aplicar la pintura en grandes espesores y materiales como redes, sogas, telas, etc. que actúan a su vez como soporte pictórico. Se mueve indistintamente entre figuración y abstracción, ya que su objetivo es el poder de sugestión de la materia, en el que importa tanto el detalle como el conjunto. Toma sus obras como parte de un *collage* real en el que registra su experiencia diaria¹⁴. Su proceso creativo parte de imágenes digitalizadas para luego ir “tejiéndolas” hasta enfrentarse al soporte pictórico. Entre sus intenciones está renovar la idea de muralismo con un nuevo concepto de pintura ambiental. El gran tamaño de las obras –algunas de 30 metros de largo- hace pensar más en una instalación que en una pintura y está más relacionado con el hecho de obligar al espectador a moverse para contemplarlas, que con la idea de monumentalidad. El espacio real de la obra¹⁵, funciona como paisaje que el espectador recorre.



Fig. 26. Fabian Marcaccio. *El rapto de la democracia*, 2009

¹³ Pascual, O. (2015): *En azul: señales después del tacto (frottages)*, foll. de la exposición *En azul: señales después del tacto (frottages)*, celebrada entre el 06/03/2015 y el 07/07/2015. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.

¹⁴ Katzenstein, I. (2016): Fabián Marcaccio, el taxidermista [En línea]. Disponible en: www.revistaotraparte.com/node/507. Consultado en 2016/21/05.

¹⁵ Costa Peuser, M. (2014): Fabián Marcaccio. Sus Paintant Stories invaden la Casa Daros Latinoamérica de Río de Janeiro [En línea]. Disponible en: www.arte-online.net/Notas/Fabian_Marcaccio. Consultado en 2016/08/06.

La obra de Manuel Ocampo (n. 1965) se nutre de un imaginario social relacionado con la globalización poscolonial -propaganda religiosa, política y militar- y de elementos de la cultura popular con cuyos significados juega. Su obra es tenaz; es un pintor consciente del poder de la pintura como medio para construir y deconstruir imágenes e ideologías, una pintura amarga, de un humor ácido y grotesco y con claras alusiones al sexo o la violencia. Plásticamente, es otro pintor que hereda el intencionado “mal hacer” de los años 80, conjugando elementos para crear cierta repulsión y malestar e incidiendo en confusos pero elaborados mensajes, haciendo confluír diferentes modelos para crear significados [Ídem, p. 23]. Según Kevin Power, se trata de un prolífico creador de imágenes, un pintor provocador y un activista cínico, que pretende plantear problemas al mundo, revelando una cultura contaminada a través de su pintura grotesca, escatológica y neobarroca [VVAA, 2002: 236].



Fig. 27. Manuel Ocampo. *Abajo con la realidad*, 2005

Entre los españoles, otro expresionismo español es el de Abraham Lacalle¹⁶ (n. 1962). Las ventanas de sus tempranas *Cárceles*, celdas de aislamiento en ruinas, dejaban ya entrever su intención de abrirse al paisaje. Trata este género de manera dinámica y gestual, bajo motivos campestres en los que la misma pintura funciona como “campo de batalla”, paisajes donde suceden hechos terribles, incendios, guerras, accidentes, etc., y a través de un color es vivo, saturado. Se mueve entre figuración y abstracción mediante en un lenguaje que, por su color acentuado y su trazo entrecortado y gráfico, muestra influencias de la pintura de Van Gogh.



Fig. 28. Abraham Lacalle. *Tiempo de guerra*, 2015

El caso de Matías Sánchez (n. 1972) es peculiar; reflexiona sobre los modos en que se representa la pintura y el sistema arte en general. Sus obras están llenas de humor y de una

¹⁶ Pascual, O. (2015): *Pintura bélica*, foll. de la exposición *Pintura bélica*, celebrada entre el 09/10/2015 y el 10/01/2016, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.

aguda y crítica ironía que reflejaba con frecuencia en sus inicios a través de mensajes escritos, dejando ver vínculos con el *Art Brut* en el campo urbano [VVAA, 2013: 25]. También recuerda a Robert Combas, por la deformación lineal que aplicaba inicialmente a sus compactas figuras y por su uso del color y su postura antiintelectual. Posteriormente derivará hacia una pintura igual de irónica, pero espacialmente más primitiva y densa, aunque de figuras flotantes y más barrocas, a la vez que con ciertos aspectos del lenguaje infantil, una pintura cruda y cercana a la del grupo Cobra.



Fig. 29. Matias Sánchez. *Jodidos pero contentos*, 2013

Los temas de Santiago Ydñez (n. 1969) son la religión y la naturaleza. Su arte es espiritual, existencialista, de claros vínculos con el Barroco español, oscuro y sacro. En su pintura, la mortalidad está siempre presente, tanto en la carne representada como en la carnalidad de la pintura. Acentúa la materialidad en cuerpos y rostros como reflejo de su propio dolor, de modo similar a Adrian Ghenie, representando seres que sufren. Así, se autorretrata obsesivamente, como pintura-mortaja, como máscara mortuoria, siempre oculto. También son habituales en su obra los animales salvajes y desafiantes o sobrios y espirituales paisajes. Las sensaciones al contemplar su obra son tan vitalistas como inquietantes. Plásticamente, se caracteriza por la ausencia de color o las paletas muy sobrias¹⁷, los gestos espontáneos y la visceralidad propia de algunos expresionismos.



Fig. 30. Santiago Ydñez. *Sin título*, 2007

Otros expresionismos son los de jóvenes pintores norteamericanos. Las obras de Daniel Hesidence (n. 1975) desprenden mucha fuerza; contienen una sensibilidad gestual e intuitiva. Utiliza las cualidades de la pintura para expresar estados psicológicos y emocionales, experiencias perceptivas. Sus superficies tienen cualidades sinestésicas, parecen transmitir sonidos, texturas, olores y movimientos, sensación de velocidad, muy presente en su obra. Su información visual proviene de la memoria, pero en la práctica se mezcla con la imaginación, un proceso de decodificación de la

¹⁷ Zea, A. (2008): El paraíso perdido de Ydñez [En línea]. Disponible en: https://elpais.com/diario/2008/02/25/andalucia/1203895336_850215.html. Consultado en 2015/11/4].

conciencia¹⁸. Suele haber un clima dramático, pero es transmitido con elegancia y potencia. Plásticamente, la luz es espectral, la profundidad, escultórica y el color, vivo y lleno de matizaciones. Llamaban la atención sus violentas deformaciones; las manchas emergen del lienzo sugiriendo figuras que indefinidas que parecen luchar entre sí. En sus trabajos de gran escala, su factura varía de los empastes a delicadas aguadas, pinceladas vehementes o vacíos inquietantes.



Fig. 31. Daniel Hesidence. Sin título (*Farm paintings*), 2003

Las obras de Elizabeth Neel (n. 1975) representan una abstracción expresionista contemporánea, con esa actitud posmoderna, insistiendo en la hibridación y la mezcla de códigos. Algunas recuerdan a la pintura de Oehlen. Es una pintura de amplias, violentas y gestuales pinceladas, fluidez y grandes formatos.¹⁹ Se trata de una creadora segura, que a pesar de correr riesgos plásticos, mezcla su espontaneidad primitiva con grafismos y registros más premeditados. Destacan sus sutiles colores transparentes, así como las huellas de su visible proceso creativo, esencia de este tipo de obras. Sus motivos giran en torno al nacimiento, la vida y la muerte, lo que aporta un valor romántico a su pintura.



Fig. 32. E. Neel. *Pagoda (The Prairie)*, 2014



Fig. 33. A. Oehlen. De la serie *H.A.T.*, 2009

Por otro lado, entre las obras de artistas ya consagrados en el siglo XX, las de Albert Oehlen posteriores a los años 80 han evolucionado hacia la abstracción, aunque en muchas conviven los signos figurativos. Es una pintura híbrida que cuestiona la validez de la pintura como medio de expresión, aludiendo por ejemplo al mundo de la publicidad como protesta estética con un sello conceptual y político heredado de Beuys y Polke. En la serie abstracta *H.A.T.* -un conjunto inspirado en obras de Cy Twombly, de igual tamaño que las del norteamericano-, presenta formatos verticales pintados sobre blanco con manos y pies, de manera salvaje, al modo alemán. Utilizó directamente

¹⁸ Saatchi Gallery (2014): Daniel Hesidence Exhibited at The Saatchi Gallery [En línea]. Disponible en: http://www.saatchigallery.com/artists/daniel_hesidence.htm. Consultado en 2014/02/13.

¹⁹ Scapeintolife (2015): Elizabeth Neel [En línea]. Disponible en: <http://www.escapeintolife.com/artist-watch/elizabeth-neel/>. Consultado en 2015/01/23.

pigmentos diluidos para conseguir armonías monocromáticas con azul, rojo, marrón y gris, según obra, a base de delgadas veladuras fugaces, vehementes. Oehlen realza el sentido e importancia de la espontaneidad infantil; se burla de la falsa idea de sensibilidad y romanticismo, tocando la obra de arte con su cuerpo. En general, sus obras siguen jugando a confundir. Persigue crear obras únicas, originales, obras que no puedan digerirse fácilmente.

Por último (n. 1955), muchas de las obras del estadounidense Christopher Wool muestran un expresionismo también cargado de hibridación y nomadismo posmoderno. Tiene influencias de lenguajes antagónicos como el Expresionismo abstracto y el *Pop*, aunque su obra trasciende los estilos, es versátil. Uno de sus aspectos distintivos es la limitación cromática y los grandes formatos, lo que hace pensar en Franz Kline; suele utilizar paletas monocromáticas, raramente combina el color. El valor ornamental también está presente en su obra; utiliza figuras planas de estilo *Pop* y aspecto decorativo, que trabaja para destruir o combinar a base de grandes manchas o trazos violentos que las cubren parcialmente, como en un acto de rebeldía. Algunas de sus obras tienen el sello de la abstracción lírica u orgánica, en la que está presente la vehemencia y radicalidad típica norteamericana de los años 50, heredada de pintores como Twombly o De Kooning.



Fig. 34. Christopher Wool. *Sin título*, 2008

Conclusiones

El expresionismo perdura en el tiempo y es influyente porque su lenguaje sigue creando significados, colaborando así a la multiplicidad de lecturas de la obra de arte. Es un lenguaje que seduce e irrita a su modo, una estética heredada del Romanticismo que contiene parte de su mismo mensaje, un concepto distinto de lo bello que obedece a la agitación del alma y no a las modas. Las grandes obras se reproducen a sí mismas en sus distintos espectadores y contribuyen al despertar espiritual de manera que no puede hacerlo la ciencia; lo que llamamos realidad no es sino una descripción del mundo. Esta crítica sensible del mundo estuvo y está presente también en el expresionismo, porque éste destruye la realidad cotidiana, describe la inconsistencia de nuestras descripciones de la realidad e incide en una visión mágica del mundo. El conocimiento y la construcción de la realidad no sólo debería estar unido a la investigación científica, la metafísica también juega un papel importante y fundamental en ello. La revolución artística de los expresionistas históricos fue una visión directa en la que no hubo cabida para la lógica, sino para los sentidos. Esta experiencia es consecuencia de una mirada concreta, y su interpretación es producto de un sentir determinado, aquel que describe el mundo desde el interior humano, quedando reflejado en la pintura. Es una mirada que va más allá de lo bueno o malo, bonito o feo, un mirar que estamos perdiendo, y que es importante que el arte preserve estando siempre activo y presente.

Una parte de la posmodernidad -aquella denominada "positiva o fría"-, pretende entregarse, continuar y reflejar la modernidad y su cuestionable y contradictoria idea de bienestar. Para este arte -cuyo mejor precedente podemos encontrarlo en Warhol-, el mundo demanda un arte entregado al consumo. Así da la espalda a todo comportamiento existencial y espiritual en general, persiguiendo anular nuestras preocupaciones a costa de anular nuestros sentidos. Son obras que llaman la atención, que a primera vista pueden ser vistosas o divertidas, obras que paradójicamente muestran la

mentalidad materialista general de una sociedad impaciente por consumir y a la que se ha adormecido para que no pueda ver más allá de sus funciones vitales. No se puede decir que no sea arte -si se entiende este concepto como una manifestación del espíritu en forma creativa-, ya que expresa perfectamente el espíritu del creador y su contexto, pero es un arte más inerte, vacío e impersonal, y probablemente no resista muy bien el paso del tiempo.

Al lado de este arte, otro corre paralelo, que también es parte de la posmodernidad; un arte para el que las demandas no parten de afuera, sino de adentro, de las inquietudes personales del creador, inquietudes que consiguen conectar con el espectador porque tocan aspectos universales y nos llevan a una experiencia estética profunda, que como humanos necesitamos. Este otro arte reaparece en los 80, en una posmodernidad que se detecta por su señal de ruptura con la modernidad y sus contradicciones, pero en realidad siempre ha estado ahí. Y no tiende a desaparecer, pero quizás sí estará cada vez esté menos presente para la cultura oficial, porque probablemente interese más dar difusión a un arte que no nos lleve a reflexionar, a mirar hacia adentro, a plantearnos las cosas. El capitalismo se ha encargado muy bien de envolvernos en un sistema que no para de ponernos muros para que no veamos quienes somos, pero aún así, siempre habrá un arte, contracultural a su manera, que no se somete a esta tendencia o imposición social, política y económica, aunque todo está ya tan fusionado que a veces no es fácil de discernir. Paradójicamente, la respuesta actual de muchos artistas a este entramado, ha sido aprovechar las condiciones de este sistema para su trabajo, jugando a su juego. Con ello, algunos han conseguido nuevas vías de estética y comunicación, pero en realidad han acabado sucumbiendo al sistema a costa de alcanzar la fama o de permanecer en el circuito del arte.

Cada momento histórico presenta situaciones decisivas para la sociedad y la cultura. Muchos pintores hoy piensan que las consecuencias de la globalización son un motivo suficiente para reaccionar ante esta imperialización que se nos viene. Hoy también es tiempo para un surgir romántico o lo está siendo desde algún tiempo. A Kokochska, por ejemplo nunca le interesó maravillar, sino expresar los contenidos de una época para él patética. Su pintura es inquietante y rebelde, un sentimiento de vergüenza ante el mundo oculto durante y entre Guerras. De igual manera, *Die Brücke* expresó la percepción vital de una generación que no coincidía con las estructuras políticas imperantes del momento; con su utopía se oponían a una sociedad regida por el trabajo industrial y el sistema socioeconómico, y luchaban por una vida regida por la naturaleza. Ayer sucedió algo parecido con los Neoexpresionistas, que intentaron recuperar una Alemania que se vio desprendida de sus raíces. Hoy, expresionistas de este milenio -mientras no sean absorbidos por el sistema arte-, seguirán oponiéndose a una vida gobernada por un consumo desmedido que está cegando al ser humano. Y mañana surgirán nuevas almas inconformistas y ansiosas de hallar una vía de escape, una expresión vitalista y sincera, una expresión que toque el alma.

Referencias bibliográficas:

- Blanco, P / Gau, S. (1996): Sabina: "Fundamentos de la composición pictórica" (Colección textos Universitarios). Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Universidades e Investigación, Gobierno de Canarias, (Islas Canarias).
- D'Angelo, P. / Duque, F. (1999): "La religión de la pintura. Escritos sobre filosofía romántica". Editorial Akal, Madrid.
- Dondis D. A. (1976): "Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual". Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona.
- Elger, D. (1988): "Expresionismo. Una revolución artística alemana". Editorial Taschen, Colonia.
- Rosemblum, R. (1993): "La pintura moderna y la tradición del Romanticismo. De Friedrich a Rothko". Editorial Alianza Forma, Madrid.
- VVAA. (2001): "Chaim Soutine". Catalogue Razonado, Taschen, Colonia.
- VVAA. (1995): "Oskar Kokochska". Editorial Polígrafa S.A. y Globus Comunicaciones S.A., Barcelona.
- VVAA. (2013): "On Painting. Prácticas pictóricas actuales, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, entre el 1 de marzo y el 7 de julio de 2013. CAAM, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas.
- VVAA. (1997): "Visiones del paisaje". Actas del congreso "*Visiones del paisaje*". Servicio de editores de la Universidad de Córdoba. Priego de Cordoba, Noviembre de 1997.
- VVAA. (2002): "Vitamin P. New perspectives in painting". Editorial Phaidon, Londres.
- Walter, I. / Metzger, R. (1997): "Van gogh. La obra completa. Pintura". Editorial Taschen, Colonia.
- Worringer, W. (1953): "Abstracción y Naturaleza". Fondo de Cultura Económico, México D. F.

Folletos de exposiciones:

- Pascual, O. (2015): "En azul: señales después del tacto (frottages)", CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 06/03/2015 – 07/07/2015.
- Pascual, O. (2015): "Pintura bélica", CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 09/10/2015 – 10/01/2016.

En línea:

- Aguirre, J. I. (2004): Orgías en el jardín. Disponible en: <http://www.elmundo.es/metropoli/2004/07/12/arte/1089650742.html> Consultado en 2014/12/14.
- Costa Peuser, M. (2014): Fabián Marcaccio. Sus Paintant Stories invaden la Casa Daros Latinoamérica de Río de Janeiro. Disponible en: www.arte-online.net/Notas/Fabian_Marcaccio. Consultado en 2016/08/06.
- Katzenstein, I. (2016): Fabián Marcaccio, el taxidermista. Disponible en: www.revistaotraparte.com/node/507. Consultado en 2016/21/05.
- Mampe, D. (2015) : Jonathan Meese. *Spitzenmeesige Women (Schniddeldiddelson)*. Disponible en: www.art-agenda.com/shows/tim-vanlaere-presents-jonathan-meese-2/. Consultado en 2017/01/31.
- Castro, E. (2017): Entrevista a Avelina Lesper. Disponible en: <http://www.avelinalesper.com/2017/03/entrevista-avelina-lesper-por-ernesto.html>. Consultado en 2017/09/24.
- Saatchi Gallery (2014): Daniel Hesidence Exhibited at The Saatchi Gallery. Disponible en: http://www.saatchigallery.com/artists/daniel_hesidence.htm. Consultado en 2014/02/13.
- Scapeintolife (2015): Elizabeth Neel. Disponible en: <http://www.escapeintolife.com/artist-watch/elizabeth-neel/>. Consultado en 2015/01/23.
- Strozzina (2015): Adrian Ghenie. Disponible en: www.strozzina.org/en/artists/adrian/ghenie/. Consultado en 2015/12/9.
- Wikipedia (2015a): George Condo: Disponible en: http://en.m.wikipedia.org/wiki/George_Condo. Consultado en 2015/04/07.
- Wikipedia (2015b): Young British Artists. Disponible en: http://es.m.wikipedia.org/wiki/Young_British_Artists. Consultado en 2015/12/9.
- Zea, A. (2008): El paraíso perdido de Ydañez. Disponible en: https://elpais.com/diario/2008/02/25/andalucia/1203895336_850215.html. Consultado en 2015/11/4].

HOKUSAI Y LAS VISTAS DEL MONTE FUJI

José Luis Crespo Fajardo
Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca (Ecuador)

Luis Pillacela Chin
U.E. Rotary Club (Ecuador)

Resumen:

Esta ponencia se adentra en tema recurrente dentro de la producción artística de Hokusai: las vistas del Monte Fuji. Nos adentramos en el mundo de este singular artista que por su extraordinaria creatividad en ocasiones ha sido llamado *el Miguel Ángel del Japón*, o *el Velázquez del Extremo Oriente*. Siendo nuestro principal objetivo la divulgación de un conocimiento general sobre la materia, esperamos que el lector encuentre de provecho las aportaciones del presente trabajo.

Palabras clave:

Hokusai, estampa japonesa, Ukiyo-e, Monte Fujiyama, Japón.

* * * * *

1. Introducción

El pintor y grabador Katsushika Hokusai es uno de los personajes de la tradición artística japonesa mejor conocidos fuera de la Tierra del Sol Naciente. Desde que a mediados del siglo XIX el mundo occidental tuviera conocimiento de sus obras, numerosas páginas de estudios e investigaciones se han escrito con él como protagonista. La razón de este interés es por una parte la excelencia de sus trabajos, y hay que remarcar el hecho de que algunas de sus xilografías a color, especialmente aquellas de las *Treinta y seis vistas del Monte Fuji*, se han convertido en verdaderos iconos del arte japonés. Por otro lado, está el curioso parecido de su vida con la arquetípica biografía del artista moderno, que, salvando el obstáculo de la pobreza, las deudas y el ostracismo social, avanza a contracorriente con absoluta libertad creadora. Hokusai escribió una pequeña autobiografía, comentó datos personales en el prólogo de algunas de sus obras y se conservan valiosas cartas dirigidas a su editor relativas a cuestiones técnicas de los grabados. Era un genio obsesionado con el arte, un hombre de carácter testarudo e individualista. En ocasiones discutió con sus maestros y fue expulsado de sus escuelas. Sin embargo, nunca fue un solitario escondido en su torre de marfil, sino todo lo contrario. Podemos imaginarlo en medio del bullicio de las calles, entre el ajetreo del taller de impresión o en actividades industriales propias del pueblo llano. Él provenía precisamente de ese pueblo y por eso disfrutaba llamándose campesino al firmar sus trabajos y sus cartas. Su clientela también estaba entre las clases más humildes, y si es verdad que en cierta ocasión fue llamado ante el Shogun para exhibir sus habilidades, a ojos de los valores cortesanos sólo era un artista bohemio apenas conocido de nombre.

Hokusai vivió hasta casi los noventa años en plenitud de facultades, si bien soñaba superar la centuria sólo para alcanzar mayor perfección en sus habilidades gráficas. Muchas anécdotas se cuentan sobre su sentido del humor y su delicadeza de sentimientos en circunstancias difíciles. Durante la mayor parte de su existencia no hizo otra cosa salvo

trabajar, por lo que su producción es ingente. Se adentró en todos los géneros del estilo *Ukiyo-e*; se especializó en grabados de lujo (*Surinomo*) y despuntó en las grandes series a color y la ilustración de novelas populares. Sus grabados se incluyen en casi ciento sesenta publicaciones, muchas de las cuales son compendios de varios volúmenes. Por lo demás, elaboró una gran cantidad de estampas sueltas, pinturas y un sinfín de bosquejos, no sólo como estudios preparativos o para la venta directa, sino también para satisfacer sus propias inquietudes personales.

2. Las vistas del Monte Fuji

*Pasando por la playa de Tago vi caer
la nieve
blanca, allá arriba en la
cima del Fuji.*

Yamabe no Akahito (activo entre el 724 y 737).

Tradicionalmente el paisaje era un tema menor del *Ukiyo-e*. Se preferían motivos urbanos, escenas de teatro, el sumo o el barrio del placer. El campo no solía interesar. Sin embargo, a raíz del contacto con el arte europeo la situación cambió. Los mercaderes holandeses traficaban con aguafuertes de obras de grandes paisajistas barrocos como Jan van Goyen o Rembrandt, y así los artistas japoneses descubrieron la perspectiva, el claroscuro y la temática pastoral. Otra razón de la adopción del paisaje está en las restricciones del gobierno a los grabadores, obligándoles a seguir determinados formatos, vetando el uso de ciertos colores, limitando la producción de escenas de teatro kabuki y prohibiendo el uso de veladuras de mica (un polvo plateado con el que se producían superficies brillantes). Al tiempo se estaban experimentando mejoras en las técnicas que permitían una mejor gradación de color y una expresividad más delicada en las imágenes del cielo, la luz, el agua y la nieve. De tal modo, los artistas se animaron a crear ambientes campestres. También los editores auspiciaban este tipo de obras, que se vendían como souvenirs de recuerdo a los viajeros. La naturaleza empezó a aparecer paulatinamente en los grabados. En la década de 1820 adquirió rango como género independiente, y en 1831 Hokusai, con sus *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, lo llevó a su punto culminante.

La gran serie de xilografías a color *Fugaku Sanjurokkei*, las *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, se propone plasmar este monte en diferentes condiciones climáticas y épocas del año, siempre desde distintos puntos de vista. Se manifiesta como una narración gráfica de la historia del campo alrededor de Edo, en la que vemos aldeanos en sus labores, pescadores azorados por las olas, trabajadores en ingenios madereros, y por algún lugar asomando siempre el vigilante y omnipresente Monte Fuji.

El monte Fuji, el pico más alto de Japón (3778 m.), se encuentra en la parte central de Honshu y es visible desde veintidós prefecturas. Recibe la denominación autóctona de *Fugaku*, un término compuesto de los ideogramas *-Fu*, la prosperidad y *-Gaku*, montaña. Por una derivación se le llama *Fuji no Yama*, la montaña del Fuji. Sin embargo, entre los japoneses, más que un motivo pintoresco, el Fuji posee un hondo significado cultural y religioso. Alrededor de su cima se han tejido mitos y baladas. Una

leyenda dice que de la misma colisión que le modeló surgió el mágico lago Biwa. Según otra creencia albergaba la fuente de la inmortalidad, y así aparece reflejado en el cuento tradicional “*El cortador de bambú*” (anónimo, siglo X), donde una diosa, la princesa de la Luna, deposita en su cúspide el elixir de la eterna vida. El Fuji era apreciado desde tiempos remotos como un espíritu guardián y un lugar bendito. La secta budista *Nichiren* lo consideraba sagrado, y así también el taoísmo y el credo animista del *Shinto*.



Treinta y seis vistas del monte Fuji.

Para Hokusai esta montaña hubo de tener un significado muy especial. La modeló en muchos dibujos y pinturas, y tras finalizar este ambicioso proyecto (la mayor serie de cromoxilografías nunca completada) de nuevo se enfrascó en una serie en blanco y negro aún más voluminosa sobre el mismo tema: *Cien vistas del monte Fuji*, en formato libro (*E-hon*).

El Fuji estaba cargado de simbolismo para Hokusai. A veces en sus composiciones lo empareja con un dragón, en una cierta alusión a sí mismo, ya que había nacido el año del dragón. Pero no está claro que de su sola iniciativa surgiera el escoger este *leit motiv*. Se apunta que la elección del Fuji como materia para las *Treinta y seis vistas* pudo haberse debido a la intercesión del propietario de la firma que publicó la serie, Nishimuraya Yohachi,

que era un conocido miembro de una especie secta denominada *Fujikō*, “culto al Fuji”, que a fines del periodo Edo se había difundido ampliamente.

La serie se forjó entre 1826 y 1829. La publicación era una audacia y un riesgo en sí misma. Suponía una considerable apuesta editorial. No sólo era la mayor serie de *Nishiki-e* exclusivamente dedicada al paisaje jamás publicada, sino que el formato escogido era inusualmente grande, tamaño *Oban* (26,2 x 38,7 cm). La edición original salió en 1830, y por suerte la obra tuvo un éxito inmediato. El gran público la recibió tan bien que en 1831 se publicaron otros diez grabados. De este modo, a partir de 1834 las nuevas ediciones consistían realmente en cuarenta y seis láminas.

Hokusai rompió con muchos convencionalismos al integrar en los paisajes las actividades rurales y los incidentes de las faenas del campo. Estaba influenciado por elementos de la pintura pastoral holandesa, las perspectivas de largas distancias y la presencia de asuntos humanos ordinarios, que en general eran algo muy poco común para el arte del *Ukiyo-e*. Por eso resulta irónico que, estando esta serie tan alejada de la tradición japonesa, los occidentales veamos en la estampa de *La gran ola de Kanagawa* la quintaesencia del arte japonés. Esta imagen de una gran ola que amenaza a unos barcos pesqueros con el Fuji de fondo es quizá la más famosa de la colección. Hokusai ya había experimentado el tema de las olas en grabados anteriores, pero parece que aquí imitó bastante a Shiba Kokan, que había realizado trabajos similares desde 1803. Hay quien ha visto en ella un tsunami, pero simplemente es la característica forma de dibujar olas de Hokusai, que utilizaba mucho la imaginación y quizá nunca estuviera en alta mar frente a la costa del Tokaido. Otras afamadas estampas de esta serie son las de *Viento sur, cielo claro* (popularmente llamada *Fuji rojo*) y *Tormenta bajo la cumbre*, ambas consideradas obras maestras de la xilografía. También el *Atardecer al otro lado del Puente de Ryōgoku* es interesante por su excepcional realismo.

Hokusai supervisó personalmente el proceso de entintado, experimentando libremente con los colores y modificándolos con variaciones innumerables. En los dibujos suplementarios se observa cómo realzó las sombras de azul, ensayando el nuevo y revolucionario pigmento químico importado de Europa, el azul Prusia, que en su mezcla creaba tonos grisáceos que enriquecían la imagen y aportaban una expresión más realista a las estampas.

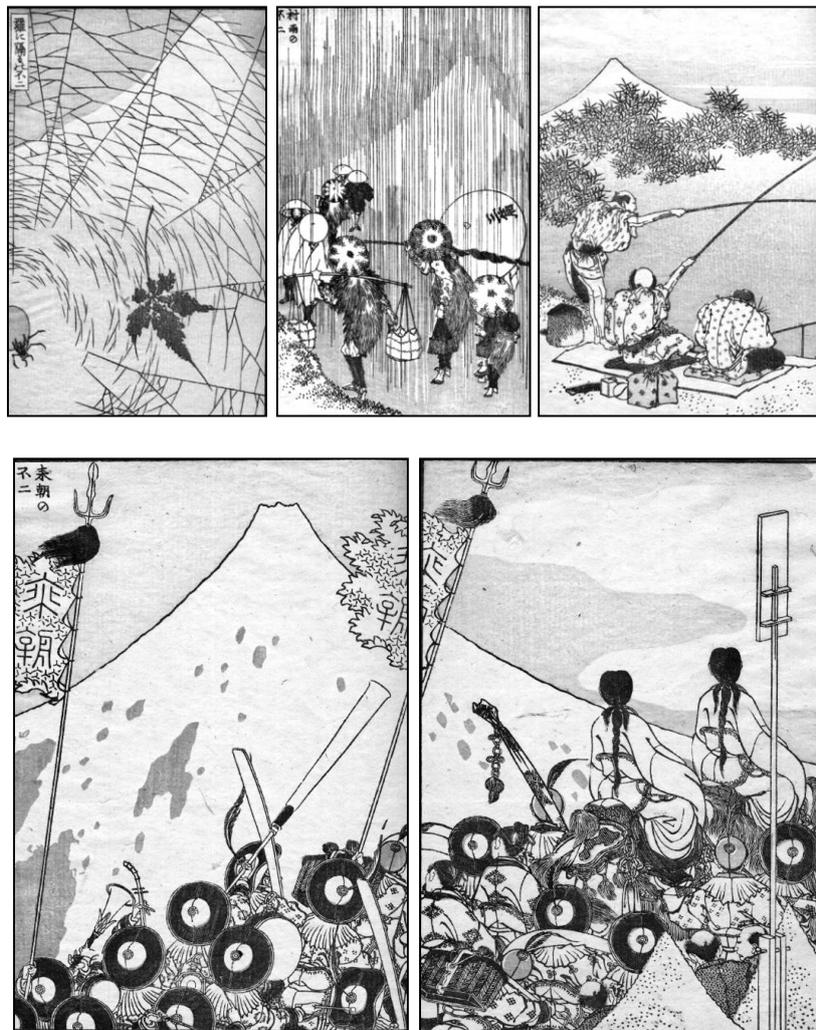
Resulta curioso que en la introducción de Ryotei Tanehiko a la edición de 1831, aparte de enfatizar la vitalidad y belleza de las imágenes, con un gran sentido de pragmatismo recomendara su estudio a los geógrafos y a aquellos que se dedicaran al estudio de los montes y las aguas.

La formidable labor de las *Treinta y seis vistas* no agotó a Hokusai, cuya capacidad de esfuerzo le permitió aplicarse paralelamente en otras dos series de *Nishiki-e* sobre cascadas y puentes famosos. Seguidamente comenzó una nueva obra llamada “*Fugaku Hyakkei*”, las *Cien vistas del Fuji*. Se dice que un artista rival planeaba una serie más grande del mismo tema que las *Treinta y seis vistas*, y para superarle Hokusai compuso estos cien paisajes.

Las *Cien vistas del Fuji* se publicaron como libros en edición de lujo, rellenando tres volúmenes en formato *Oban*. Los dos primeros tomos aparecieron en 1834 y 1835. Fueron grabados por Egawa Tomekichi y sus pupilos, y editados por Nishimuraya Yohachi en Edo. El tercer tomo está sin fechar, pero su publicación debió ser pospuesta hasta 1847 o

más tarde, a causa de la crisis económica del periodo *Tempō*. Este tercer tomo fue grabado por Egawa Tsentaro y publicado en Nagoya por Yerakua Toshino. Con posterioridad se hicieron reediciones del conjunto hasta 1876.

Respecto a la impresión, para la primera edición se utilizó el procedimiento *Sumizuri-e*, con sólo tinta negra. En la segunda edición se usó el *Bokashi-e*, un sombreado matizado de tonos y semitonos grises. En algunas reediciones posteriores se sustituyó el tono gris por azul grisáceo y rosa pálido.



Cien Vistas del Fuji.

En esta obra Hokusai aprovechó para estrenar un pseudónimo nuevo, Gwakyō Rojin Manji: “*Manji, un anciano loco por dibujar*”. El nombre Manji significa *diez mil años de felicidad*, y es un concepto budista para designar la felicidad eterna. Las introducciones a cada volumen las escribió su amigo Ryotei Tanehiko, que ya había participado como prologuista en otras obras.

En total se contabilizan ciento dos imágenes, comenzando por el frontispicio, que muestra a la diosa de los árboles y las flores. A continuación, se desarrolla una breve historia pictórica del monte, registrando sucesos como su legendario nacimiento en el año 285

antes de Cristo, o las hazañas del santo budista Yen no Shokaku, exorcizando demonios en la cúspide.

Tras rendir tributo a los espíritus guardianes, se representa al Fuji como la sublime montaña que es, exhibiendo un suntuoso manto de nieve. Luego entra la humanidad en escena: esforzados peregrinos atravesando un barranco, la gente que vive en las aldeas de sus alrededores. Más delante hay una curiosa representación de la devastación del gran terremoto y la gran erupción de 1707.

Hay muchas composiciones llamativas en la obra. El Fuji reflejado en los pantanos de arroz o visto a través del bambú, la gran ola, el sacerdote que deja sus escritos para alzar los brazos hacia la montaña, el Fuji visto a través de una telaraña, la lluvia o la red de un pescador. Todos los acontecimientos imaginables confrontados con la silueta del poderoso volcán. Muy expresiva es la representación del dragón, una criatura que se consideraba mensajero de los dioses, ascendiendo a la cumbre de la montaña.

Además de estas dos grandes series de grabados, Hokusai efectuó un conjunto de ocho vistas del Fuji que desafortunadamente han desaparecido. También contribuyó con una ilustración a color en una colección de poemas llamada *Fujimi-no-tsura*, "Los admiradores del Fuji", firmando Gwakyō Rōjin Hokusai: *el anciano loco por dibujar*.

BIBLIOGRAFÍA

ALCATENA, Quique: "El Mangwa de Hokusai." *Sacapuntas*. Asociación de dibujantes de Argentina, abril, 2007.

BASTIDA DE LA CALLE, María Dolores: "Grabado a la testa: línea blanca, línea negra". *Espacio, Tiempo y Forma*, 4, 1991.

BOUQUILLARD, Jocelyn/ JEANNENEY, Jean Noël: *Hokusai: Treinta y seis vistas del Monte Fuji*. Electa, 2006.

CABAÑAS MORENO, Pilar: "El arte vehículo intercultural". *Traspasando fronteras: El reto de Asia y el Pacífico*. Asociación Española de Estudios del Pacífico, Madrid, 2004.

FAHR-BECKER, Gabriel (ed.): *Grabados japoneses*. Taschen, 2007.

FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva: "Las fuentes y lugares del «Japonismo»". *Anales de Historia de Arte*, Madrid, 2001.

FORRER, Matthi: *Hokusai*. Ed. Kliczkowski, Madrid, 2002.

GARCÍA GUIÉRREZ, Fernando: “Colección de arte oriental en la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla”. *Artigrama*, núm. 18, 2003.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Amaury: *La obra múltiple y el productor plural. El proceso creativo del Ukiyo-e*. XXVI coloquio internacional de Historia del Arte UNAM. México D.F., 2006.

GOBBI, Pietro: *Hokusai (Edo 1760 – 1849) Le Cento Vedute Del Fuji*. Catálogo de la exposición *Fugaku Hyakkei, L'arte Antica*, Torino, 2005.

HOLMES, C.J.: *Hokusai*. Longsmman Green & Co. Nueva York, 1901.

HILLIER, Jack: *Hokusai: paintings, drawings and woodcuts*. Phaidon, Londres, 1985.

INAGA, Shigemi: “The Making of Hokusai’s Reputation in the Context of Japonisme”. *Japan Review, International Research Center for Japanese Studies*, 2003.

LONGSTREET, Stephen: *The Drawings of Hokusai*. Borden Publishing Company, Alhambra, California, 1969.

MATSUMOTO, Kaoru: *Cézanne and Hokusai: The Image of the Mountain*. Department of Art History, McGill University, Montreal, Quebec, Canada. 1993.

NAGATA, Seiji: *Hokusai: genius of the Japanese Ukiyo-e*. Kadansha International. Tokio, 1999.

_____: “Hokusai paintings: true gems adorning Freer Collection”. *The Nikkei Weekly*. Febrero, 2006.

STRANGE, Edward: *Hokusai. The old man mad with painting*. Sieglan Hill & Co., Londres, 1906.

SUMPTER, Sara: “Katsushika Hokusai’s Ghost of Kohada Koheiji: Image from a Falling Era”. *Rebels and Renegades Symposium*. University of Oregon Art History Association, Abril, 2006.

VIVES PIQUÉ, Rosa: *Guía para la identificación de grabados*. Ed. Arco, Madrid, 2003.

_____: “Hokusai como modelo. Precisiones sobre los dibujos de Fortuny”, *Archivo Español del Arte*, nº 261, pp. 23-33., Madrid, 1993.

YONEMURA, Ann: “Drawings show unparalleled virtuosity”. *The Nikkei Weekly*. Febrero, 2006.

RESTAURACIÓN Y RECREACIÓN DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE REGIONES DEVASTADAS EN LAS IGLESIAS PARROQUIALES ASTURIANAS: LOS CASOS DE VILLORIA Y LUÉ

Noelia Fernández García*

Departamento de Historia del Arte - Universidad de Oviedo

fernandeznoelia@uniovi.es

Resumen

Tras la guerra civil española, fueron muchos los monumentos dañados o destruidos que precisaron de restauraciones o reconstrucciones, incluyendo arquitecturas de carácter religioso. Dentro del territorio del Principado de Asturias, numerosos templos parroquiales fueron intervenidos por arquitectos pertenecientes a la Dirección General de Regiones Devastadas (DGRD); sin embargo, las restauraciones o reconstrucciones de estas iglesias no han sido estudiadas, excepto en contadas ocasiones. El trabajo aquí presentado es resultado de la investigación para la tesis doctoral "Arquitectura religiosa del franquismo en Asturias. De la reconstrucción a la renovación", a través de la cual se pretende paliar el vacío historiográfico respecto a este tema, ofreciendo una visión general de panorama asturiano y el estudio de dos restauraciones concretas.

Abstract

After the Spanish Civil War, many monuments, including religious buildings, were damaged or destroyed, so there was an urgent need for restoration and reconstruction. In the Principality of Asturias, architects who belonged to the General Direction of Devastated Regions performed on these buildings; however, restorations or rebuilding in these churches have not been studied, except for some particular cases. This paper is a result of the research carried out for the PhD Thesis "Religious architecture during Francoism in Asturias. From reconstruction to renovation", which is intended to decrease the historiographical emptiness about this topic, offering a general outlook of the Asturian panorama and the study of two particular examples.

Palabras clave: restauración, crítica de autenticidad, iglesias parroquiales, DGRD, Franquismo, Asturias, España

Keywords: restoration, authenticity critique, parish churches, GDDR, Francoism, Asturias, Spain

* Licenciada en Historia del Arte (2007-2012) por la Universidad de Oviedo; Máster en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación Histórica, Artística y Geográfica (2012-2014) por la UNED; Becaria Predoctoral en el Departamento de Historia del Arte y Musicología en la Universidad de Oviedo, su actividad investigadora se centra en el estudio de la arquitectura religiosa del franquismo en Asturias, desde el período de reconstrucción hasta la década de los sesenta.

1. INTRODUCCIÓN

Esta investigación forma parte de la tesis doctoral “La arquitectura religiosa durante el franquismo en Asturias. De la reconstrucción a la renovación”, que actualmente se encuentra en desarrollo dentro del Programa de Doctorado de Historia del Arte y Musicología de Universidad de Oviedo y que se integra dentro del proyecto de investigación de I+D+i *Los arquitectos restauradores en la España del Franquismo. De la continuidad de la ley de 1933 a la recepción de la teoría europea* (ARESPAÑA), ref. HAR2015-68109-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y los fondos FEDER.

Este trabajo viene dado por la necesidad de investigar y sistematizar las intervenciones realizadas en iglesias parroquiales asturianas durante los años del primer franquismo, centrados eminentemente en la reconstrucción de España. Si bien es cierto que en los últimos años se ha comenzado a paliar el desconocimiento de las restauraciones y reconstrucciones realizadas durante este período, especialmente gracias a las investigaciones elaboradas por los miembros integrantes del proyecto antes mencionado y sus dos fases anteriores (*Restauración y reconstrucción monumental en España (1938-1958). Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas*, ref. HUM2007-62699, financiado por el ministerio de Ciencia e Innovación y los Fondos Feder, y *Restauración monumental y desarrollismo en España 1959-1975*, ref. HAR2011-23918, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y los Fondos Feder), en el caso asturiano contamos con un amplio vacío historiográfico sobre la arquitectura religiosa contemporánea que urge atenuar, en tanto en cuanto estos edificios forman parte de nuestra identidad e ideario colectivo y que, en muchos casos, requieren una correcta tutela para su conservación debido al maltrecho estado en que se encuentran.

Por tanto, lo que se pretende realizar aquí es un estudio sobre dos casos concretos que fueron restaurados durante la década de 1940 bajo los auspicios de la Dirección General de Regiones Devastadas, sus autores y su estado actual, además de realizar una crítica de autenticidad y analizar en qué manera son percibidas por el público general hoy día.

La metodología utilizada para la elaboración de esta investigación viene dada por la utilizada por el equipo de investigación desde el primer proyecto y se corresponde, asimismo, con la usada en el proyecto de tesis doctoral: síntesis bibliográfica, labor heurística, trabajo de campo y, finalmente, sistematización de la información obtenida y elaboración de las oportunas conclusiones.

2. LA ACTIVIDAD DESARROLLADA POR LA DIRECCIÓN GENERAL DE REGIONES DEVASTADAS EN ASTURIAS DESDE LA GUERRA CIVIL HASTA LA DÉCADA DE 1960¹

El final de la Guerra Civil en España supuso un reto para el Régimen en tanto en cuanto debía enfrentarse a la extensa destrucción acaecida y a la reparación y reconstrucción de los daños sufridos en monumentos de pueblos y ciudades durante la guerra (Flores, 1961:226), o, incluso, destrozos que llegaban a abarcar las localidades en su totalidad.

Ya durante el conflicto, la creación de una institución nacional, que se encargase evaluar daños así como de planificar reconstrucciones y los costes, resultaba apremiante. Así, el 30 de enero de 1938, se creó el Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones, perteneciente al Ministerio del Interior (cuya denominación cambió a Ministerio de la Gobernación poco después) (Mas Torrecillas, 2008:87), siguiendo el modelo belga del “Services des Régions Devastées” (Andrés Eguiburu, 2011a:116). De esta manera, el Estado pasó a ser el encargado de llevar a cabo la reconstrucción del país, aunque no por ello debemos pensar que las esferas políticas desempeñaron tal función; fueron arquitectos y técnicos (Mas Torrecillas, 2008:75) los encargados de plantear el estilo que caracterizaría a este organismo. En el mes de agosto de 1939, el Servicio se constituyó como una Dirección General, momento desde el cual la propaganda y la política marcarían su destino (Andrés Eguiburu, 2011b:31).

Actualmente, cuando nos planteamos el estudio de las acciones llevadas a cabo por este organismo, debemos acudir como fuente principal a los fondos de la Dirección General de Regiones Devastadas, localizados en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares, España). Estos cuentan con más de 250 expedientes de proyectos para templos

ubicados en el Principado de Asturias. De ellos, 247 han sido localizados geográficamente en 54 de los 78 concejos, o municipios, asturianos.

Del análisis de estos expedientes podemos obtener cuantiosa información como el número de proyectos encargados a arquitectos, aparejadores o maestros de obra (Fig.1), la naturaleza de las obras a realizar, ya fuesen restauraciones, reconstrucciones o iglesias de nueva planta (Fig. 2), e, incluso, los períodos cronológicos en que se llevaron a cabo tales actuaciones (Fig.3). Sin embargo, también nos ha permitido establecer la distribución de las intervenciones en este territorio (Fig.4), siendo la circunscripción central en la que se concentran un mayor número de iglesias intervenidas durante la dictadura, pues es en ella donde encontramos la mayor densidad geográfica debido a las grandes ciudades (Oviedo, Gijón y Avilés) así como las zonas industriales de mayor relevancia en la época: las cuencas mineras de los ríos Nalón y Caudal.

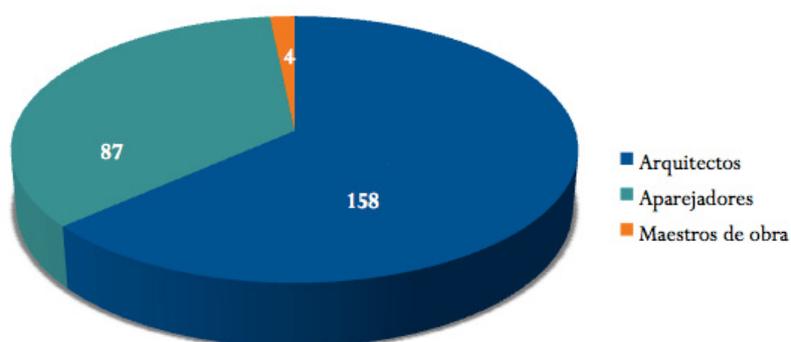


Fig. 1 Número de proyectos llevados a cabo por distintos profesionales [Gráfico de la autora]

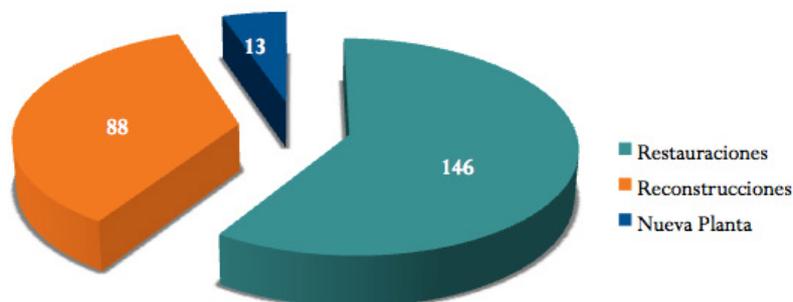


Fig. 2 Proporción de los distintos tipos de obras a realizar en los templos [Gráfico de la autora]

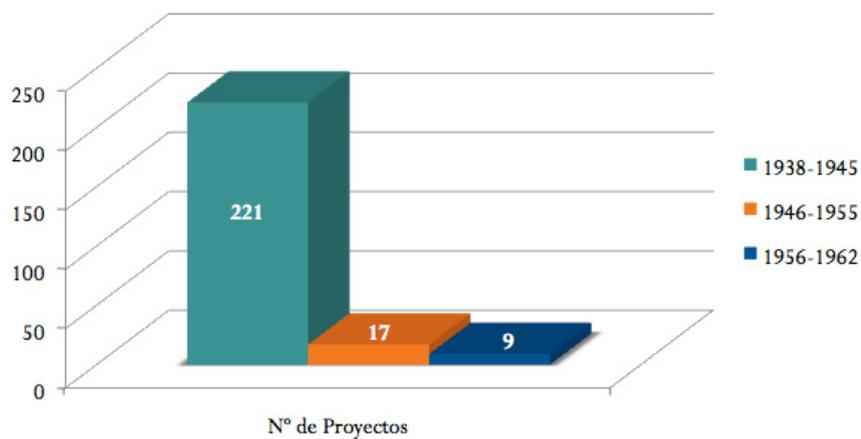


Fig. 3 Concentración de obras en los años de actuación de la DGRD en Asturias [Gráfico de la autora]



Fig. 4 División de Asturias en tres circunscripciones y distribución de los proyectos

Además, gracias a este análisis también podemos llegar a la conclusión de que el 69% de los 78 concejos asturianos cuentan con iglesias intervenidas durante estos años del franquismo, y aproximadamente el 73% de las mismas se encuentran ubicadas en zonas rurales, pues se encuentran relativamente alejadas de grandes focos poblacionales y las actividades preponderantes eran aquellas relacionadas con el sector primario eminentemente: agricultura, ganadería y pesca (Fig. 5).

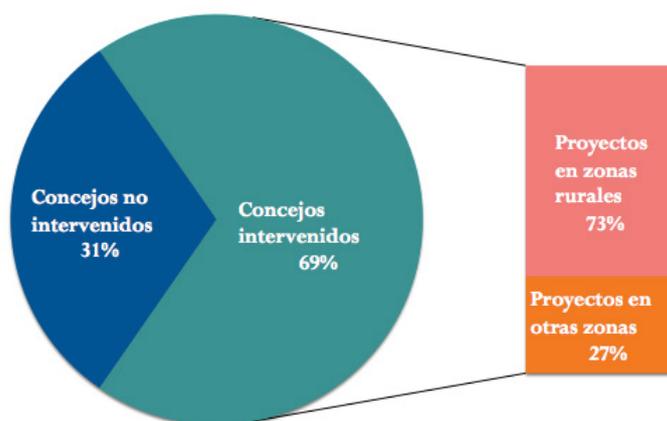


Fig. 5 Porcentaje de concejos y zonas rurales intervenidos [Gráfico de la autora]

En suma, podemos concluir que, en el caso de las intervenciones de la Dirección General de Regiones Devastadas en Asturias, un gran número de iglesias parroquiales localizadas en zonas rurales fueron objeto de las restauraciones proyectadas por arquitectos cuya labor se concentró, principalmente, en la etapa de reconstrucción, es decir, entre 1938 y 1945.

No obstante, resulta llamativa la escasez de estudios relativos a este tema. Por ello, a continuación, se pretende analizar dos ejemplos de restauraciones en dos localidades rurales asturianas, no sin antes repasar brevemente la situación de la restauración en territorio español durante estos años.

2. HISTORIA DE LA RESTAURACIÓN: ANTECEDENTES Y RESTAURACIÓN DURANTE EL FRANQUISMO

A continuación, se desarrollarán muy brevemente algunos de los puntos de los que debemos partir a la hora de analizar los distintos procedimientos restauradores, pues en ello pudieron basarse los arquitectos restauradores del franquismo ya que son variados y responden a distintos criterios defendidos por distintas personalidades o entes a lo largo de los siglos XIX y XX.

2.1. Viollet-le-Duc y su restauración estilística

El proyecto restaurador de este arquitecto francés se basaba principalmente en buscar lo original en la propia restauración, es decir, en tratar de rehacer los elementos que necesitasen ser restaurado de forma que el resultado final constituyese un todo, al margen de la historia intrínseca del propio monumento (Macarrón Miguel, 1995:152). La problemática principal que desencadena la aplicación de estos criterios es el falso histórico en los edificios, hecho que dificulta en gran medida el estudio sistematizado de los mismos y que ha dado lugar en numerosas ocasiones a los “falsos historiográficos”², término aplicado a aquellos falsos históricos que han sido validados por los investigadores y especialistas en la materia de la Historia del Arte.

2.2. Restauración científica de la escuela italiana

Esta teoría restauradora resultaba partidaria de una mínima acción restauradora, es decir, se admitían añadidos nuevos, destacándose sobre lo anterior, únicamente en caso de ser necesaria la consolidación del edificio. Estos criterios, con Camilo Boito y Giovannoni a la

cabeza, cristalizaron en el III Congreso de Arquitectos e Ingenieros Civiles, celebrado en Roma en 1883, pretendiendo así evitar la consecución de los falsos históricos en los monumentos (Macarrón Miguel 1995: 157).

2.3. La Carta de Atenas de 1931 y algunas de sus conclusiones

- Mantener los monumentos respetando su carácter histórico.
- Se aprueban los recursos de las nuevas técnicas, especialmente el hormigón armado, los medios de refuerzo debían disimularse con el fin de no alterar el aspecto del edificio.
- Estudios científicos para el cuidado de los monumentos.
- Preservación no sólo del monumento, sino también del entorno en el que se encuentra ubicado (De Solá-Morales, 2006:51) .

2.4. Ley de 13 de mayo de 1933 sobre defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio Histórico-Artístico Nacional

Dentro del marco de esta ley, lo que resulta de vital importancia es la asunción de lo establecido en la anteriormente mencionada Carta de Atenas, de forma contraria a lo estipulado en la Ley de 10 de octubre de 1850, en la que se manifestaba que “debía buscarse en la reparación de un monumento que las partes antiguas y las nuevas se asemejen y “pareciera de una misma época” (Ordieres Diez, 1995:41). Empezando España, de esta manera, a imbuirse de la teoría restauradora europea.

Dejando ya a un lado los antecedentes de la teoría restauradora que influyeron en la posguerra y centrándonos ya en la dictadura franquista, hemos de tener en cuenta dos factores clave. En primer lugar, la restauración y la reconstrucción de monumentos respondió en estos momentos a una clara estrategia propagandística por parte del Régimen a partir de la cual Franco sería presentado como el “caudillo de la reconstrucción” (Andrés Eguiburu, 2010:196), no únicamente en el sentido meramente literal, y por tanto, constructivo de tal nomenclatura, sino también en el metafórico, pues también se le representaba como el encargado de que España recobrase la moral y la gloria de sus etapas pasadas.

En segundo lugar, destaca un tópico que ha ido afianzándose a lo largo de los últimos años dentro de la historiografía, el cual fue destacado por la profesora Ascensión Hernández en una magnífica reflexión al respecto de las numerosísimas restauraciones realizadas durante el franquismo. Este tópico al que nos referimos es que el manifiesta una “involución respecto a los criterios de restauración más conservadores y modernos que triunfaron desde mediados de los años veinte, cuando se consolidó la denominada en la historiografía escuela conservadora” (Hernández Martínez, 2012:98). Sin embargo, una afirmación de estas dimensiones parece no corresponderse con la realidad restauradora de la época, de acuerdo con las investigaciones realizadas por el equipo de investigación al que pertenece la profesora Hernández, y dentro del que se adscribe esta misma investigación, la cual procederá a continuación a analizar dos ejemplos concretos de restauración durante la década de los cuarenta en el Principado de Asturias.

3. DOS CASOS DE TEMPLOS RESTAURADOS DURANTE EL FRANQUISMO: SAN VICENTE DE LUÉ Y SAN NICOLÁS DE VILLORIA

De nuevo, parece relevante justificar la importancia del estudio de las restauraciones y reconstrucciones llevadas a cabo durante el franquismo en el territorio asturiano, no sólo en grandes ciudades, a saber Oviedo, Gijón y Avilés, o las zonas industriales de gran relevancia en la región debido a la relevancia del movimiento obrero y, por tanto del componente

ideológico que acarreó grandes consecuencias en cuanto a daños se refiere, debido a la combatividad y resistencia frente al bando alzado.

Las zonas rurales de la región suponían, incluso suponen a día de hoy, un alto porcentaje del territorio asturiano, y, en muchos casos, la historia de los templos que en ellas encontramos no ha sido estudiada de la forma que parece más adecuada, pues la crítica de autenticidad avalada por el estudio de las intervenciones en ellos realizadas no han sido tenida en cuenta. En muchos casos, esta situación viene dada por el hecho de encontrarnos con iglesias de gran tradición e historia, pues se remontan a la Edad Media, destacando un gran número de templos de origen románico, o la Edad Moderna, como, por ejemplo, templos plenamente renacentistas o que fueron modificados con elementos característicos de este período artístico.

Por otro lado, es también destacable, desde el punto de vista del propio Régimen franquista, la idealización del campesinado y lo rural dentro de la propaganda estatal, pues tras la victoria en la guerra, tendían a identificar lo urbano y los obreros con la República y, por el contrario, a los núcleos rurales y los campesinos, sencillos y austeros, con la contribución a su propia victoria (Treviño Carrillo, 1999:13).

Tal idealización a la que hacemos alusión, resultó clave también para Asturias, pues el sector primario resultó de gran relevancia, pues fue, en gran medida y junto con la minería y la industria, el motor de la sociedad asturiana en los primeros años de la dictadura.

3.1. San Vicente de Lué, Colunga

Lué es una pequeña localidad ubicada en el concejo de Colunga, en la zona noreste de Asturias. A día de hoy, se puede observar que la dedicación de sus habitantes ha estado siempre relacionada con el sector primario, concretamente con la agricultura y la ganadería, a pesar de tratarse Colunga de un concejo costero.

La iglesia parroquial de San Vicente (Fig.6) parece haber tenido sus orígenes en el siglo XVIII. Sin embargo, a pesar de que el templo presente las características de la arquitectura tradicional de esta etapa, sabemos que fue dañada durante la guerra y que fue restaurada, gracias a una subvención de la Junta Nacional de Templos Parroquiales (organismo creado en 1941 y dependiente de la Dirección General de Regiones Devastadas) por ser la única iglesia de la localidad. El encargado de realizar el proyecto de restauración, cuya fecha se desconoce pero por la documentación se puede fechar antes de 1942, no fue otro que el arquitecto Miguel Ángel García Lomas, más conocido por su obra en Madrid, destacando los Nuevos Ministerios.

Los planteamientos de García Lomas y, por tanto, los criterios restauradores en que se basó para abordar su trabajo en Lué quedan claramente patentes en la Memoria Descriptiva del proyecto, de la cual se han extraído las siguientes citas:

“Se respeta su planta anterior y hasta las características del pórtico, si bien en los detalles de cantería de fachada se procura obtener una mayor sencillez quitando con ello los anacronismos de estilo que ofrecía la antigua parroquial y evitando en lo posible la carestía de la obra.

[...] Se emplearán con preferencia los materiales y fábricas características del país, a saber: piedra y ladrillo para los muros, cantería de arenisca en recercos de huecos, impostas, frontales, espadañas, etc.”(García Lomas, 1941:1)



Fig. 6 Fachada y alzado lateral de la Iglesia parroquial de San Vicente de Lué [Fotografía de la autora]

El problema con que nos encontramos respecto a este templo cuando nos planteamos su estudio *in situ* es el hecho de que Miguel Ángel García Lomas en ningún momento siguió los preceptos de la teoría restauradora moderna, es decir, no hay una diferenciación visible de los materiales restaurados y los anteriores, no hay marcas hechas *ex profeso* para indicar la restauración como en algunos casos en que nos encontramos una “R” tallada en la piedra, etc. Es más, el detalle que puede llevarnos a equívoco y, por tanto, hacer pensar que esta iglesia desde que fue construida a finales del siglo XVIII es la inscripción que encontramos en el acceso lateral donde se observa grabado el año 1792 (Fig. 7).

Por lo tanto, y teniendo en cuenta la idea de García Lomas de eliminar ciertos elementos que él, personalmente, consideraba anacrónicos, dejando a un lado la historia de la propia iglesia, y la utilización los mismos materiales de la región que ya habían sido usados en la construcción del templo originario, podemos concluir que la restauración realizada en este templo se corresponde más con aquellas realizadas por Viollet-le-Duc en el siglo XIX que a las auspiciadas por los profesionales del siglo XX que se apoyaban en las teorías modernas.



Fig. 7 Detalle de la inscripción en el acceso lateral a San Vicente de Lué [Fotografía de la autora]

3.2. San Nicolás de Villoria

La iglesia de San Nicolás se ubica en la localidad de Villoria, perteneciente al concejo de Laviana, ubicado en la zona central del Principado de Asturias. Este municipio destacó a lo largo del siglo XX también por su actividad industrial, no obstante, en gran parte de sus núcleos poblacionales se compatibilizada con la actividad agropecuaria.

El templo al que nos referiremos a continuación goza de una dilatada trayectoria en cuanto a intervenciones se refiere. Fue originariamente construido a mediados del siglo XII siguiendo las pautas del estilo románico que aún hoy en día pueden observarse en la portada central que se conserva como son ajedrezado y motivos en zig zag en las arquivoltas. Otra de las intervenciones más interesantes realizadas en esta iglesia parroquial tuvo lugar durante el siglo XVI, momento en que el cuerpo de naves fue ampliado de una a tres; estas naves laterales se corresponden al exterior con sendas portadas de carácter renacentista decoradas con elementos que se encuentran en estrecha relación con el estilo herreriano.

No obstante, el devenir de este templo durante la Guerra Civil no fue muy diferente al de otros templos de la zona ya que, según se especifica en la memoria del proyecto de restauración, fue incendiada y numerosas explosiones tuvieron lugar en su interior en 1936. Los daños fueron numerosos: desaparición de la cubierta, agrietado de los muros, desaparición del pavimento y la consiguiente profanación de los enterramientos, etc. Además, también gracias a la memoria, fechada en 1944, descubrimos que durante los ocho años transcurridos entre las destrucciones y el diseño del proyecto, no se realizó ningún tipo de obra de conservación o consolidación, motivo por el que los daños sufridos por el templo fueron en aumento.

Gracias a la memoria descriptiva e, incluso, a los planos del proyecto realizado por Francisco y Federico Somolinos, podemos saber exactamente cuáles fueron las zonas intervenidas del templo: pórtico, techumbres, muros perimetrales, vanos, etc. Además, también se expresa la importancia tanto histórico-artística como simbólica del templo:

“La iglesia es de bella traza y aún conserva hoy día elementos que como su portada románica pregonan la importancia que antaño tuvo. En esta iglesia fue bautizado el cardenal Ceferino González, que fue arzobispo de Sevilla.

[...]

La estructura clásica de este templo así como su amplitud e importancia histórica exigen una debida atención y cariño en su reconstrucción. En la actualidad el culto se celebra dentro de su recinto pero debido a su estado los feligreses se encuentran a la intemperie ya que se halla totalmente desmantelada”. (Somolinos Cuesta, 1944:1)



Fig. 8 Fachada de la iglesia parroquial de San Nicolás, Villoria [Fotografía de la autora]

Si bien es cierto que a excepción de en los presupuestos no se hace una mención explícita de los materiales a utilizar en la restauración del templo, al contrario que sucedía en San Vicente de Lué, a simple vista se puede apreciar que los criterios restauradores seguidos por los hermanos Somolinos se correspondían con los más modernos. Simplemente atendiendo a la fachada del templo podemos observar dos cuestiones importantes ya planteadas por la teoría restauradora italiana y la Carta de Atenas antes mencionadas. Por un lado, se aprecia una clara diferenciación entre los materiales pétreos utilizados en el pórtico y los presentes en otros elementos como la fachada con sus portadas o la espadaña, y, por otro lado, los pilares del pórtico están visiblemente realizados mediante hormigón armado, lo que supone la integración de nuevos materiales en las restauraciones, pero siempre respetando una visión global del propio monumento (Fig. 9).



Fig. 9 Fachada y detalle del pórtico de San Nicolás [Fotografías de la autora]

Para finalizar, nos gustaría hacer referencia a la labor de difusión que se está haciendo desde el Ayuntamiento de Laviana en cuanto a la transferencia de conocimiento sobre su patrimonio. Si bien es verdad que están realizando una magnífica apuesta en cuanto a la creación de distintos itinerarios que pueden dinamizar la región en gran medida, hacer una objeción parece necesario. La iglesia de San Nicolás de Villoria se encuentra integrada dentro del itinerario “Caminantes, viajeros y peregrinos” y en su descripción en el folleto como en los paneles informativos allí presente, no se menciona en ningún momento la historia reciente del monumento. Es decir, se habla de su creación en el siglo XII y una posterior modificación en el siglo XIV, la ampliación del siglo XVI, etc.; sin embargo, en ningún momento se menciona su destrucción y restauración tras la guerra.

Este hecho junto con afirmaciones como la que sigue, nos hace replantearnos la existencia de un falso historiográfico en cuanto a la difusión:

“en el pórtico de esta iglesia el señor de Villoria se reunía con sus vecinos y, desde allí, impartía justicia, escuchaba las quejas y demandas de sus siervos, o se escenificaba la toma de posesión de cargos [...]”³

El hecho de que se esté difundiendo que en ese pórtico el señor de Villoria ejercía sus obligaciones, no parece lo más correcto, pues este elemento, en la actualidad, poco puede tener en común con el anterior a su destrucción, principalmente si tenemos en cuenta los materiales utilizados y la diferencia con el resto del templo, como ya manifestamos.

4. CONCLUSIONES

En el Principado de Asturias contamos con un alto número de iglesias parroquiales que no han sido estudiadas de una forma sistematizada que tuviese en cuenta los procesos restauradores que en ellas se han ido realizando a lo largo de los años y que, por tanto, han conformado la imagen que, a día de hoy, estos templos presentan.

En muchas ocasiones, los templos rurales asturianos cuentan con una dilatada tradición intrínseca, pues se remontan a períodos históricos como la Edad Media o Moderna, lo que provocó un gran interés tras sus destrucciones durante la guerra, al entenderlas no sólo como un elemento clave dentro del nacional-catolicismo sino también como un símbolo de la tradición local tan importante en la política propagandística de la dictadura.

Debemos tener en cuenta que las restauraciones desarrolladas en estos primeros años del franquismo, dependían en gran medida de los profesionales encargados de las mismas. Si bien es verdad que algunos de ellos, como Miguel Ángel García Lomas, se decantaron por una restauración más conservadora, otros como los hermanos Somolinos realizaron unos trabajos de restauración más acordes con las teorías restauradoras más modernas, por lo que en modo alguno podemos continuar generalizando estos trabajos y hablar, por tanto, de un proceso de involución relativa a los procesos restauradores durante el franquismo.

Los ejemplos aquí presentados, a pesar de pertenecer a lo que podríamos denominar como un “microcosmos”, correspondiente en este caso al Principado de Asturias, están claramente relacionados con las diferentes propuestas y criterios restauradores que se planteaban distintos arquitectos en diferentes regiones del país. Asimismo, los criterios adoptados tanto por Miguel Ángel García Lomas como por Francisco y Federico Somolinos son la clara muestra de las distintas corrientes que influían a estos profesionales, ya fuesen más conservadoras o modernas, las cuales fluían no sólo por España sino también por el resto de Europa.

Finalmente, destacar la necesidad de conceder una mayor relevancia al estudio de la Historia de la restauración y de los procesos restauradores en sí mismos de cada monumento estudiado. Siempre ha de realizarse una adecuada crítica de autenticidad de los mismos, puesto que resultan tremendamente relevantes a la hora de tutelar nuestro patrimonio y, por supuesto, difundirlo de la forma más correcta posible.

5. BIBLIOGRAFÍA

Andrés Eguiburu, M. (2010) “Los pueblos adoptados en Asturias: el concejo de Nava”. En García Cutos, M. P.; Almarcha Núñez-Herrador, E. y Hernández Martínez, A., (Coords.) *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Editorial Trea, Gijón, pp. 177-195.

Andrés Eguiburu, M. (2011a) “La reconstrucción de Gijón: la labor de la Dirección Nacional de Regiones Devastadas en Gijón”. Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo.

Andrés Eguiburu, M. (2011b) “La reconstrucción de Cangas de Onís: de capital de la monarquía asturiana a “pueblos adoptado” por el Caudillo”. En revista *Liño*, N. 17, 2011, pp. 115-126

De Solá-Morales, I. (2006) “Teorías de la Intervención Arquitectónica”. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/viewFile/1269/1269> Consultado en 4/10/2017 a las 18:08.

Flores, C. (1961) “Arquitectura española contemporánea”. Editorial Aguilar, Madrid.

Hernández Martínez, A. (2012) “Algunas reflexiones en torno a la restauración monumental en la España de posguerra: rupturas y continuidades”. En García Cutos, M. P.; Almarcha Núñez-Herrador, E. y Hernández Martínez, A., (Coords.) *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*. Editorial Abada, Madrid, pp. 97-132.

Macarrón Miguel, A. M. (1995) "Historia de la conservación y la restauración. Desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX". Editorial Tecnos, Madrid.

Mas Torrecillas, V. J. (2008) *Arquitectura social y Estado entre 1939 y 1957. La Dirección General de Regiones Devastadas*. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=40694> Consultado en 11/03/2013 a las 15:25.

TREVIÑO CARRILLO, Bibiana, "La utopía ruralista del primer franquismo en los planes de reconstrucción de la posguerra". Disponible en <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/trevino.pdf> Consultado 6/11/2011 a las 21:53

6. FUENTES DOCUMENTALES INÉDITAS

Archivo General de la Administración (en adelante, AGA), Fondo de la Dirección General de Regiones Devastadas, caja 3925, carpeta 8, García Lomas, Miguel Ángel, "Memoria descriptiva" en *Proyecto de iglesia parroquial de Lué*.

AGA, Fondo de la Dirección General de Regiones Devastadas, caja 3938, carpeta 1, Somolinos Cuesta, Francisco y Federico, "Memoria descriptiva" en *Proyecto de la iglesia parroquial de San Nicolás de Villoria*

¹ Todos los datos aportados en este apartado están basados en los resultados obtenidos durante una estancia realizada en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), en la cual se analizaron un total de 46 cajas que contenían expedientes de iglesias restauradas, reconstruidas o construidas bajo los auspicios de la Dirección General de Regiones Devastadas en el territorio del Principado de Asturias.

² Este término ha sido acuñado dentro del equipo de investigación, anteriormente mencionado, dentro del que se inscribe este trabajo.

³ Esta cita ha sido extraída del folleto del itinerario turístico "Caminantes, viajeros y peregrinos", publicado por el Ayuntamiento del municipio asturiano de Laviana, en el que se ubican la localidad de Villoria y la iglesia parroquial de San Nicolás.

VI Congreso Virtual Internacional Arte y Sociedad: Paradigmas digitales
Octubre 2017

**LA CONFIGURACIÓN ECONÓMICA DE LA SOCIEDAD Y SU RELACIÓN CON LA
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.**

DrC Lidia María Romero Pupo, lromero@fh.uho.edu.cu

RESUMEN

Presentamos una nueva forma de interdisciplinariedad entre economía y arte para la carrera de Educación Artística de la universidad de Holguín, ya que la Economía del Arte ha alcanzado el puesto de una disciplina de primer orden dentro del enfoque económico de las ciencias sociales, para esta investigación nos posicionamos en las obras de dos estudiosos del tema a nivel mundial, profesor Bruno Frey, profesor permanente de la Universidad de Basilea que plantea " El arte y la cultura ha sido desde siempre muy estudiados desde un punto de vista histórico y desde un punto de vista estético; en cambio, sólo muy recientemente lo han sido desde un punto de vista económico "

Por otra parte, Cristina Rascón Castro es Licenciada en Economía por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), y maestra en Política Pública Comparada por la Universidad de Osaka, que reconoce que "es una disciplina de diálogo multidisciplinario: contradice a economistas y a estudiosos de las artes, asiente ante economistas y estudiosos de las artes, los sienta en una misma mesa y analiza el mundo del arte con visión conjunta y métodos económicos ".

En el Plan de Estudio E de la carrera de Licenciatura en Educación artística, en el curso diurno, 2016, se plantea que " el enfoque interdisciplinario presupone un procedimiento metodológico que parte de la presentación de los contenidos desde la síntesis, luego la penetración en estos a través del análisis de los aspectos presentados y finalmente la vuelta a la síntesis enriquecida y enriquecedora ".

En la investigación se pretende dar una visión integradora del arte y la economía en la formación de los futuros profesionales de la Educación Artística, por tanto, se plantea que " la concepción interdisciplinaria posee carácter multidimensional, dimensión epistemológica, sociológica, psicológica, didáctica y axiológica, las que se tienen en cuenta en la proyección y aplicación del programa "

El problema científico que se plantea se dirige a: ¿Qué alternativa metodológica aplicar para contribuir a la profesionalización de los contenidos en la asignatura de Economía Política en la carrera de Educación Artística en Cuba? El objetivo metodológico que se propone es: Instruir a los docentes en una alternativa metodológica que favorezca la profesionalización de los contenidos con la

asignatura de Economía Política. El objetivo formativo es valorar la evolución de la Economía Política, y su inserción en el arte y la cultura y su relación con los cambios socioeconómicos y culturales del país para una comprensión integradora. La ubicación de la asignatura en la malla curricular es dentro de la Disciplina Teoría Socioeconómica, del Plan de Estudio D y E, Modalidad Curso Diurno.

The economy of arts found a relevant order inside social sciences. It pretends establish an interdisciplinary relation among them. The study of the Political Economy is an essential element in the study of Art Education in Cuba. Art and Culture are economically restricted and are very much demanded apart from the scarce resources for developing them. The conceptual methodological problem stated is. Which methodological alternative is applied to contribute to the professionalization of the content of the subject Political Economy in the Art Education Career? The objective to follow in this issue is. To instruct the teachers on a methodological alternative that favors the professionalization of the contents of the Political Economy in Art Education.

INTRODUCCIÓN

En este sentido, las universidades cubanas se encuentran involucradas en constantes procesos de transformaciones, en aras de dar cada vez mayores y mejores respuestas a las demandas de la sociedad, por lo que la utilización de enfoques modernos de dirección se convierte en una necesidad para desarrollar una gestión universitaria de excelencia, lo cual fue expresado por el entonces ministro de educación superior en Cuba Miguel Díaz Canel Bermúdez, en la conferencia de apertura del VII Congreso Internacional de Educación Superior Universidad 2010 “...nuestra prioridad está dirigida a avanzar en el perfeccionamiento de la educación de las nuevas generaciones de profesionales cubanos, en la certeza de que la excelencia académica de la universidad cubana se mide a través de la comprobación de su pertinencia social”.

En los Lineamientos de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución, emanados del VI Congreso del Partido Comunista de Cuba, están las bases para el perfeccionamiento de la educación superior cubana, que abogan por continuar avanzando en la elevación de la calidad en la educación superior y la efectividad del proceso docente-educativo para incrementar la eficiencia y concebir programas de formación e investigación que estén en función de las necesidades del desarrollo económico y social del país.

En la reciente IX Congreso Internacional de Educación Superior Universidad 2014, en la conferencia inaugural del ministro de educación superior en Cuba, Rodolfo Alarcón Ortiz, al aseverar que la responsabilidad social universitaria requiere “...cambios cualitativos en nuestro modelo de gestión para garantizar la integración de los procesos sustantivos...”.

Sobre el balance de cumplimiento de los objetivos y estudios realizados en el marco de esta investigación, sobresalen insuficiencias en la gestión en las universidades, entre las que se encuentran las siguientes:

- la inefectividad de la ejemplificación de los contenidos de la asignatura en la carrera de Educación Artística.
- la carencia de una visión integradora de los contenidos en la planificación docente, ejecución, control y mejora de la calidad de las clases.

- escasa vinculación y motivación en los estudiantes de los grupos científicos estudiantiles de la carrera de Educación Artística con la asignatura de Economía Política.
- no se enfoca la gestión universitaria con carácter de sistema, que haga posible a su vez la integración de sus procesos docentes e investigativos de la asignatura de Economía Política en la carrera de Educación Artística (González, 1996; Villa González del Pino, 2006; Manfugás Pantoja y Fraga Guerra, 2010).

Todo lo anterior evidencia las insuficiencias en la gestión integrada de los procesos docentes en la universidad de Holguín que limita el cumplimiento de sus objetivos con eficiencia y eficacia, lo que constituye el **problema científico** a resolver: ¿Qué alternativa metodológica aplicar para contribuir a la profesionalización de los contenidos en la asignatura de Economía Política en la carrera de Educación Artística en Cuba?

La investigación tiene como **objetivo metodológico**: que se propone es: Instruir a los docentes en una alternativa metodológica que favorezca la profesionalización de los contenidos con la asignatura de Economía Política. El **objetivo formativo** es valorar la evolución de la Economía Política, y su inserción en el arte y la cultura y su relación con los cambios socioeconómicos y culturales del país para una comprensión integradora.

La novedad de la investigación se centra en el desarrollo de nuestra propuesta metodológica la cual es aplicable para todos los temas de la asignatura de Economía Política, potenciando el pensamiento crítico, la creatividad y la toma de decisiones, la cual contribuye a desarrollar diferentes capacidades llevando así a los alumnos a transformar los conocimientos adquiridos y alcancen el poder de aplicar su carrera a la signatura de Economía Política.

En el desarrollo de la investigación se utilizaron **métodos** teóricos y empíricos, incluyendo técnicas y herramientas de la Ingeniería Industrial y otras especialidades afines:

- análisis y síntesis de la información obtenida mediante la revisión de literatura y documentación especializada, así como de la experiencia de especialistas consultados,
- inductivo - deductivo: para el diseño y aplicación del procedimiento para la gestión integrada de los procesos en universidades,

- sistémico: para desarrollar el análisis teórico y práctico del sistema de gestión en universidades, a través de su descomposición en los elementos que lo integran, y determinar así las variables que más inciden y su interrelación, como resultado de un proceso de síntesis,
- modelación: en la elaboración del modelo conceptual y las expresiones para determinar la fiabilidad y los niveles de integración de los procesos,
- métodos estadísticos: estadística descriptiva, con el análisis de las medidas de tendencia central y las de variabilidad, para el estudio de los enfoques de gestión en universidades disponibles en la literatura y el diseño del nivel de integración de los procesos, así como el análisis de redes sociales para el estudio de los conceptos de gestión universitaria y de las relaciones importantes y críticas que se establecen entre los procesos,
- estudio de caso: para la validación práctica de la hipótesis de la investigación, a través de la aplicación del procedimiento en la Universidad de Holguín,
- métodos empíricos: encuestas, entrevistas, observación directa, entre otros.

Su aplicación sistémica permitirá el desarrollo exitoso de las diferentes etapas de la investigación y el alcance de los resultados previstos.

DESARROLLO

1/ UNA MIRADA A LA HISTORIA DE ESTAS DOS CIENCIAS. ECONOMÍA POLÍTICA Y ARTE.

El arte, es tan antiguo como el mismo desarrollo del hombre, ha estado muy unido, desde sus inicios el hombre mostró necesidad de dibujar lo que observaba a su alrededor, es por eso que, en excavaciones realizadas en diferentes regiones del planeta, se han encontrado en las paredes y techos de cuevas y cavernas dibujos de figuras geométricas, de animales, la misma imagen del hombre realizando diferentes faenas, pintadas en negro, rojo o ambas a la vez.

En el Tabloide Universidad para Todos, curso de Apreciación Teatral, páginas 17, 18, se plantea que “ el siglo XVIII, la edad de la gentileza, la filosofía y el sentimentalismo, la vida cortesana, la galantería, las prácticas desmayadas del mundo elegante, el imperio de las damas en los salones, la complacencia en el chismorreo y el detalle ociosos de la intimidad amorosa, énfasis en la competencia por la moda, etc., son algunos de los aspectos de este siglo. Dennis Diderot 1713-1784 es uno de los talentos más vastos del siglo XVIII, siendo autodidacta, fue punta

de lanza de la ciencia y el pensamiento de su época, este francés se ocupó de todas las ramas del saber humano. Escribió tratados de matemáticas, formuló uno de los primeros tratados de fisiología, publicaba notas críticas sobre pintura, hablaba de evolucionismo mucho antes de Darwin, novelista considerable, redactor de la Enciclopedia, para la cual escribió artículos de índole tan diversa como un análisis de los Bello, hasta otro donde describe cómo los tejedores de Lile trabajan sus telas de hilo. Interesado en el teatro, escribió dramas y el afamado *Paradoxe sur le comédien 1773*''.

En citado tabloide de Universidad para Todos sobre *Apreciación Teatral*, '' se refiere en su página 18 a Johann Wolfgang Goethe escribe el tormentoso *Gotz von Berlichingen*, con un héroe revolucionario luchando contra las fuerzas de la opresión de su tiempo''.

En el *Tabloide Universidad para Todos*, curso de introducción a la Historia de las Artes Plásticas, páginas 6, 7, 8 donde se aborda'' *El Romanticismo del siglo XIX* y se plantea que... '' al romanticismo lo caracteriza, por un lado, un extremo individualismo y una sensibilidad exagerada y por el otro, es la época de la aparición del artista comprometido en las luchas sociales, participante activo de las revoluciones de 1830 y 1848, combatiente por la libertad y contra la opresión''.

En el *Tabloide Universidad para Todos*, curso *Apreciación de la Danza*, página 9 en lo que respecta a la danza moderna o contemporánea, el siglo XX y su estilo, se plantea que '' el desarrollo del capitalismo hasta el nivel imperialista contribuye a que la expansión del capital vaya más allá de los límites nacionales y cree una especie de absorción económica colonialista que hace surgir otras opciones económicas y políticas como el socialismo y el comunismo. El siglo XX, en que la Primera y la Segunda Guerra Mundial desencadenaron límites insospechables en la historia de la humanidad en cuanto a armamentos destructivos, también les tocó ser testigo de la revolución socialista en camino hacia el comunismo. La cultura, desde fines del siglo XIX, comenzó a hacerse eco de una rebelión que creó las vanguardias artísticas, las cuales empezaron a apartarse de la ideología romántica para crear nuevas formas de expresión ajenas a las convenciones sentimentales al uso. La danza, aunque un poco más tarde que las otras artes, sigue el mismo proceso de rebelión. Se niegan las puntas tradicionales.''

.En el libro *Las ideas revolucionarias de los siglos XVIII y XIX* de A. I. Volodin y E. G. Plimak, página 13, *Enciclopedia Popular No 20. La Habana 1963*, plantea '' que

cuanto mayor era en Europa el desarrollo del arte militar, de las construcciones navales y de la navegación, cuanto más se fortalecían las relaciones comerciales, tanto más aumentaba la producción de armas, vidrio y telas. En los siglos XIV y XV aparecieron ya en las ciudades grandes mercaderes, usureros y propietarios de manufacturas, las primeras grandes empresas industriales, las que imprimieron un poderoso impulso al desarrollo de las nuevas relaciones, de las relaciones burguesas, los grandes descubrimientos geográficos, sobre todo el de la América por Cristóbal Colón en 1492, y el de la vía marítima a la India, por Vasco de Gama, en 1498. El capital decía Vladimir I. Lenin, "surgió a fines de la Edad Media, cuando el comercio mundial, después del descubrimiento de América, alcanzó un desarrollo enorme, cuando aumentó la cantidad de metales nobles, cuando la plata y el oro pasaron a ser un medio de cambio, cuando la circulación monetaria permitió la concentración de riquezas inmensas en unas mismas manos. El poderío económico de la clase terrateniente se iba agotando y la nueva clase, la burguesía, los capitalistas, se iban haciendo más y más fuerte. La nueva época trajo consigo un enriquecimiento inusitado de la burguesía, y al mismo tiempo calamidades insólitas al pueblo".

A. I. Volodin y E. G. Plimak en su libro *Las ideas revolucionarias de los siglos XVIII y XIX*, página 14 y 15 Enciclopedia Popular No 20. La Habana 1963, refiere que "el período de surgimiento de las relaciones burguesas, al que Karl Marx llamó época de la acumulación primaria del capital, aparecieron pensadores que valoraban desde las posiciones de las clases oprimidas, los nuevos procesos que se operaban en la vida social y que agudizaban y descubrían las contradicciones sociales, la nueva época permitió a los cerebros más audaces y profundos ver la raíz misma de las relaciones sociales injustas y como de una forma difícil nacen en esa época de acumulación primaria del capital, no solo las relaciones burguesas, sino también las primeras ideas socialistas, que condenan al régimen burgués".

Historia de la Música II, , Barroco, de los autores María Antonieta Enríquez y José María Bidot Pérez De Alejo refieren "a los años comprendidos entre 1600 y 1750, o sea siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII, están determinados fundamentalmente por el desarrollo de las relaciones capitalistas en algunos países de Europa Occidental, Francia, Inglaterra, y Holanda, los cuales se convierten en lugares focales para el establecimiento de empresas industriales de

la seda, la lana y el algodón, dando lugar a la creación de grandes flotas mercantiles.. Por otra parte en esta época conjuntamente subsistirán las viejas relaciones de producción medievales, las que actuaron como freno al desarrollo de las fuerzas productivas, impidiéndose así el surgimiento del capitalismo. Uno de los hechos históricos relevantes de la época, lo constituye el reinado de Luis XV, que tiene lugar entre 1643 y 1715, su corte en Versalles fue famosa en toda Europa, pues llegó a convertirse en la capital intelectual, cultural y centro de la moda y la vida social europea, las grandes figuras de la literatura francesa florecieron en este período, Corneille, Molière y Racine, por otra, la industria de tejidos, muebles, porcelanas logró un gran desarrollo. La revolución burguesa de Inglaterra constituyó pues, uno de los hechos históricos más importantes de la historia de Europa y del mundo”.

Hemos realizado un recorrido por el arte, que, a su vez, en esos mismos momentos en que el arte se desarrolla, también lo hace la Economía Política como ciencia, y en los momentos actuales hablamos de Economía y Arte.

Cristina Rascón Castro, plantea en su libro *La Economía del Arte* página 11,

“ que la economía del arte genera preguntas específicas sobre la dinámica económica en la cual se mueven los artistas y sus obras: ¿por qué un artista suele escoger el pluriempleo en vez de un salario estable?, ¿funciona o no la libre competencia en el mercado de los libros?, ¿debe ser subsidiado o no un museo de arte?, ¿es una obra de arte un bien público o privado?, ¿deben pagarse derechos de autor al reproducir leyendas indígenas para su difusión?, ¿es el nivel de ingresos relevante para quien demanda actividades artísticas?, ¿es conveniente que el gobierno otorgue becas de manutención a artistas jóvenes desconocidos, a artistas consagrados o a ninguno?”

La Economía del Arte según la autora, “ no se reduce a la cuantificación monetaria del costo de producir una película, al análisis financiero de la rentabilidad de un proyecto cultural o a la construcción de un índice de precios de pinturas o discografía. Los economistas del arte abren la puerta a conceptos (no siempre cuantitativos) que puedan explicar, utilizando el método neoclásico de elecciones racionales, el comportamiento de los agentes involucrados en la creación, recepción e intercambio de obras de arte. Incluyen manifestaciones artísticas típicas de la cultura, por lo que los conceptos de patrimonio y diversidad cultural también están presentes en los análisis de economía del arte”. Más adelante en su

libro *La Economía del Arte* aborda que'' es una disciplina de diálogo multidisciplinario: contradice a economistas y a estudiosos de las artes, asiente ante economistas y estudiosos de las artes, los sienta en una misma mesa y analiza el mundo del arte con visión conjunta y métodos económicos''.

2/ LA ECONOMÍA DE LA CULTURA

Es un hecho incuestionable que el arte es parte esencial de la formación del ser humano. El mundo lo necesita ante todo, para formar ciudadanos plenos, sensibles y con altos valores humanos, por ello surge en 1985 la Licenciatura en Educación, en las especialidades de Educación Musical y Educación Plástica. El trabajo curricular y los procesos fundacionales tuvieron como autores a la Dra. Paula Sánchez Ortega, por Música, y al DrC. Ramón Cabrera Salort, por Artes Plásticas.

Creadores, como alegara José Martí, son todos los maestros. Pero en el caso de los que imparten la Educación Artística, esta definición adquiere un carácter literal, ya que la carrera los enseña acercarse al arte de otra manera, en la impartición de la asignatura de Economía Política se emplean métodos que despierten interés para que el estudiante descubra, poco a poco, cuán útiles pueden ser, incluso, para expresarse artísticamente, esto hace la asignatura más interesante y motivadora, a partir del uso de temáticas culturales, patrimoniales.

3/ PROPUESTAS DE TAREAS PROFESIONALIZANTE EN EL PROGRAMA DE ECONOMÍA POLÍTICA DE LA CARRERA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA.

Para llevar a cabo este proceso de enseñanza - aprendizaje hay que aplicar las leyes de la didáctica de la Educación Superior, las cuales tienen base en la contextualización de la asignatura de Economía Política en la carrera de Educación Artística, esto hace que se desarrolle el proceso de formación que transita por etapas que están interrelacionadas y las cuales desarrollan a los estudiantes, dándose como contradicción esencial.

La Propuesta metodológica que se aplicó en el curso escolar 2016/2017 en la impartición del contenido de la asignatura de Economía Política en la carrera de Educación Artística, constituye un intento de abordar la relación entre el arte y la economía, desde dos puntos de vista, desde la del teórico del arte y desde la del economista, un acercamiento que sea fructífero para ambas partes, pues el mundo

de hoy los necesita, su relación con los cambios socioeconómicos y culturales del país para una comprensión integradora.

El programa de Economía Política que recibió la carrera de Educación Artística contiene 51 h/c, en el plan D, dentro de los temas que contiene el programa, el cual presentamos a continuación.

Le presentamos nuestra propuesta metodológica la cual es aplicable para todos los temas de la asignatura de Economía Política, potenciando el pensamiento crítico, la creatividad y la toma de decisiones, la cual contribuye a desarrollar diferentes capacidades llevando así a los alumnos a transformar los conocimientos adquiridos y alcancen el poder de aplicar su carrera a la asignatura de Economía Política.

Las acciones profesionalizante que se desarrollaron en el curso escolar 2016- 2017, en el 2do año de la carrera de Educación Artística la presentamos a continuación.

4/ TAREAS DOCENTE PROFESIONALIZANTE A TRABAJAR EN EL PROGRAMA DE ECONOMÍA POLÍTICA PARA LA CARRERA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA.

EDUCACIÓN ARTÍSTICA.

Tema I.- Objeto de estudio de la Economía Política

Sumario.

El capitalismo industrial y el surgimiento de la Economía Política como ciencia desde una visión cultural.

- El origen de la estética como disciplina independiente
- ¿Y cómo llegamos al concepto actual de arte?

Tema II.- El Capitalismo de libre competencia. (Capitalismo Pre - Monopolista), como primera fase del Modo de Producción Capitalista.

Sumario.

- Aspectos legales del mercado del arte en el Capitalismo Pre – Monopolista, como primera fase del Modo de Producción Capitalista.
- Del arte como oficio al arte como proceso creativo.
- Dos disciplinas aparentemente alejadas entre sí, surgieron con fuerza a lo largo del siglo XVIII. Argumente.

Tema III. El capitalismo monopolista como fase superior del modo de producción capitalista.

Sumario.

- Demostrar que el imperialismo es una fase superior dentro del modo de producción capitalista y elimina las bases culturales de los países dominantes.
- ¿Cómo es que surge la estética como disciplina en medio del floreciente capitalismo industrial? Explique.

Tema IV.- El carácter internacional del Capitalismo

Sumario.

- El subdesarrollo cultural para los pueblos
- Organizaciones, eventos internacionales del área de América Latina con interés cultural.
- Las tendencias del neoliberalismo, globalización e integración para los países pobres.
- Ejemplos de integración cultural para los países de América Latina y el Caribe.

Tema V. Establecimiento de las relaciones socialistas de producción.

Sumario.

- La cultura como fenómeno social en este período.
- Explique cómo se comporta el reciente mercado del arte en Cuba.

Tema VI Categorías y leyes fundamentales de la economía Socialista en la transición al socialismo.

Sumario.

- El reciente mercado del arte en Cuba
- El papel de los Fondos Sociales de Consumo en el período de transición del capitalismo al socialismo con relación a la cultura.

Tema VII La Reproducción en la transición al socialismo.

Sumario.

- El carácter del trabajo en la cultura
- La autonomía del arte y el capitalismo.
- La propiedad social en los medios culturales.

- Los estudios realizados revelan que las actividades culturales y artísticas que se producen en la ciudad de Holguín, poseen un impacto social y económico. Valore esta afirmación

Tema VIII El mecanismo económico en la transición al socialismo y sus peculiaridades en Cuba.

Sumario.

- Analice el papel de la cultura dentro del Lineamiento 133 el cual corresponde al Papel de la cultura, el Lineamiento 134, corresponde al Patrimonio cultural, Lineamiento 135 a la Calidad y rigor de la enseñanza artística. Preparación de los docentes del Modelo de Gestión Económica de nuestro país.
- La batalla económica constituye hoy, más que nunca, la tarea principal de la sociedad cubana. ¿Qué estrategias se plantean en el modelo económico con respecto a la cultura?
 - Fidel: por el arte y para la sociedad. Argumente la anterior afirmación.

Las acciones educativas propuestas en esta investigación son respuestas a las exigencias del momento actual de desarrollo que vive la Revolución Cubana, las cuales han sido dirigidas a preservar una Pedagogía verdaderamente auténtica y revolucionaria. Cuba defiende a la Pedagogía como ciencia, en medio de un mundo neoliberal y globalizado, por tanto se hace necesario por parte de los educadores de tan importante asignatura, de enfatizar en la formación política–ideológica de las nuevas generaciones, dadas las actuales condiciones nacionales e internacionales en una carrera como la Educación Artística.

Resultados obtenidos de su aplicación en el curso 2016/2017

- Alta Motivación de los estudiantes por la asignatura
- Se promueve una actitud científica ante los fenómenos de la economía y el arte
- Apropiación de los contenidos de la asignatura en una forma lógica del devenir histórico de la humanidad.
- El Arte y la Economía Política en el desarrollo histórico de la humanidad

- Pensamiento integrador en los estudiantes
- Conocimiento de los clásicos de ambas disciplinas
- Formamos profesionales acorde con las exigencias y necesidades de la sociedad cubana actual
- Desarrollada preparación metodológica a los docentes de la disciplina de Teoría Económica de la UHo
- Se incorporan aportes de la metodología de la enseñanza de la Economía Política y de la ciencia del arte.
- Elaboradas orientaciones metodológicas para la asignatura Economía Política desde la perspectiva de la Educación Artística.

ANÁLISIS TÉCNICO ECONÓMICO, SOCIAL Y MEDIOAMBIENTAL.

En el orden **práctico** el valor del procedimiento radica en la factibilidad y pertinencia demostrada en su implementación en la Universidad de Holguín.

El **valor social** de las tareas integradoras, puestas en práctica en el curso 2016-2017 y en el actual curso escolar, reflejan la calidad del proceso de enseñanza-aprendizaje de la asignatura de Economía Política, se manifiesta en el incremento de la satisfacción de los estudiantes de la carrera de Educación Artística de nuestra universidad para con el desempeño de los procesos, así como el incremento de los niveles de conocimientos adquiridos.

En lo **económico**, se alcanzará un uso racional de los recursos materiales y financieros al desarrollar una gestión integrada de los procesos universitarios.

En el orden **medioambiental**, se identifica la gestión ambiental como un proceso transversal en las universidades, por lo que se realizará su documentación, así como la definición de los indicadores, lo que propiciará una gestión ambiental integrada a todos los procesos universitarios.

CONCLUSIONES

Como resultado de la investigación realizada, se arriba a las conclusiones siguientes:

1. La Economía del Arte ha alcanzado el puesto de una disciplina de primer orden dentro del enfoque económico de las ciencias sociales, disciplina científica que se encuentra en desarrollo, se ha demostrado su importancia y la necesidad de aplicarla para lograr mejores resultados en todas las organizaciones.
2. El estudio realizado demuestra la validez de la propuesta, su aplicación se puso en práctica en el curso 2016- 2017 en el plan de estudios D y E con excelentes resultados, académicos, científicos y de satisfacción por parte de los estudiantes, los cuales manifestaron sentirse satisfechos al poder analizar el arte a través de la Economía Política.
3. El resultado obtenido respondió al objetivo propuesto dado que se determinó el sistema de conocimientos y las sugerencias metodológicas para su puesta en práctica, lo que constituye el aporte del estudio realizado y aprueba la idea que se defiende. desarrollar tareas profesionalizante relacionadas con el arte y la economía desarrolladoras por los estudiantes, acorde con las exigencias y necesidades de la sociedad cubana actual.

RECOMENDACIONES

Derivadas del estudio realizado, así como de las conclusiones expuestas, se formularon las recomendaciones siguientes:

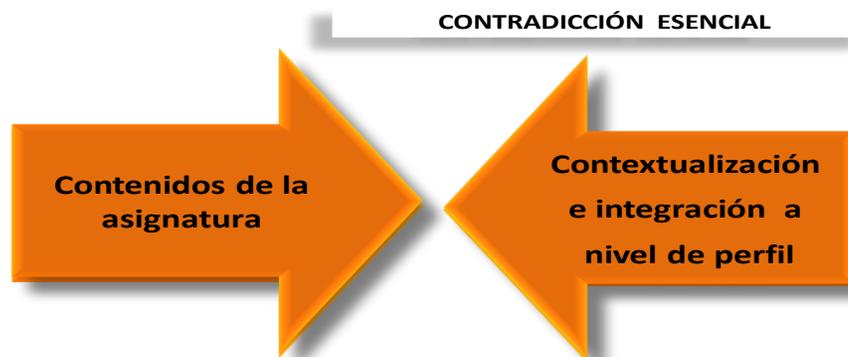
1. Continuar socializando los resultados de la investigación a través de publicaciones y presentaciones en eventos, así como en los talleres realizados por el MES y en otras universidades que decidan adoptar el procedimiento para el diseño e implementación de su sistema de gestión, todo lo cual contribuirá a su generalización.
2. Continuar con la incorporación de los conocimientos, resultados y experiencias de la investigación a la enseñanza de pregrado y posgrado, así como a la actividad investigativa que se desarrolla en el marco del proyecto de gestión

integrada de los procesos universitarios, de forma tal que pueda servir de base para otras investigaciones que se decidan realizar en este campo.

BIBLIOGRAFÍA

- BRUNO FREY. La economía del arte. Colección de estudios económicos. No 18. La Caixa. Servicios de estudios.
- RASCÓN CASTRO, CRISTINA. La Economía del Arte. D.R. © Nostra Ediciones S. A. de C. V., 2009 Alberto Zamora 64, Col. Villa Coyoacán, 04000, México, D. F.
- LUIS ALVAREZ y GASPAR BONATO ANGILAGOS. El arte de investigar el arte. Editorial Oriente, 2010
- RAMÓN CABRERA SALORT. Indagaciones sobre arte y educación. Editorial Adagio, 2010
- MARÍA ANTONIETA ENRÍQUEZ y JOSÉ M. BIDOT PÉREZ DE ALEJO. Historia de la música II, Barroco. Editorial Pueblo y Educación.
- VLADIMIR LICH LENIN. La literatura y el arte. Editorial arte y literatura. La HABANA, 1972.
- ARNOLD HAUSEN. INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL ARTE. Editorial arte y literatura. La Habana, 2009.
- FREDERIC JAMENSON. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo. Barcelona, 1995.
- PIERRE BOURDIEU. Capital cultural, escuela y espacio social, siglo XXI. Editorial México, D. F
- ROBERTO SEGRE. Historia de la arquitectura y las artes afines. La Habana, 1965
- MARÍA ELENA JUBRÍAS. Arte postmoderno. Universidad de La Habana, 1993
- TABLOIDES DE UNIVERSIDAD PARA TODOS, curso de Apreciación Teatral, páginas 17, 18.
- Tabloide Universidad para Todos, curso de introducción a la Historia de las Artes Plásticas, páginas 6, 7, 8.
- Tabloide Universidad para Todos, curso Apreciación de la Danza, página 9
 - Volodin y E. G. Plimak, Enciclopedia Popular, Las ideas revolucionarias de los siglos XVIII y XIX de, página 13, No 20. La Habana 1963.

ANEXOS



Anexo 1

No	Actividad	Conf. /horas	Sem /horas	Total
I	Tema I.- La Producción Mercantil. Mercancía y Dinero.	4	4	8
II	Tema II.- El Capitalismo de libre competencia (Capitalismo Pre - Monopolista), como primera fase del Modo Producción Capitalista	4	4	8
III	Tema III. El capitalismo monopolista como fase superior del modo de producción capitalista	4	4	8
IV	Tema IV.- El carácter internacional del Capitalismo	2	2	4
	Prueba Parcial			2
V	Establecimiento de las relaciones socialistas de producción	4	4	8
VI	Categorías y leyes fundamentales de la economía Socialista en la transición al socialismo.	2	4	6
VII	La Reproducción en la transición al socialismo.	2	2	4
VIII	El mecanismo económico en la transición al socialismo y sus peculiaridades en Cuba	2	1	3
	Subtotal	10	11	21
	Total de horas			51

Anexo 2

**Anexo 3**

(Octubre 2017)

LA CRISIS DE LA AUTARQUÍA DESDE: CENTELLES, CATALÀ ROCA Y MASATS. MIRAR HACIA LOS DETALLES VIVIENDO LA REALIDAD DE FORMA COMPROMETIDA

Eliana Alvoz¹

Doctoranda en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid

elialvoz@ucm.es

Resumen:

Durante los primeros años del franquismo 1939-1950 el Estado Español intentó sostenerse mediante una política de autoabastecimiento, conocido como autarquía. La política adoptada por el régimen no fue la más idónea llevando al país a pobreza, estraperlo, desigualdad social, analfabetismo, etc. Pese a ello, las suspensiones de las sanciones que la ONU puso a España, así como el espaldarazo que la Santa Sede le dio a España con la firma del Concordato en 1953, en unión a la alianza forjada entre España y Estados Unidos, que supusieron el asentamiento de cuatro bases militares norteamericanas en el país, condujeron a que el régimen de Franco sufra una brecha, una "liberalización": la crisis de la autarquía. El objetivo de este estudio es establecer un discurso narrativo entre imagen e historia sobre este periodo. Tomando como ejemplo una serie de fotografías realizadas por Agustí Centelles, Francesc Català-Roca y Ramón Masats para evidenciar la dureza de la posguerra, ahondando en el trasfondo que ellas encierran frente a los aparentes síntomas de recuperación económica que el régimen promocionaba a inicios de los años cincuenta, pero también demostrar el cambio sociológico que supusieron los factores referenciados.

Palabras clave: Autarquía; Posguerra; Corresponsal de prensa; Fotografía; Centelles; Català – Roca; Masats.

THE CRISIS OF AUTARCHY FROM: CENTELLES, CATALÀ ROCA AND MASATS. LOOK FOR DETAILS BY LIVING REALITY IN A COMMITTED WAY

Abstract:

During the first years of the Franco regime 1939-1950 the Spanish State tried to maintain itself through a policy of self-sufficiency, known as autarchy. The policy adopted by the regime was not the most appropriate leading the country to poverty, poverty, social inequality, illiteracy, etc. Nevertheless, the suspensions of the sanctions that the UN put to Spain, as well as the accolade that the Holy See gave to Spain with the signature of Concordato in 1953, in union with the alliance forged between Spain and United States, that supposed The establishment of four US military bases in the country, led to Franco's regime suffering a breach, a "liberalization": the crisis of autarchy. The objective of this study is to establish a narrative discourse between image and history about this period. Taking as an example a series of photographs taken by Agustí Centelles, Francesc Català-Roca and Ramón Masats to highlight the harshness of the post-war period, deepening the background they face in the face of the apparent signs of economic recovery that the regime promoted at the beginning of the But also demonstrate the sociological change that the referenced factors assumed.

Keywords: Autarchy, Postwar, Correspondents of press, Photography, Centelles, Català - Roca, Masats.

¹ Eliana Alvoz graduada en Historia del Arte (2015) por la Universidad Complutense de Madrid; máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español (2016) y máster en Patrimonio Audiovisual: Historia, Recuperación y Gestión (2017) realizados también en la UCM. En la actualidad realiza el doctorado en Historia del Arte, centrándose en la fotografía de posguerra.

I. INTRODUCCIÓN

Lo esencial es que el ojo cree en lo que ve; y, por tanto, la autoridad cognitiva en lo que más se cree es en lo que se ve. Lo que se ve parece *real*, lo que implica que parece verdadero².

Si la Guerra Civil se había considerado la primera lucha entre la democracia y el fascismo, y motivó a numerosos corresponsales de guerra o fotorreporteros de todo el mundo, a que viniesen a España a testimoniar con el objetivo de su cámara los hechos fraudulentos para el pueblo español³, la Dictadura Franquista no iba a ser menos. Es cierto que numerosos intelectuales tuvieron que optar por exiliarse, temporal o definitivamente, en Francia o en diversos países de Latinoamérica, especialmente en Argentina y México⁴, mientras que otros se decantaron por permanecer en España asumir la derrota a merced del dictador, sufriendo el ostracismo profesional⁵. Solo de esta forma se entiende cómo Robert Capa en una entrevista realizada en 1937 expusiese “*la verdad es la mejor imagen, la mejor propaganda*”⁶. Tales palabras demuestran el carácter comprometido y a la vez la gallardía de la labor emprendida por los fotógrafos durante el periodo de la posguerra española. Pues, a través de su trabajo se aprecia cómo buscaban denunciar la realidad inmediata, tras la captura congelada del momento presente, y también cómo eran conscientes del cambio histórico que ello suponía. Por tanto, el legado de sus fotografías para los historiadores del arte, documentalistas, gestores culturales o el ciudadano de a pie son una fuente primordial para analizar de forma “casi” objetiva este periodo⁷.

El objetivo de este artículo es establecer un discurso narrativo entre imagen e historia. Tomando como ejemplo una serie de fotografías realizadas por Agustí Centelles, Francesc

² QUINTANA DE UÑA, Diego, *El síndrome de Epimeteo: Occidente, la cultura del olvido*, Chile, Cuarto Propio, 2006, p. 212. Cfr. SARTORI, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus, 1998, p.72.

³ Durante el conflicto bélico pasaron por España fotógrafos como: Robert Frank, William Klein, Jean Dieuzaide, Inge Morath, Ernst Hemingway, André Malraux, Leon Blum, John Dos Passos, Joris Ivens, Robert Capa, Gerda Taro, David Seymour (conocido como *Chim*), Henri Cartier-Bresson, entre otros. Véase, LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, “La visión de los extranjeros” en: LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las fuentes de la Memoria III*, Barcelona, Lunwerg, 1996, pp. 30-36, o bien, PARRAS PARRAS, Alicia, “La Guerra Civil española (1936-1939). Un frente abierto para la fotografía”, en: PARRAS PARRAS, Alicia, *El tratamiento documental de las fotografías de prensa, ante el dolor de los demás. Un estudio comparativo de las fotografías de las portadas El País y The New York Times (2001-2011)*, (dirigida por Julia Rodríguez Cela), (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 2015, p. 91. En: <<http://eprints.ucm.es/30356/1/T36107.pdf>> (Fecha de consulta: 04/08/2017).

⁴ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, “Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953” en: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, (Com. de exposición) *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Madrid, MNCARS, 2016, p. 28.

⁵ ALÓS, Ernest, “Torrents también estaba allí”, en: *El Periódico*, 1 de diciembre del 2013. En: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/investigacion-recupera-fotografo-pau-lluis-torrents-2886031#>> (Fecha de consulta: 04/05/2017).

⁶ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Capa: cara a cara. Fotografía de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 1999, s/p. En: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/capa-cara-cara-fotografias-robert-capa-sobre-guerra-civil-espanola-coleccion-museo>> (Fecha de consulta: 27/04/2017).

⁷ La objetividad de la imagen no es más que una ilusión, no existe en la realidad. El contexto conceptual o ideológico, en que va inserta es el que da el verdadero sentido. CAÑAMERO ALVARADO, M^a Cristina, “La creación y la recreación de imágenes en los medios de comunicación” en: CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David (Coord.), *Lenguajes y persuasión. Nuevas creaciones narrativas*, Madrid, ACCI, 2014, p. 82.

Català-Roca y Ramón Masats para evidenciar la dureza de la posguerra, ahondando en el trasfondo que ellas encierran frente a los aparentes síntomas de recuperación económica que el régimen promocionaba a inicios de los años cincuenta.

Para llevar a cabo este estudio nos hemos basado en el método filológico en unión al comparativo. El primero, se ha escogido porque permite revisar lo que se ha escrito hasta ahora sobre este tema, consultando y analizando fuentes primarias, secundarias y terciarias procedentes de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional, de la Hemeroteca Digital de ABC, del Catálogo Cisne, Teseo, CSIC, Dialnet, Pares, etc. El segundo, se ha elegido para poder contraponer las fotografías realizadas por Centelles, Català-Roca y Masats. Y así, de esta forma evidenciar no solo la evolución estilística, temática o formal, algo inusual frente al academicismo que imperaba en el régimen de Franco.

II. DE LA REPRESIÓN Y EL AISLAMIENTO HACIA LA APERTURA Y RENOVACIÓN A TRAVÉS DEL DISPARO DE LA CÁMARA

Entre 1939 - 1975, España sufrió uno de los periodos más tristes y dilatados de su historia, la dictadura franquista. Marcado por la represión y un implacable régimen del terror, sostenido por la Guardia Civil, la Falange y la Iglesia Católica (Díaz-Plaja, 1970: 270). El país estaba aislado diplomáticamente tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos quien estaba inmerso en la Guerra Fría vio en la España franquista un aliado en la lucha contra el comunismo. De esta forma, gracias al reconocimiento internacional y a las inversiones extranjeras, los españoles abandonaron en los años sesenta y setenta la miseria de las dos décadas anteriores. Aunque seguían sumidos en una férrea censura, sin libertades civiles y políticas, que controlaba toda actividad cultural y artística. La fotografía no fue una excepción. Por ello, el franquismo adoptó el Pictorialismo de José Ortiz de Echagüe y los retratos imperiales de Jalón Ángel, como la forma estética que mejor representaban los “valores de la raza y la fe” que defendía el régimen. Mientras que en la vanguardia fotográfica se abría la postura de movimientos experimentales que llegaron a romper la rutina impuesta por sociedades y salones. Protagonizado por el surrealismo de Gregorio Prieto, Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory, en los años cuarenta, quienes empleaban el *collage*, pero también hubo quienes desde el fotomontaje adoptaron una posición crítica hacia el franquismo, como Jorge Rueda, Enrique Brisset o Joan Fontcuberta, algo más formalista, o bien, los fotorreporteros como: Carlos Pérez de Rozas Masdeu, Juan Antonio Avilés, Hermes Pato, Martín Santos Yubero, Pedro Menchón, Federico Vélez, Jaume Calafell, Hermengildo Vallvé o los Botán, quienes desde la técnica fotográfica buscaban reproducir fielmente una realidad que era menospreciada (Vall, 2009).

II.1. La década de 1950

España se había convertido en el centro de interés para los fotógrafos foráneos, quienes no pudieron eludir los tópicos románticos, pero sí dar voz a las silenciadas condiciones de vida de

la población civil que los reporteros españoles tenían prohibido reproducir. Frente a los números fotorreporteros Henri Cartier-Bresson, Morath, Brassai, entre otros. Quizás el que mayor repercusión tuvo en la prensa extranjera, haya sido el reportaje fotográfico que W. Eugene Smith (1918-1978) publicó bajo el título "Spanish Village"⁸ en la revista *Life* el 9 de abril de 1951, y que debido a su carácter crítico y al mismo tiempo de denuncia, causó un serio disgusto a la Administración española, puesto que las ilustraciones del semanario desmantelaban la fachada de progreso y desarrollo que el gobierno pretendía transmitir al extranjero.

Siguiendo con esta línea de denuncia descrita, a mediados de los cincuenta surge una nueva generación de fotógrafos quienes influidos por el Neorrealismo italiano y la exposición *The Family Man* (1955)⁹, abandonaron el esteticismo oficial y emprendieron una renovación en la fotografía documental marcado por una fuerte crítica social y libertad estilística (Vall, 2009), cuya urdimbre se desarrolló en Almería con la revista *AFAL*¹⁰, en Barcelona con Francesc Català – Roca y los fotógrafos que protagonizaron la Agrupación Fotográfica de Barcelona entre 1955 – 1958. Estela que continuaron Francisco Ontañón, Colita, Joam Colom y Toni Catany. Y en Madrid por Gabriel Cualladó, Francisco Gómez, Leonardo Cantero, el pintor Rubio Camín, y por el grupo *La Palangana* integrado por los barceloneses Francisco Ontañón y Ramón Masats, al que luego se incorporaron Juan Dolcet, Gerardo Vielba, Rafael Romero, Gonzalo Juanes y Fernando Gordillo, miembros de la llamada Escuela de Madrid.

Se ha de recordar que los hitos referenciados pudieron efectuarse en parte porque entre 1951 y 1960 España empezaba a vivir una transformación antropológica, la migración¹¹ de casi dos millones y medio de españoles que se trasladarían del campo a la ciudad. Por otra parte, en 1953, España conseguía firmar los acuerdos con Estados Unidos que significaban el fin de la autarquía y el paso de los llamados años del desarrollo. Dos años más tarde, se produciría la admisión en la ONU. En 1959, se ponía en marcha el Plan de Estabilización realizado por los Tecnócratas del Opus Dei. En 1963, tenía lugar el primer Plan de Desarrollo. El símbolo de

⁸ CARMELO PINTO, Jesús Manuel de Miguel Rodríguez, *Sociología visual*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI de España, 2002, p. 84.

⁹ Véase, STEICHEN, Edward at *The Family of Man*, 1955 (MoMA, 24 de enero al 8 de mayo). En: http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_06_1955 (Fecha de consulta: 07/02/2017).

¹⁰ Esta revista fue editada por el grupo heterogéneo AFAL. Fundada por José María Artero García (Almería, 1928-1991) y Carlos Pérez Siquier (Almería, 1930). La revista se especializaba en fotografía y cine, puesto que su razón de ser era renovar la fotografía española tras la posguerra. Sus integrantes entre los cuales se encontraba Ramón Masats era muy variado al tiempo que rico, pues el nexo común entre ellos se basaba en el intercambio y en la confrontación de propuestas. Además de los miembros del grupo, solían invitar a fotógrafos de otros sectores. Entre los que destacan Francesc Català-Roca, Nicolás Müller, Ramón Bargués y Leopoldo Pomés. De esta forma, aunque pocos de los fotógrafos integrantes del grupo viajaron al extranjero, todos ellos asumieron, gracias a ese compartir ideas mediante el diálogo, que antes se apuntaba, que para dotar de rigor a su producción debían conocer la fotografía que se estaba haciendo en Europa y América. TERRÉ ALONSO, Laura (Com.), *El grupo fotográfico Afal (1955-1963)*, (Madrid, del 30 de mayo al 7 de noviembre de 2016, MNCARS).

¹¹ En relación a este aspecto se recomienda el film *Surcos* de José Antonio Nieves Conde realizado en 1951. La ciudad que esta película manifiesta es amenazante y agresiva. Desde la desorientación de la llegada, pasando por las burlas de las que "los paletos" son objeto en el metro, hasta la corrupción que lleva a la familia a inmiscuirse en el mundo del estraperlo, el fiado, el hambre, el hacinamiento de la vivienda, en definitiva la miseria y amoralidad que pudiera haber en el Madrid de la posguerra. CORTÉS SALINAS, Carmen, "Ciudades y vecindades. De la autarquía al desarrollo a través del cine español", en: FERNÁNDEZ-MAYORALAS PALOMEQUE, Juan (Coord.), *La dimensión artística y social de la ciudad*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 87.

este proceso de cambio es la ciudad. El medio urbano, con las oportunidades que proporciona y las transformaciones sociales que veremos que produce.

II.2. Fotógrafos que miran hacia los detalles: Agustí Centelles, Francesc Catalá - Roca y Ramón Masats.

Como bien se había apuntado al comienzo de este escrito, tras haber finalizado la Guerra Civil¹², la mayoría de los exiliados tuvieron que emigrar a América, o bien refugiarse en Francia, como se vio obligado a hacer Agustí Centelles, quien a su regreso a la Península Ibérica, en 1944, tuvo que sufrir el ostracismo profesional. Mientras que otros como Francesc Catalá-Roca y Ramón Masats se quedaron dentro de la península haciendo frente a la realidad de una forma concreta, veamos cómo.

II.2.1. Agustí Centelles como modelo¹³

Agustí Centelles Ossó (Valencia, 1909 – Barcelona, 1985). Hijo de una familia humilde, con tan solo dos años y huérfano de madre, se trasladó con su padre a Barcelona. De formación casi autodidacta, descubrió a edad temprana que quería ser fotógrafo. A los quince años aparece inscrito en la Agrupación Fotográfica de Cataluña y comienza a colaborar como aprendiz en la sección fotográfica de *El Día Gráfico*. Posteriormente su formación fotográfica se complementa en los estudios de fotógrafos de Francesc de Baños, José Badosa, etc., pero al poco tiempo se da cuenta de la excesiva rigidez¹⁴ en la formación, llegando a decir:

Cuando yo inicié mi trabajo, el tipo de reportaje que se hacía era muy estático y artificioso. La costumbre era que en los acontecimientos importantes, los fotógrafos se colocasen en batería y esperasen el resplandor de un flash de magnesio para disparar simultáneamente sus cámaras¹⁵.

Esta rutina y falta de ambición profesional daba como resultado un trabajo mediocre e inexpresivo que no me gustaba en absoluto (López Modéjar, 1997: 150). De esta forma, con su carácter rebelde y reivindicativo, capta con su cámara la vida de la calle, las tertulias de los cafés, la vida del puerto, apartándose de los eventos programados por la alta burguesía catalana. Es así como su legado fotográfico¹⁶ ha hecho que se le considere “el Robert Capa

¹² La contienda de la Guerra Civil fue captada por numerosos fotoperiodistas, entre los que destacan Robert Capa, Gerda Taro o David Seymour, conocido como *Chim*. Fotógrafos contemporáneos a Centelles y cuya obra es un producto testimonial de una época concreta. GUERRA, Alonso, “[Todo] Centelles, la [gran] Exposición” en: *[Todo] Centelles*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2014, p. 7.

¹³ El trabajo fotográfico de Agustí Centelles está impregnado de un carácter personal comprometido que es consecuente con su ideología y con el modo en el que fotografía una realidad que le conmueve. Así pues, se ha de considerar que las fotografías seleccionadas para este trabajo, proceden de la exposición *[Todo] Centelles* y que éstas corresponden a las que el propio autor positivó a partir del año 1976. CONESA, Chema, *Agustí Centelles. La lucidez de la mejor fotografía de guerra*, Madrid, La Fábrica, 1999, s/p.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Madrid: Laberinto de Memorias: Cien Años de Fotografía, 1839-1936*, Barcelona, Lunwerg, 1999, p. 102.

¹⁶ En esta entrevista realizada por Rafael Roa a Octavi Centelles, hijo de Agustí Centelles, se expone la importancia que tienen las fotografías que conforman el Archivo fotográfico de Centelles. Rafael Roa entrevista a Octavi Centelles. En: <https://www.youtube.com/watch?v=Ddx1Qx_ILPU> (Fecha de consulta: 05/05/2017).

español”. Parangón que atiende no solo a que ambos fotógrafos utilizan una Leica¹⁷, sino también al encuadre de las tomas, llegando incluso a coincidir en el mismo escenario de la contienda¹⁸. Así pues, las fotografías realizadas por los fotorreporteros o fotoperiodistas descritos no solo narran una historia, sino que demuestran claramente que están comprometidos con el momento presente. Por ello, quizás sea conveniente reflexionar sobre las palabras expresadas por el fotógrafo estadounidense Arthur Rothstein:

El fotoperiodista experto selecciona el momento más significativo. Sus imágenes contienen verdad y credibilidad. Pueden informar, aclarar, convencer y persuadir. Por eso creo que el fotógrafo que utiliza este lenguaje universal tiene una gran responsabilidad social. Su éxito dependerá de la eficacia con la que penetre y desentrañe los problemas de nuestro tiempo y comunique ideas, hechos, opiniones y emociones con una visión inspirada¹⁹.

Estas palabras se pueden contraponer de forma objetiva con la “falsa” verdad que a veces ciertas fotografías reflejan. Pero que en síntesis penetran en la sociedad, ya que resultan ser más veraces que la realidad misma.

No obstante, si se atiende a fotografías con intrahistoria y que han influido en la sociedad, se pueden tomar dos iconos fotográficos: la *Muerte de un miliciano* de Robert Capa [Fig. 1], cuyo mito se ha desmontado nuevamente a través del documental *La sombra del iceberg* (2008)²⁰ y la fotografía que se ha querido ver como el inicio de la Guerra Civil, *Guardias de asalto tras una barricada de caballos* de Centelles [Fig. 2]. Ésta última datada curiosamente un día después del inicio de la guerra y la cual según lo describen los hijos del fotógrafo Sergi y Octavi Centelles, se trataba de una toma preparada²¹.

¹⁷ El hecho de que Agustí Centelles haya utilizado una Leica desde 1934 lo ha convertido quizás en el primer fotorreportero español que utilizase una cámara universal. FONTCUBERTA, Joan, “Agustí Centelles como modelo” en: BALCELLS, Albert, FONTCUBERTA, Joan y GREEN, Jerald, *Agustí Centelles (1909-1985). Fotoperiodista*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988, p. 172.

¹⁸ PARRAS PARRAS, Alicia, *El tratamiento documental de las fotografías de prensa, ante el dolor de los demás. Un estudio comparativo de las fotografías de las portadas El País y The New York Times (201-2011)*, (dirigida por Julia Rodríguez Cela), (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 2015, p. 95. En: <<http://eprints.ucm.es/30356/1/T36107.pdf>> (Fecha de consulta: 04/08/2017).

¹⁹ ROTHSTEIN, Arthur, *Photojournalism*, Amphoto, Nueva York, 1956. Cfr. FONTCUBERTA, Joan, *Historias de la fotografía española: escritos 1977-2000*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p. 251.

²⁰ La polémica sobre la fotografía *Muerte de un miliciano español* realizada por Robert Capa, ya había sido señalada por M. Manique Robin (1999) – de la que se dijo que había sido preparada y que su héroe jamás había sido abatido por una bala fascista. El rumor surgió a comienzos de los años sesenta, cuando un viejo corresponsal del *Daily Express* divulgó una supuesta confidencia que le había hecho Capa en un hotel de San Sebastián, que la foto no era real. Sin embargo, gracias a Mario Brotons, amigo del miliciano de la foto, el asunto se aclaró definitivamente es septiembre de 1996, Después de reunir las prueba en los archivos militares, el historiador confirmó lo que se sabía desde siempre: el miliciano, y único caído en el frente del Cerro Muriano, el 5 de septiembre de 1936, se llamaba Federico Borrel García, tenía 24 años y había fundado las Juventudes Libertarias en su pueblo, Alcoy. CABALLO, ARDILA, Diego (Coord.); ESTEVE RAMÍREZ, Francisco [et. al.], *Fotoperiodismo y edición*, Madrid, Editorial Universitas, 2006, p. 379. En cuanto al documental presentado recientemente, véase: VILLENA, Miguel Ángel, “Un documental desmonta el mito del miliciano de Robert Capa”, *El País*, 16 de diciembre de 2008. En: <http://elpais.com/diario/2008/12/16/cultura/1229382004_850215.html> (Fecha de consulta: 03/07/2017). Para visionar el documental referido, véase: En: <http://www.documaniatv.com/historia/la-sombra-del-iceberg-video_0d2dac840.html> (Fecha de consulta: 03/07/2017). Sin embargo, la polémica que encierra la fotografía en cuestión ha sido tratada recientemente por SUSPERREGUI, J.M., “Localización de la fotografía *Muerte de un miliciano* de Robert Capa”, *Communication & Society* (2016), vol. 29 (2), 17-44.

²¹ TRALLERO, Manuel, “La famosa foto de los caballos estaba preparada”, *El Mundo*, 29 de diciembre de 2009. En: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/28/cultura/1262025047.html>> (Fecha de consulta: 06/07/2017).



Fig.1.- Reportaje sobre la Guerra Civil española de Robert Capa edición del 23 de septiembre de la revista Vu. Incluye la fotografía *Muerte de un miliciano*. Fotografía extraída: En: <<https://hebearte.wordpress.com/2014/04/25/robert-capa-el-fotoperiodista-iconico-de-la-guerra/>> (Fecha de consulta: 26/12/2017).



Fig. 2.- Agustí Centelles, *Guardias de asalto tras una barricada de caballos*. Barcelona, 19 de julio de 1936. Gelatinobrumo de plata y tinta sobre papel, 16.3 x 24 cm, MNCARS.

Frente a tales hechos, resulta en cierta forma paradójico que a veces la “verdad” de las fotografías impresas en los medios de comunicación se enmascare según los intereses que motiven al fotógrafo o en última instancia al editor del periódico²² para el que se publica. Esto quiere decir, que la fotografía como cualquiera de las otras artes se encuentra relegada a ser

²² El uso propagandístico de la fotografía documental, tiene numerosos precedentes. Quizás el primigenio en la era contemporánea sería el desarrollado por el Régimen soviético, al que también se le unirían las películas realizadas por Sergei Eisenstein. Sin embargo, respecto a la finalidad propagandística a la que ésta atiende parte de dos posturas: 1) Se caracteriza por buscar la noticia y sintetizarla en una imagen de impacto; 2) El fotógrafo a través de su obra reclama el derecho de interpretar y de dar una visión de los hechos que presencié. FONTCUBERTA, Joan, “Agustí Centelles como modelo” en: BALCELLS, Albert, FONTCUBERTA, Joan y GREEN, Jerald, *Agustí Centelles (1909-1985). Fotoperiodista*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988, p. 172. Por otra parte, durante la dictadura franquista también el régimen se encargó de publicitar mediante el soporte fotográfico aquello que le interesaba. ALBERRUCHE Rico, Mar, “Fotografía ‘pauperista’ en la España franquista: 1939-1963”, *Trasatlántica PHEDigital*, pp. 1- 2.

un medio más, que publicite una ideología²³. En este caso obviamente, de índole político, en defensa del gobierno republicano²⁴, ya que ninguna de las fotografías de Capa, como las de Centelles no podrían analizarse si se aislasen de su contexto.

Por tanto, la apariencia del documento en estado puro, que nos otorga la fotografía por el simple hecho de que capta “un instante decisivo” no es más que la “objetividad” resuelta en manos de quien dispara la cámara (Conesa, 1999). Así, a través de las fotografías propuestas se ha de puntualizar que frente a lo expuesto, ambas forman parte de una estrategia ética y estética, basada en la justificación ontológica, que se resume en falsificar la realidad para acercarnos a la evidencia, o lo que es en definitiva, recurrir a la ficción para enseñar la verdad.

La crudeza de la realidad tiene que esperar

El afán de mostrar la verdad que se aprecia en las fotografías de Agustí Centelles y que proponían una nueva posibilidad en el uso de la fotografía documental por su visión crítica y a la vez cercana respecto a la realidad bélica, en un primer momento fueron publicadas por los periódicos del extranjero como anónimas²⁵. Se trataba de hacer frente al régimen desde el silencio, dejando que la imagen hablase por sí sola. De esta forma, nuestro fotógrafo en cuestión tuvo que esperar hasta agosto de 1976 para reivindicar la autoría de las mismas. Pero ¿qué fotografías eran estas que podían comprometer al autor de las mismas?

Se trataban obviamente de fotografías que documentaban el levantamiento de Barcelona y la batalla del frente de Aragón. Pero que también daban cuenta de la realidad social en la que vivían los exiliados españoles – socialistas, anarquistas, republicanos, comunistas - asentados en la frontera francesa. No solo enseñaban el carácter improvisado del campo de

²³ Respecto a la manipulación fotográfica conviene recordar que es algo inherente a la propia historia de la fotografía, ya desde los inicios encontramos claros referentes. Prueba de ello, es el cuadro ejecutado entre 1843 y 1866, a partir de retratos fotográficos por David Octavius Hill, siendo éste el primer fotomontaje. Recurso que puede ser desarrollado a través del collage; de impresionar repetidas veces un mismo negativo; o bien, de emplear el montaje de dos o más negativos durante el proceso de ampliación, copiado sucesivamente en el mismo papel. Por otra parte, esta política de manipular la imagen fotográfica, tergiversarla, para que ésta sirva como medio propagandístico en el ámbito político fue utilizada por Stalin, Mao Tse-Toung, Dimitrov, Castro, y en España, por el general Franco. Recientemente, Lavín de las Heras y Chivite Fernández (2015) han estudiado las repercusiones sobre la manipulación fotográfica en las agencias de noticias donde concluían sobre lo que supone este hecho fraudulento a la realidad, que podría suponer el despedimento del corresponsal, pero también exponen que en algunos casos los propios medios de comunicación son quienes modifican, en última instancia las imágenes, *para evitar herir la sensibilidad del lector*. LAVÍN DE LAS HERAS, Eva y CHIVITE FERNÁNDEZ, Javier, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol. 21, Nº 1 (2015), p. 348. “Consecuencias de la manipulación fotográfica en las agencias de noticias: Associated Press, Reuters, France Press, Euroean Pressphoto Agency y EFE. El caso del fotoperiodismo de guerra”. En: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/49098/45790> (Fecha de consulta: 09/08/2017).

²⁴ Recordemos que Centelles había optado por mantener una posición militante en favor a los trabajadores, lo que le conlleva en cierta forma a vivir la contienda de la Guerra Civil desde la postura de los vencidos.

²⁵ Según Fontcuberta, la falta de firma de las fotografías atienden a que el fotógrafo quiere hacer prevalecer el carisma realista del medio. FONTCUBERTA, Joan y GREEN, Jerald, *Agustí Centelles (1909-1985)*. *Fotoperiodista*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988, p. 172. Por otra parte, las fotografías de Centelles dieron la vuelta al mundo prevaleciendo el anonimato y fueron atribuidas a fotógrafos extranjeros enviados por publicaciones francesas. Este hecho meramente anecdótico ayudaba a que tanto el fotógrafo como su familia no sufrieran represalias por parte del régimen franquista.

concentración, sino que también mostraban el caos y el desorden que en este reinaban. Veamos pues cómo se gestó el viaje de las citadas fotografías en el interior de una maleta²⁶.



Fig. 3.- Agustí Centelles, *Llegada de exiliados republicanos al campo de concentración, Bram (Carcasona), 2 de marzo de 1939*. Procede del Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca.

Una vez finalizada la guerra Centelles tuvo que emigrar a Francia, dejando atrás a su familia y a su hijo recién nacido. Dado que era el responsable de los archivos fotográficos del ejército de Cataluña, tuvo que llevar consigo una maleta que albergaba más de cinco mil negativos propios y de otros fotógrafos²⁷, quienes habían trabajado para el Ejército Republicano de Cataluña. Posteriormente con el paso del tiempo, el material de la maleta se fue engrosando incorporando fotografías tras su paso por el campo de concentración de Argelès-sur-Mer y del de Bram²⁸ [Fig. 3, 4 y 5]. Cuando éste sale del campo de concentración en 1943 deja la custodia de la maleta con los negativos a una familia campesina de Carcasona, y gracias a ello es así como en *Agustí Centelles: la maleta del fotógrafo* (2009) se pueden encontrar fotografías que delatan la crudeza de las condiciones de vida en los campos de concentración anteriormente citados. En 1944 cruza la frontera hacia España, de forma clandestina y se reúne nuevamente con su familia. Posteriormente, se presenta ante las autoridades, es juzgado y condenado, aunque obtiene la libertad condicional. No obstante, se le prohíbe ejercer su profesión de fotoperiodista, denegándole el uso del carnet de prensa, una prensa que ahora era manipulada por los vencedores²⁹.

²⁶ Agustí Centelles tuvo especial interés por velar por la maleta, ya que el contenido que albergaba si caía en manos de los "nacionales" podía efectuar fuertes represalias contra los fieles a la República que habían decidido quedarse en España o que no estaban en condiciones físicas para atravesar los Pirineos hacia Francia. SAN AGUSTÍN, Arturo, "Jamás pensé que mis fotos harían historia", *El Periódico*, Barcelona (4 de octubre de 1984), p.4; Cfr. GREEN, Jerald, "La historia de una maleta", en: FONTCUBERTA, Joan y GREEN, Jerald, *Agustí Centelles (1909-1985)*. *Fotoperiodista*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988, p. 174.

²⁷ En este contexto conviene recordar que fotógrafos como Robert Capa o su compañera Gerda Taro habían huido de sus países de origen, en pro de la libertad, debido al auge del nazismo y al fascismo, con lo que no es de extrañar que cuando llegasen a España abrasasen la causa republicana. Por ejemplo, del conflicto bélico Gerda realiza una serie al grupo de milicianas haciendo instrucción en la playa. *Ibid.*, nota 17.

²⁸ En el campo de concentración de Bram, Centelles y el fotógrafo Pujol, pidieron permiso al director del campo para montar un pequeño cuarto oscuro en uno de los barracones del campo. Ignorando la negativa del director, los dos construyeron un modesto cuarto oscuro que montaban y desmontaban cada noche para poder revelar las fotografías que elocuentemente testimoniaban las terribles condiciones de estos campos. Finalmente, el clandestino cuarto oscuro fue descubierto y el director del campo de concentración se vio obligado a autorizar la instalación del mismo. *Op. cit.* nota 27.

²⁹ Desde la ley de promulgada el 22 de abril de 1938 por Ramón Serrano Suñer, la censura fue obligatoria para todo tipo de publicaciones, espectáculos y obras de arte. En fotografía, esta labor era competencia de la Sección de



Fig. 4.- Agustí Centelles, *Letrinas en el interior del campo de concentración, Bram (Carcasona), 9 de marzo de 1939*. Procede del Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca.



Fig. 5.- Agustí Centelles, *Grupo de internos en un barracón, Bram (Carcasona), 1939*. Procede del Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca.

II.2.2. Francesc Català – Roca: Explicar la realidad de forma personal

Català-Roca – ha escrito Cirici – es el catalán típico, que tiene un sentido de la realidad de raíz pragmática, y que basa el valor de intercambio de las imágenes elevando los espectáculos particulares y efímeros a la categoría de significantes arquetípicos³⁰.

Català y yo teníamos un defecto muy grande que es llegar antes de tiempo, los dos llegábamos siempre antes de tiempo porque nos gustaba tomar posesión del lugar y ver exactamente de qué estábamos rodeados, cuáles eran los mejores sitios, qué luz había (...) ³¹.

Francesc Català-Roca (Valls, Tarragona, 1922 – Barcelona, 1998) aprendió a manejar la cámara junto a su padre, Pere Català Pic (1889 - 1971)³², quien le introdujo en las corrientes artísticas de vanguardia. En 1948 se independizó profesionalmente y apostó por seguir la fotografía documental, directa y sin manipulaciones, retratando así en innumerables ocasiones a artistas como Dalí y Miró. Por ello, Joan Fontcuberta expuso que: “*Català-Roca desarrolló su creatividad bajo el conflicto no resuelto entre la simple práctica realista de la fotografía y la*

Fotografía de la Dirección General de Prensa y Propaganda, motivo por el cual periodistas y corresponsales de prensa pasaron a ser profesionales al servicio de poder, sometidos a la estrecha vigilancia para mantenerse alejados del libertinaje democrático. SINOVA, Justino, *La censura de prensa durante el franquismo*, De Bolsillo, Barcelona, 2006, p. 62.

³⁰ CIRICI, Alexandre, “Monocle, bisturí i Luna Park”, en el diario *Avui*, Barcelona, 28 de marzo de 1982. Cfr. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las fuentes de la Memoria III*, Barcelona, Lunwerg, 1996, p. 28.

³¹ Palabras que Colita dedica en el documental producido y realizado por La Fábrica, con motivo de la exposición “Català-Roca. Obras Maestras” (del 4 de marzo al 30 de mayo de 2010) comisariada por Chema Conesa. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=iRT4ETipL0>> (Fecha de consulta: 07/08/2017).

³² Pere Català-Pic (Valls, Tarragona, 1889 – Barcelona, 1971), junto con Dalí fueron unos de los primeros teorizadores de la fotografía y de los cuales se conservan textos que son de obligada referencia para la historia de la fotografía española. Català-Pic había conectado con las vanguardias internacionales y era consciente de que el lenguaje fotográfico debía ser renovado. Por ello se le considera una figura arquetípica de los años veinte y treinta. A través de su obra manifiesta su intensa labor de experimentación en el ámbito de la publicidad y la propaganda gráfica. FONTCUBERTA, Joan, “El legado de Català-Roca”, en: FONTCUBERTA, Joan, *Historias de la fotografía española: escritos 1977-2000*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p. 164.

*fotografía documental entendida como un estilo*³³. Pero también se preocupó por reflejar el impacto del turismo³⁴ dentro del contexto socio-político de la dictadura. Este último aspecto reseñado ha sido estudiado recientemente por Alicia Fuentes Vega³⁵ donde analiza la colaboración de dicho fotógrafo y la de Ramón Masats con el Ministerio de Información y Turismo del Estado franquista durante los años sesenta y setenta del siglo XX. Esta contribución por parte de ambos, se basó en que gran parte de sus fotografías fueron utilizadas para los carteles y folletos turísticos de la época (Terré, 2006: 47 - 49).

Sin embargo, en este apartado nos centraremos en algunas de las fotografías que en cierta forma siguen la estela marcada por Centelles por su carácter puramente documental, al tiempo que testimonian las transformaciones sociales que estaba experimentando la sociedad española. En palabras de su hijo:

En los años que empezó a trabajar para sí mismo (...) vio cómo una sociedad, en que era habitual encontrarse con personas analfabetas, poco viajadas y con un destino fatalmente marcado, evolucionaba hacia otra en la que la comunicación, la educación y la posibilidad de rehacer la propia vida en otro lugar era más sencillo³⁶.

El salto a la modernidad

Las fotografías de Francesc Català-Roca manifiestan cierto aperturismo dentro de la anquilosada sociedad española marcada por el régimen. En ellas se perciben el paso de la tradición hacia la modernidad. A todos se nos viene a la mente la imagen de sus *Señoritas de la Gran Vía* [Fig. 6] y más aún, cuando El Corté Inglés la ha utilizado para publicitar la campaña "Tu historia es nuestra historia" al conmemorar sus 75 aniversario³⁷. El asombro que despiertan imágenes como la mencionada es que tienen lugar en un país "cerrado" a las corrientes modernas.

³³ FONTCUBERTA, Joan, "De la posguerra al siglo XXI", en: FONTCUBERTA, Joan, *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, tomo XLVII, Summa Artis, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2001, p. 413.

³⁴ Comienza a desenvolverse por España con una Vespa, luego con una SEAT 600. Se puede decir de Català-Roca que fue un fotógrafo del B/N, pero también del color, pues él se interesó por el negativo de color porque "se revelaba y positivaba él mismo y por lo tanto le permitía una cierta manipulación (...). Recordemos que, en los primeros años sesenta, el soporte de película color elegido por la inmensa mayoría de fotógrafos fue la diapositiva, la transparencia. Por sus propias características cada imagen se convertía en una obra única, un original destinado sobre todo a las artes gráficas y del que apenas se podían obtener fiabilidad y calidad semejantes al original único", CONESA, Chema, "El testigo creador", en: *Català-Roca. Obras Maestras*, vol. II, La Fábrica, Madrid, 2010, p. 21-23.

³⁵ FUENTES VEGA, Alicia, "Artistas – turistas: el caso de Francesc Català-Roca" en: FUENTES VEGA, Alicia, *Aportaciones al estudio visual del turismo. La iconografía del boom en España, 1950-1950*, (dirigida por Estrella de Diego Otero), (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 2015, pp. 120 - 133.

³⁶ CATALÀ PEDERSEN, Martí, "Una vida buscando la luz" en: CONESA, Chema, *Català-Roca: obras maestras*, Madrid, La Fábrica, 2010, p. 339.

³⁷ ANÓNIMO, "Tu historia es nuestra historia. Los 75 años con El Corte Inglés", 2 de marzo de 2016. En: <<http://www.distribucionactualidad.com/tu-historia-es-nuestra-historia-asi-celebrara-el-corte-ingles-sus-75-anos/>> (Fecha de consulta: 07/05/2017).



Fig. 6.- Francesc Català-Roca, *Señoritas de la Gran Vía*, 1950. Gelatinobromuro de plata sobre papel, Archivo Fotográfico del Archivo Histórico del COAC.



Fig. 7.- Francesc Català-Roca, *Gitanilla*, Montjuic, Barcelona, 1950. Gelatinobromuro de plata virado al selenio sobre papel, 44.2 x 43.9 cm, MNCARS.



Fig. 8.- Francesc Català-Roca, *Estraperlista*, Madrid, ca. 1952. Gelatinobromuro de plata virado al selenio sobre papel, con marco: 42.2 x 42.4 cm, MNCARS.

No obstante, frente a las numerosas fotografías que muestran una España en vías de desarrollo, Català-Roca refleja de forma crítica una sociedad de bienestar y de consumo, como la reseñada. Muchas de sus obras retratan las periferias y la pobreza en la que todavía estaba envuelta gran parte del país [Fig. 7]. El motivo de todo ello era la política autárquica adoptada por el gobierno franquista, que favorecía el estraperlo³⁸ [Fig. 8], la prostitución [Fig. 9], la corrupción, en cierta forma la amoralidad que se vivía de forma notoria en las grandes

³⁸ Véase, DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel, "El estraperlo: pieza clave en la estabilización del régimen franquista", *Historia del Presente*, nº 15 (2010), pp. 69-71.

ciudades, en el Madrid o Barcelona de posguerra³⁹. Tales aspectos resultaban ser la antítesis de un país que se presentaba hacia el extranjero como paladín de la cristiandad, defensor de la fe católica. Sin embargo, otras instantáneas que el propio fotógrafo pudo captar muestran cómo la sociedad española estaba cambiando de forma vertiginosa hacia costumbres más liberales que el gobierno inquisidor no aprobaba⁴⁰.



Fig. 9.- Francesc Català-Roca, *Marinos de visita al Barrio Chino*, Barcelona, 1953. Gelatinobromuro de plata virado al selenio sobre papel, con marco: 112.3 x 99.3 cm, MNCARS



Fig. 10.- Francesc Català-Roca, *Refugiados en las ruinas de una iglesia*, Madrid, 1950. Gelatinobromuro de plata sobre papel, Archivo Fotográfico del Archivo Histórico del COAC.

Por otra parte, Català en un escrito a Andrés Trapiello expone: “*llegó a Madrid en lo que creo que fue el momento perfecto. Si hubiese llegado un poco antes, aún habría tenido que correr bajo la sombra siniestra de la guerra, con el dolor agudo y permanente que emergía de muchos rostros*”⁴¹. De esta forma, analizando el trasfondo de sus fotografías, se puede observar cómo muchas de ellas oscilan entre la tristeza y el atractivo urbano, entre la melancolía de los suburbios y el carácter distinguido de los bulevares⁴². Mediante tan esclarecedores ejemplos, el fotógrafo trazó con su cámara una fuerte contraposición entre las ciudades, Barcelona y Madrid, donde el lujo, la alegría de vivir y los avances tecnológicos se corresponderían a la

³⁹ Esta falta de ética también se refleja en el séptimo arte, véase: Sánchez Barba, Francesc, *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, p. 209.

⁴⁰ Respecto a la situación de la España de los años cincuenta Carmen Kurtz escribe: Nos quejamos de los extranjeros, de los que viene de fuera. Decimos que ellos han estropeado la costa, nuestro país; que ellos, con sus costumbres y libertinaje nos han corrompido. Mentira estábamos a punto de esa corrupción. Las aves de paso, mal que nos duela, han levantado de nuevo estos pueblos hundidos por el abandono. Nos han dejado todo: podredumbre y dinero, pero se van. Y en lo de dentro son más limpios que nosotros. No pretenden darnos el pego. Vienen aquí, se emborrachan, fornican, gozan a la luz del sol. Y el sol lo quema todo: vomiteras de borracho y noches de aquelarre. Nosotros, los de aquí, hacemos lo mismo, pero dar la cara. Fíjate en las mujeres, las nuestras, que vienen sin el marido. ¿Son mejores que las suecas, las alemanas o las inglesas? Yo las veo desde mi roca y te aseguro que son peores. Ensucian lo mismo, pero lo esconden bajo una piedra. No se ve, pero huele mal. MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, “La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española de posguerra”, *Escritoras españolas del siglo XX (I) Arbor, Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CSIC, Vol. 182, 719 (2006), pp. 407-415.

⁴¹ Francesc Català-Roca vino a Madrid, recién cumplidos los treinta años. Se ignora si había visitado antes la ciudad, pues nada cuenta en sus memorias *Impresions d'un fotògraf* que publicó en 1995. CATALÀ-ROCA, Francesc, *Barcelona/Madrid. Años Cincuenta*, cat. exp., Madrid, MNCARS/Lunwerg Editorial, 2003, pp. 158-160.

⁴² KOETZLE, Hans-Michael, “Un vanguardista no reconocido” en: CONESA, Chema (ed.), *Català-Roca obras maestras*, Madrid, La Fábrica, 2010, p. 39.

primera, mientras que la segunda resultaba ser la figura antagónica, asolada por la seriedad, la pobreza [Fig. 10, 11 y 12] y el folclore de un pueblo que necesitaba reconstruirse.



Fig. 11.- Francesc Català-Roca, *Heridas de la Guerra Civil*, Madrid, ca. 1955. Gelatinobromuro de plata sobre papel, Archivo Fotográfico del Archivo Histórico del COAC.



Fig. 12.- Francesc Català-Roca, *Albelda de Iregua*, La Rioja, ca. 1969. Gelatinobromuro de plata sobre papel, Archivo Fotográfico del Archivo Histórico del COAC.

Finalmente, coincidimos con las palabras escritas por Wolfgang Jean Stock corresponsal del periódico *Süddeutsche Zeitung* de Alemania:

El hecho de que Català-Roca se mantuviera al margen de la política le permitió fotografiar de manera mucho más libre que a otros, muchas veces escapando del ojo de la censura. Hoy en día resulta evidente que sus retratos en blanco y negro de Barcelona y Madrid forman parte de las mejores interpretaciones fotográficas de ciudades realizadas en el siglo XX⁴³.

Dado que sus fotografías podrían considerarse como fragmentos de texto, citas de una realidad que como el propio fotógrafo expresó: “*Me di cuenta que estaba siendo testigo de cosas que desaparecerían rápidamente, lo presentía; al cabo de cinco años ya no habría podido hacer estas fotografías*”⁴⁴.

Si se comparan las palabras anteriormente transcritas, con las fotografías referidas en este apartado, se puede apreciar el carácter antropológico que ambos aspectos guardan. El legado documental de Català-Roca nos introduce de forma homogénea al rico y todavía desconocido panorama de la España de la posguerra, un país que como se ha reflejado sobrevolaba entre dos mundos, entre la tradición y la modernidad, algo que en la actualidad coexiste como si fuesen un *unicum*.

⁴³ STOCK, Wolfgang Jean, “In tiefer Nacht, in bleierner Zeit: Städteporträts aus Spanien”, en *Süddeutsche Zeitung*, nº 182 (2003), p. 14; Cfr. KOETZLE, Hans-Michael, “Un vanguardista no reconocido” en: CONESA, Chema (ed.), *Català-Roca obras maestras*, Madrid, La Fábrica, 2010, p. 41.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 201.

II.2.3. Ramón Masats: el don de mirar, la ruptura con el oficialismo

Catalán de origen, nació en Celdas de Montbui (Barcelona) en 1931. Su infancia y su juventud se le fueron entre los malos estudios, su afición al atletismo y la ayuda en el negocio familiar de la pesca salada, que le obligó a trabajar desde edad muy temprana⁴⁵. Con los vaivenes que conllevan la vida, Ramón Masats se introduce en la fotografía casi por casualidad. Durante el servicio militar, se aburría mucho y como era amante de la lectura, cayó en sus manos de forma fortuita, la revista *Arte Fotográfico*⁴⁶, en cierta manera se podría decir, que fue allí donde comenzó su afición a la fotografía. Una vez finalizado su servicio en la mili adquirió su primera cámara⁴⁷ una Kodak Retina II.

Al inicio de este estudio apuntábamos cómo Masats fue uno de los fundadores del grupo *La Palangana*, germen de lo que posteriormente se llamaría la Escuela de Madrid. Por otra parte, se sabe que en 1957 comenzó a colaborar en prestigiosas revistas de la época como *La Gaceta Ilustrada* y *La Actualidad Española*. Aunque, quizás lo más conocido de su obra sean las publicaciones realizadas en los años sesenta: *Neutral Corner* (1962), *Los Sanfermines* (1963)⁴⁸ y *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1964) en colaboración con Miguel Delibes. Más tarde, expone con Carlos Saura en la Galería Juana Mordó.

En 1965 abandona la fotografía para dedicarse al cine y la televisión, realizando numerosos documentales como: *El que enseña* (1965), *Conozca usted España* (1966), el largometraje *Topical Spanish* (1970) y *Raíces* (1971). A partir de 1981 retoma su carrera fotográfica, aunque las nuevas exigencias editoriales le llevaron a utilizar casi exclusivamente el color, dejando así una extensa obra que hasta ahora no nos ha dejado de sorprender. De todas sus fotografías la más conocida sea quizás la que realizó sobre el Seminario de Madrid [Fig. 13]. Pero, que según él es una fotografía de la que está harto⁴⁹, ya que es de la que todos hablan, como si fuese la única fotografía que hizo.

⁴⁵ FUSTER PÉREZ, Jaime, *El roble en el páramo. La trayectoria fotográfica de Ramón Masats*, (dirigida por David Pérez Rodrigo) (Tesis doctoral no publicada), Universitat Politècnica de València, 2008, p. 9. En: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/2006>> (Fecha de consulta: 09/05/2017).

⁴⁶ La revista *Arte Fotográfico* lleva editándose mensualmente desde 1952 y en la actualidad continua publicándose, bajo la edición de Antonio Cabello. Sin embargo, en *AF: Arte Fotográfico*, nº 600 (2005) ejemplar dedicado a los premios nacionales de fotografía se ocupan de dedicarle un apartado a Ramón Masats, quien recibió dicho premio en 2004.

⁴⁷ RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA, "La fotografía de Ramón Masats", *La Fabrica Cultura en Movimiento*. En: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-fabrica-cultura-en-movimiento/fabrica-fotografia-ramon-masats/1072203/>> (Fecha de consulta: 28/05/2017).

⁴⁸ Esta obra tuvo una gran repercusión y le valió ser considerado el primer gran reportero de su generación. VALL, Mar (Coord.), *La España de Franco: Henri Cartier-Bresson, W. Eugene Smith, Francesc Català – Roca, Ramón Masats, Josef Koudelka*, Barcelona, Estudi Cases, 2009, s/p.

⁴⁹ MASATS, Ramón, "De vocación, fotógrafo. Entrevista con Ramón Masats", *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 8 (2008), pp. 63-68. En: <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=253>> (Fecha de consulta: 05/02/2017).



Fig. 13.- Ramón Masats, *Seminario de las Vistillas*, Madrid, 1957. Gelatinobromuro de plata sobre papel, 23.7 x 36.2 cm, MNCARS.

Sin embargo, lo que ha caracterizado a Ramón Masats como uno de los principales renovadores de la fotografía española en los años cincuenta⁵⁰ ha sido su peculiar forma de entender la fotografía. Obviamente, en ello se vio influenciado por Català-Roca, quien como veíamos en el apartado anterior, fue el fotógrafo puente entre la estética formalista de los años treinta y la fotografía documental de los cincuenta, para los fotógrafos de esta generación. Así, Masats retrata lo que le interesa y lo que le llama la atención con una mirada irónica, o al menos así se exhibe en la reciente exposición que la galería Blanca Berlín⁵¹ inauguró sobre su obra primigenia. El sentido irónico que sus fotografías expresan se fundamentan en darle la vuelta a los tópicos españoles. En enseñar lo que nunca te imaginarías ver [Fig. 14 y 15]. Este último aspecto entra en relación con el que se apuntaba finalmente en el apartado dedicado a Francesc Català-Roca, ya que la visión que aún se tiene de España desde el extranjero es la alimentada por los tópicos generados durante el franquismo: toros, flamenco, tradición, etc.

⁵⁰ Prueba de la valía de sus fotografías es que en 1957 Otto Steiner, animador de la llamada "Fotografía Subjetiva" le invitase a participar junto a Xavier Miserach, en la exposición "Images Inventées", celebrada en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas.

⁵¹ MORALES, Manuel, "La mirada irónica del joven Masats", *El País*, 3 de febrero de 2016. En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/02/actualidad/1456934803_690685.html> (Fecha de consulta: 05/02/2017).



Fig. 14.- Ramón Masats, *Retrato de Francisco Franco*, 1958. Gelatinobromuro de plata sobre papel, Galería Blanca Berlín.



Fig. 15.- Ramón Masats, *Sevilla*, 1992. Cibachrome sobre poliéster, Galería Blanca Berlín.



Fig. 16.- Ramón Masats, *Guadix*, Granada, 1959. Gelatinobromuro de plata sobre papel, Galería Blanca Berlín.

Los tópicos que Ramón Masats retrata atienden a una mirada privilegiada, la suya, la propia, sin atender a ningún dictamen. Quizás por ello, Carlos Saura dice que a través de su obra “se actualiza, renueva y moderniza el concepto de reportaje en España”⁵² porque resistió a la pueril insistencia de algunos en negar la legitimidad creadora o artística, que prevalece de forma intrínseca en la fotografía profesional [Fig. 16 y 17].

⁵² LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Ramón Masats*, Madrid, La fábrica, 2000, s/p.



Fig. 17.- Ramón Masats, *Tierra de Campos*, Valladolid, 1962. Gelatinobromuro de plata sobre papel, Galería Blanca Berlín.



Fig. 18.- Ramón Masats, *Mujer pintando el suelo*, Tomelloso, Ciudad Real, 1960. Gelatinobromuro de plata sobre papel, 23.7 x 36.2 cm., MNCARS.

Prueba de ello es la fotografía que realiza sobre *Tomelloso* (Ciudad Real, 1960) [Fig. 18] que casi podría tildarse de abstracta, si no fuese porque la fotografía abstracta no existe, según Miserachs “*Lo abstracto corresponde a una libertad creativa que no creo que haya alcanzado la fotografía. Lo que sí puede hacer es transmitir impresiones abstractas, detectadas por un fotógrafo muy sensible en lugares no dispuestos al efecto*”⁵³. Este fotógrafo sensible es Masats, cuyas obras si se contemplan, interpelan al espectador a que profundice sobre lo qué es España o lo que significa ser español. Son fotografías, que en cierta forma guardan relación con fotógrafos como Geraldo Vielha⁵⁴, Piedad Isla, Cristina García Rodero, ya que atienden a

⁵³ *OP. CIT.* nota 44, p. 234.

⁵⁴ Gerardo Vielba, quien reflexionando sobre la fotografía documental de principios de siglo, advertía la necesidad de dejar retratada: “*a la España que se nos va; pobre y bellísima España de los españoles básicos, y también de los nuevos españoles que no se han desentendido de la relación, la vivencia y la redención de su entronque*”. CARABIAS

un carácter etnológico⁵⁵ y antropológico encapsulando en la instantánea lo que solo una mirada con atisbo de magia pudo captar, y que ahora son un testimonio fundamental para el estudio de un tiempo que se mira con nostalgia porque ya no volverá.

III. CONCLUSIÓN

En las páginas precedentes se ha podido observar cómo a través fotógrafos como Agustí Centelles, Francesc Català-Roca y Ramón Masats, cuán importante ha sido la irrupción de la nueva fotografía de calle o de los fotorreporteros, en la España de los años cincuenta del siglo XX. Pero también cómo el conjunto de las fotografías presentadas a modo esclarecedor de su obra pueden parangonarse a nivel estético, técnico y formal con obras de Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, o al aludido Robert Capa, entre otros.

Por otra parte, las instantáneas que hemos aludido en este estudio reflejan el cambio vertiginoso que se produjo en los campos y las ciudades de la España de mediados del siglo XX, que sobrevolaba entre la tradición y la modernidad. También, dan cuenta de la importancia del registro documental que encierra la toma fotográfica, demostrando que es esencial para entender y estudiar la evolución de un país que habiendo sido marcado por un régimen dictatorial, supo hacer frente al aislamiento internacional de forma sencilla y a veces anónima hasta romper el silencio con la imagen que no pretendía disimular los estragos de la realidad, sino reflejarla de forma auténtica y testimonial como prueba del gran valor de los corresponsales de prensa de la España de los años cincuenta del siglo XX.

Otro aspecto que se ha atendido es la polémica que arraigan ciertas imágenes icónicas de la cultura visual, aspecto que no es contradictorio *per se* sino que intrínsecamente forma parte del propio concepto fotográfico (*photos* = luz; *graphos* = dibujar, rayar), puesto que así lo afirmaba Barthes (1995, 150) cuando expone que “*La fotografía es tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia. Toda fotografía es un certificado de presencia*” y las que se han reseñado en este estudio para viajar al tiempo de la brecha durante la etapa autárquica que vivió España durante el franquismo, no son más que una muestra del testimonio de etapa histórica que ya no volverá.

ÁLVARO, Mónica, “Cuadernos de fotografía (1972-1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, nº 3 (2015), p. 13.

⁵⁵ ANÓNIMO, “Etnología y etnografía española”, *Liceus Portal de Humanidades*. En: <<http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/etno1.asp>> (Fecha de consulta: 10/06/2017).

IV. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- ALBERRUCHE RICO, Mar, "Fotografía 'pauperista' en la España franquista: 1939-1963", *Trasatlántica PHEDigital*, pp. 1-14.
- ALÓS, Ernest, "Torrents también estaba allí", en: *El Periódico*, 1 de diciembre del 2013. En: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/investigacion-recupera-fotografo-pau-lluis-torrents-2886031#>> (Fecha de consulta: 04/05/2017).
- ANÓNIMO, "Tu historia es nuestra historia. Los 75 años con El Corte Inglés", 2 de marzo de 2016. En: <<http://www.distribucionactualidad.com/tu-historia-es-nuestra-historia-asi-celebrara-el-corte-ingles-sus-75-anos/>> (Fecha de consulta: 07/05/2017).
- , "Etnología y etnografía española", *Liceus Portal de Humanidades*. En: <<http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/etno1.asp>> (Fecha de consulta: 10/06/2017).
- BALCELLS, Albert, Fontcuberta, Joan y Green, Jerald, *Agustí Centelles (1909-1985)*. *Fotoperiodista*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988.
- BONET, Juan Manuel y TRAPIELLO, Andrés (Com.), *Català-Roca. Barcelona/ Madrid años cincuenta*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Lunwerg Editores, 2003.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Madrid, Paídos-Ibérica, 1995.
- BOSÁKOVÁ, Michaela (dir.), *The History of European 1939-1969 Photography*, vol. II., Slovakia, 2014.
- CALDEVILLA Domínguez, David (Coord.), *Lenguajes y persuasión. Nuevas creaciones narrativas*, Madrid, ACCI, 2014.
- CARABIAS ÁLVARO, Mónica, "Cuadernos de fotografía (1972-1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, nº 3 (2015), pp. 191-221.
- CARMELO PINTO, Jesús Manuel de Miguel Rodríguez, *Sociología visual*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI de España, 2002.
- CENTELLES, Agustí, *Agustí Centelles: la maleta del fotógrafo*, Barcelona, Península, 2009.
- CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- CONESA, Chema (ed.), *Català-Roca obras maestras*, Madrid, La Fábrica, 2010.
- , *Català-Roca. Obras Maestras*, vol. II, La Fábrica, Madrid, 2010.
- , *Agustí Centelles. La lucidez de la mejor fotografía de guerra*, Madrid, La Fábrica, 1999.
- DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel, "El estraperlo: pieza clave en la estabilización del régimen franquista", *Historia del Presente*, nº 15 (2010), pp. 65-78.
- FERNÁNDEZ-MAYORLAS PALOMEQUE, Juan (Coord.), *La dimensión artística y social de la ciudad*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan, *Historias de la fotografía española: escritos 1977 -2000*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- , *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, tomo XLVII, Summa Artis, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2001.
- FUENTES VEGA, Alicia, *Aportaciones al estudio visual del turismo. La iconografía del boom en España, 1950-1970*, (dirigida por Estrella de Diego Otero), (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 2015.
- FUSTER PÉREZ, Jaime, *El roble en el páramo. La trayectoria fotográfica de Ramón Masats*, (dirigida por David Pérez Rodrigo) (Tesis doctoral no publicada), Universitat Politècnica de València, 2008. En: < <https://riunet.upv.es/handle/10251/2006>> (Fecha de consulta: 09/05/2017).
- ORTUÑO, Manuel y MARTÍN, Oscar (Coord.), *[Todo] Centelles*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2014.
- GUERRA DE LA VEGA, Ramón, *Madrid. Historia de la fotografía. La posguerra 1939 – 1950*, t. III, Madrid, Street Art Collection, 2006.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, (Com. de exposición) *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Madrid, MNCARS, 2016.
- LAVÍN DE LAS HERAS, Eva y CHIVITE FERNÁNDEZ, Javier, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol. 21, Nº 1 (2015), p. 348. "Consecuencias de la manipulación fotográfica en las agencias de noticias: Associated Press, Reuters, France Press, Euroean Pressphoto Agency y EFE. El caso del fotoperiodismo de guerra". En línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/49098/45790> [consultado: 09/08/2017].
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Ramón Masats: magia y realidad*, Madrid, La fábrica, 2000.

- , *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1997.
- , *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las fuentes de la Memoria III*, Barcelona, Lunwerg, 1996.
- MASATS, Ramón, "De vocación, fotógrafo. Entrevista con Ramón Masats", *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 8 (2008), pp. 63-68. [En línea:] Disponible en: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=253> [consulta: 05/02/2017].
- MORALES, Manuel, "La mirada irónica del joven Masats", *El País*, 3 de febrero de 2016. En: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=253> (Fecha de consulta: 05/02/2017).
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Capa: cara a cara. Fotografía de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 1999, s/p. En: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/capa-cara-cara-fotografias-robert-capa-sobre-guerra-civil-espanola-coleccion-museo> (Fecha de consulta: 27/04/2017).
- PARRAS PARRAS, Alicia, *El tratamiento documental de las fotografías de prensa, ante el dolor de los demás. Un estudio comparativo de las fotografías de las portadas El País y The New York Times (2001-2011)*, (dirigida por Julia Rodríguez Cela), (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 2015. En: <http://eprints.ucm.es/30356/1/T36107.pdf> (Fecha de consulta: 04/08/2017).
- RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA, "La fotografía de Ramón Masats", *La Fabrica Cultura en Movimiento*. [En: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-fabrica-cultura-en-movimiento/fabrica-fotografia-ramon-masats/1072203/>] (Fecha de consulta: 28/05/2017).
- RAMIS I JUAN, Raimon, *Català-Roca. Imágenes de Castilla y León*, Salamanca, Gráficas Verona, 2007.
- RUIZ GIMÉNEZ, Joaquín, *Iglesia, estado y sociedad en España: 1930 – 1982*, Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1984.
- SINOVA, Justino, *La censura de prensa durante el franquismo*, De Bolsillo, Barcelona, 2006.
- SOUGEZ, Marie-Loup (Coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.
- SUSPERREGUI, J.M., "Localización de la fotografía *Muerte de un miliciano* de Robert Capa", *Communication & Society* (2016), vol. 29 (2), 17-44.
- STEICHEN, Edward at *The Family of Man*, 1955 (MoMA, 24 de enero al 8 de mayo). En: http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_06_1955 (Fecha de consulta: 07/02/2017).
- TERRÉ, Laura, *Historia del grupo fotográfico Afal. 1956/1963*, Sevilla, Photovision, 2006.
- TRALLERO, Manuel, "La famosa foto de los caballos estaba preparada", *El Mundo*, 29 de diciembre de 2009. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/28/cultura/1262025047.html> (Fecha de consulta: 06/07/2017).
- VALL, Mar (Coord.), *La España de Franco: Henri Cartier-Bresson, W. Eugene Smith, Francesc Català – Roca, Ramón Masats, Josef Koudelka*, Barcelona, Estudi Cases, 2009.
- VILLENA, Miguel Ángel, "Un documental desmonta el mito del miliciano de Robert Capa", *El País*, 16 de diciembre de 2008. En: http://elpais.com/diario/2008/12/16/cultura/1229382004_850215.html (Fecha de consulta: 03/07/2017).
- VV. AA., *50 años de fotografía española en la Colección de la Real Sociedad Fotográfica (1900-1950)* (15 de julio al 29 de septiembre de 1996), Madrid, Fundación Cultural Mapfre, 1996.
- , *El compromiso de la mirada: imágenes de la posguerra, 1945 – 1962* (cat. exp.), Barcelona, Fundación La Caixa, 1996.

EL CUERPO COMO NO LUGAR Y NUEVAS CORPORALIDADES: JEDET. UN FOTO-RELATO VIVO EN EL TERRITORIO DIGITAL

JESÚS CABALLERO CABALLERO¹. UNIVERSIDAD DE JAÉN
jartiscaballero@gmail.com

Resumen

El binomio hombre/mujer ha dejado de ser monolítico y ha comenzado a explorar nuevas formas de entender el cuerpo que destierran lo "normal" como concepto preestablecido. Para muchos colectivos el cuerpo ha sido entendido como un no lugar, un espacio sin identidad predestinado a representar iconografías que distan mucho de otorgar y proyectar la propia.

Jedet Sánchez es un ejemplo de que existen otras posibilidades. Su estética bizarra crea un foto-relato digital que desafía las políticas y normas sobre la manera de entender el cuerpo y proyectar la identidad a través del mismo. Instagram entendido como espacio expositivo.

Mi intervención propone explorar otra forma de entender la corporalidad y la estética como resultado de una búsqueda por proyectar la identidad cuando se parte del cuerpo como no lugar. Por un lado, se analizará brevemente el no lugar y las razones que nos conducen a entender el cuerpo de esta manera. Por último, se sugiere una breve muestra sobre la obra fotográfica de Jedet en Instagram como pedagogía gráfica de estas cuestiones.

Palabras Clave: No lugar - Cuerpo - Jedet - Instagram - foto-relato

1, INTRODUCCIÓN

Las normas, prácticas y modos de corporalidad han cambiado de una manera brutal en las últimas décadas. El binomio hombre/mujer ha dejado de ser monolítico y ha comenzado a explorar nuevas formas de entender el cuerpo que destierran lo "normal" como concepto preestablecido.

Este debate, iniciado por los estudios *Queer*, ha puesto en el punto de mira nuestro modo de entender el cuerpo como proyección de la identidad. Hasta ese momento, toda persona estaba condenada a elegir entre estas dos opciones (hombre-mujer) conllevando, en los colectivos que no responden a ese rasgo sociocultural, la proyección impuesta de una identidad anónima, un no lugar. En estos casos, el cuerpo se experimenta como instrumento o símbolo anónimo para representar iconografías e identidades que distan mucho de otorgar y proyectar la propia. Esto, responde directamente a las cuestiones que Marc Augé describe cuando acuña el no lugar como término e inicia su investigación sobre la cuestión.

Por lo tanto, la experiencia vivida por todos aquellos que son distintos a la mayoría en sus opciones de género, y tienen identificaciones alternativas, han mostrado ser bastante más complejas. Algo así le ha ocurrido al reconocido influencer Jedet Sánchez que explora continuamente estas cuestiones en busca de otras percepciones, intentando concienciar sobre la existencia de otras corporalidades para encontrar y proyectar la identidad a través del cuerpo. Alternativas para solucionar el problema del cuerpo como no lugar.

Jedet, autodefinido como género fluido, se ha servido de las redes sociales para crear un foto-relato vivo en el que explora esa nueva idea de corporalidad la cual proyecta. Una galería pedagógica, digital y queer, que ha alcanzado más de 153 mil seguidores y una repercusión mediática digna de analizar por el discurso que proyecta.

¹ Graduado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Máster en Profesorado de Educación Secundaria por la Universidad de Sevilla. Máster de Investigación en Artes, Música y Educación Estética por la Universidad de Jaén. En 2017 comienza el doctorado por la Universidad de Jaén investigando desde su inicio en el departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica, y Corporal de la Universidad de Jaén.

El arte, como clave para la educación del libre pensamiento, se ha mostrado como aliado en esta cultura digital. Las redes sociales se han convertido en las nuevas vías que, utilizadas por los artistas, convierten la creación artística en algo versátil, no sujeto a límites. Vinculado a esto, en lo que a creación artística se refiere, el no lugar ha estado muy unido a la creación artística contemporánea.

En este estudio se propone, a partir de lecturas y de experiencias derivadas del estudio de la actividad artística contemporánea, la idea cuerpo como un no lugar. Para ello, se transitará por las pautas de Marc Augé, así como de otras investigaciones y artistas que han reflexionado sobre el tema para llegar a esta conclusión: que partiendo del cuerpo entendido como no lugar se propician nuevas formas de entender la corporalidad en la búsqueda de proyectar de la identidad. El cuerpo y la identidad, al igual que el arte, no tiene límites.

En definitiva, el cuerpo sin género o género fluido, como instrumento o símbolo anónimo para representar ideas, permite la creación de iconografías y nuevos modos de corporalidad. Ideas que se proyectan utilizando conceptos y producto artístico como proceso y resultado de investigación. Concretamente, la imagen digital como vehículo para generar nuevas pedagogías.

2, EL NO LUGAR. El cuerpo entendido como no Lugar y su relación con la creación/investigación artística.

La principal tesis sobre los no lugares se encuentra en el libro *Los no Lugares: Espacios del anonimato* (1992) en la cual se asientan las bases sobre las que se sustentan las teorías antropológicas de los no lugares que convierten lo urbano en algo recurrente.

En las prácticas artísticas contemporáneas podemos encontrar una extensa producción que aborda el tema, pero ¿qué son los no lugares? En resumen, se tratan de espacios efímeros para el individuo en los que su identidad se distorsiona o, como señala Korstanje, “un espacio de temporalidad presente”. (Korstanje, 2006: 211); también podría sintetizarse en palabras de Augé como: “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico definirá un no lugar”. (Augé, 2000: 83)

En relación con todos estos cambios, Augé acuña el término “lugar antropológico” para definir aquel espacio o lugar en el que uno se encuentra en relación consigo mismo y con el entorno. El lugar es el espacio representativo en el que se puede contemplar la identidad. Es el espacio donde uno es consciente de sí mismo.

En el lugar nacen las identidades individuales y colectivas, y a partir de él se fraguan las relaciones con sus iguales. En otras palabras, el lugar o lugar antropológico arroja información personal e identificativa para la construcción de la identidad propia y su relación con el entorno. Estas ideas permiten redefinir el espacio cotidiano con una nueva perspectiva, con otra mirada. Pero el no lugar no es algo absoluto del espacio físico.

Las prácticas artísticas contemporáneas han situado el cuerpo como uno de los temas por antonomasia de los últimos años, utilizándolo como medio o resultado de sus creaciones, convirtiéndolo en el eje transversal. Desde el origen de la Performance se ha producido un cambio de paradigma en la concepción del cuerpo como espacio de creación artística. Este discurso ha abierto un interesante debate sobre los límites del arte, del cuerpo y la relación de ambos conceptos o de cómo el no lugar se puede posicionar como nexo entre ambos. Algunas investigaciones han comenzado a tratar el tema como una cuestión que se inicia incluso antes de que Marc Augé acuñara el término.

Marisa Vadillo sugiere que el no lugar ha estado vinculado durante siglos con un territorio simbólico muy poderoso de la producción artística clásica que, hasta ahora, no ha sido reconocido como tal.

Una idea que se amplía en su estudio *“La deconstrucción del cuerpo femenino: El no lugar en el Arte”* (2009) desglosando cómo la imagen del cuerpo femenino ha sido proyectada como un no lugar en diferentes manifestaciones artísticas: “un espacio vacío, sin historia, efímero, mutable y relativo”. (Vadillo, 2009: 1385) En concreto, consideramos que el no lugar es una idea que ha sido determinante en la representación plástica y simbólica del cuerpo [...] los creadores explotaban la agradable ventaja de servirse a su antojo de la imagen ajena para convertirla infinitamente en cualquier símbolo que les interesase” (Vadillo, 2009: 1387)

3, JEDET SÁNCHEZ E INSTAGRAM. La proyección a las masas de otra forma de entender el cuerpo.

Como ya se ha citado en el punto anterior, el arte del s. XX ha trabajado también esta cuestión. Los artistas se han dejado seducir por lo inexplorado del no lugar y han experimentado nuevos métodos de habitar los espacios. Uno de los principales exponentes es el Land Art, pero no el único; de hecho, los estudios de género y sus artistas, de forma deliberada o no, han comenzado a reflexionar también sobre el no lugar a través de la creación artística utilizando el cuerpo como medio.

Uno de los referentes en la proyección de una imagen distinta de corporalidad para cuestionar la naturaleza humana es Cindy Sherman. Sus series fotográficas más conocidas como *Disaster* o *Sex Pictures* son referentes para exponer la metamorfosis humana que reduce la realidad a ficciones. Sherman visualiza el cuerpo femenino como un espacio aparente y vacío que sirve de vehículo para deshacer los imaginarios que poseemos sobre cuerpo y género, pues “el cuerpo biológico sólo proporciona una superficie básica de inscripción social, una superficie salpicada de discursos que hay que desmontar y transformar.

Algo muy similar sucede con Jedet Sánchez. Este chico, autodefinido como género fluido, ha saltado a la fama nacional por maquillarse y utilizar una estética socialmente entendida como femenina pero manteniendo su definición actual de hombre. De todo ello da cuenta en su cuenta de Instagram, una red social de fotografías muy de moda entre los jóvenes (y no tan jóvenes) en la que va mostrando su evolución estética y la renovación de su discurso. La mayoría de sus fotografías contienen un importante mensaje de cambio, de fuerza y rebeldía frente a esta determinación monolítica sobre el cuerpo y la estética del mismo en función del sexo.

Jedet es un ejemplo de cómo acabar con los prejuicios que rigen la belleza masculina, suponiendo un gran apoyo para aquellos que piensan que el mundo no está dividido solo en dos géneros y que la estética no está definida y predestinada en función del sexo con el que nazcas. Una concepción de belleza que es habitual en otras partes del mundo y en otras culturas y que confirma ese aspecto antropológico y cultural como fundamental a la hora de asimilar el cuerpo de una manera determinada.

El camino ya está hecho, el siglo pasado, con los estudios Queer, ya inició la revolución del cuerpo y el género, por eso es tan importante su aportación en este contexto digital, pues se actualiza el discurso de esos estudios sin bajar la guardia, pues aún queda mucho por hacer para romper con la etiqueta.

A continuación se sugiere una breve muestra de ese discurso que Jedet concentra en una imagen y que esta comunicación ha pretendido traducir en palabras. Poco más se puede añadir, pues en todo foto-relato, la imagen habla por sí sola.



jedet_

Seguir

jedet_ Tal y como yo entiendo la palabra FUERZA ésta significa superar las dificultades y los miedos. A mí no me ha quedado más remedio que ser fuerte a rabiar para poder vivir como siempre he querido. Aún usando más maquillaje que algunas tengo más cojones que algunas. No van a lograr callarme los insultos de cuatro ignorantes, no me voy a achantar ante los desprecios de los que viven llenos de prejuicios. Velaré hasta que muera por los derechos de cualquiera que se sienta despreciado o marginado por la sociedad y trabajaré a diario para que los que están por llegar puedan gozar de un camino más fácil que el que tienen que vivir algunas personas por ser simplemente ellas mismas. ¿Te incomoda mi aspecto? A mí me incomodaría más estar podrido por dentro. Por cierto, enseñaré los pezones en Instagram cuando las mujeres puedan hacerlo. - Fotografía: @albertomartinss



3.663 Me gusta

9 DE NOVIEMBRE DE 2016

Activar Wir
Ve a Configura

Fuente: Instagram.com (@jedet_)



jedet_

Seguir

jedet_ Aquí, intentando encajar con los cánones de belleza... no funciona - Foto: @edrienguillermo

Fuente: Instagram.com (@jedet_)



jedet_

Seguir

jedet_ Ten paciencia conmigo, cuerpecito mío, ya sabes todo lo que hemos vivido juntos, todo lo que hemos sufrido.

Solos tú y yo,
hasta que la muerte se nos declare.

Fuente: Instagram.com (@jedet_)

4, BIBLIOGRAFÍA

Aliaga, J.V. (2004) *“Arte y cuestiones de género”*. San Sebastian. Editorial Nerea.

Augé, M. (2000) *“Los “no lugares” Espacios del Anonimato”*. Barcelona: Gedisa. Traducido por: Margarita Mizraji.

Butler, J. (2007). *“El género en disputa”*. Barcelona: Paidós. Traducido por: Maria Antonia Muñoz.

Cavalcanti Franco, W. de A. (2016) *“El cuerpo como no lugar: imagen corporal, transferencia y síntoma a partir de un caso”*. Colombia: Federación Psicoanalítica de América Latina. Recuperado de: <http://fepal.org/wp-content/uploads/329-esp.pdf>

de Melo Bento, B. A. (2002). *“Cuerpo, performance y género en la experiencia transexual”* en Anuario de hojas de Warmi, (13) (pp. 69-83) Recuperado de: <http://revistas.um.es/hojasdewarmi/article/view/166211/144751>

Huerta, R., Alonso Sanz, A. (2015) *“Educación Artística y Diversidad Sexual”*. Valencia. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.

Korstanje, M. (2006). *“El viaje: una crítica al concepto de “no lugares”* Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social, 1(10), 211. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n10.303>

Máximo, M. (2016) *“Que el mundo tiemble. Cuerpo y performance en la obra de Effy Beth”*. Buenos Aires: Edulp

Mejía, N. (2006) *“Transgenerismos: Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica”*. España: Bellaterra.

Sánchez, N. P. (2014). *“La fotografía como imagen sensorial. Recuerdos invisibles para una interpretación visual”*. Tercio creciente, 3(1).

Vadillo Rodríguez, M. L. (2009). *“La deconstrucción del cuerpo femenino: el ‘no lugar’ en el arte”*, en Investigación y género, avance en las distintas áreas de conocimiento. Actas del I Congreso Universitario Andaluz Investigación y Género, Facultad de Ciencias del Trabajo de la Universidad de Sevilla, 17 y 18 de junio de 2009.(Coord.) Isabel Vázquez Bermúdez;(Com. cient.) Consuelo Flecha García...[et al.](1385-1401). Sevilla: Universidad de Sevilla.

LAS IMÁGENES VIRTUALES EN LA FORMACIÓN DE LOS JÓVENES ESTUDIANTES DE ARTE Y HUMANIDADES.

Dra. IRMA FUENTES MATA.
Investigadora de Arte y Educación.
ifuentesmata@msn.com¹

Resumen

Esta ponencia aborda el tema de ¿qué sucede con el aprendizaje de los estudiantes de artes y humanidades al estar en contacto con tantas imágenes virtuales?, ¿qué percepción se construye en los futuros artistas en proceso de formación a partir de que pueden encontrar millones de imágenes al día en internet y en redes sociales como *Facebook*?

El campo visual se ha desbordado la circulación de las imágenes digitales, ha penetrado en las personas a tal grado que los jóvenes no puede pasar 10 minutos sin sentir la ansiedad de tomar un celular o móvil para “ver” algo en un dispositivo visual. Ahora se escriben, se envían mensajes, se postean, se insertan emoticones, fotos, memes, videos, *gifts*, o conversan en la pantalla por *facetime*, *skype* y otros medios como blogs y foros en conversaciones individuales o en grupo, *en chats o whatss app*.

La metodología para desarrollar este trabajo es a partir de la dinámica de interacción con jóvenes estudiantes de licenciaturas de arte y humanidades de entre 20 y 30 años, identificar y describir sus preferencias y seleccionar, los medios y las imágenes en los que consideran que obtienen conocimientos o aprenden y que son significativos para sus propuestas artísticas. Cuales de ellas les hacen reflexionar, pensar o aprender y cómo esto obliga a una manera distinta de configurar procesos educativos. Es también identificar qué elementos de análisis consideran para elegir.

Las imágenes sirven para configurar la visión, conocimiento, aprendizaje y creación artística.

La comunicación ha cambiado el modo de ver y por lo tanto de aprender y enseñar. La función de los profesores de arte acordes a los tiempos de la prevalencia de las imágenes para la formación artística debe considerar esto y reconocer que aprender de las imágenes no es sólo un recurso didáctico, en la educación artística es un todo que absorbe, involucra, abraza o agobia. Están ahí, estáticas o en movimiento, son millones, pasan tan rápido a nuestra vista que nuestro cerebro difícilmente puede procesar tanta información, entre más imágenes se ven, más difícil es la selección, el discernimiento, solo algunas configuran el conocimiento, y dejan poco espacio para la imaginación propia o la creatividad.

Lo que vemos a través de las pantallas es inmaterial, transmitible, disponible puede o no ser una vía de conocimiento o puede llevarnos a la invisibilidad del aprendizaje y a la incomunicación. Los modos de aprender de los jóvenes y el acceso a las imágenes cambian el escenario de aprendizaje y revelan la crisis de las instituciones.

¹ Doctora en Humanidades y Artes, Maestría en Educación e Investigación Artísticas, Licenciada en Pedagogía, Investigadora de Arte y Educación en el CENIDIAP / INBA, profesora de Estudios Superiores en grado, y posgrado en universidades e instituciones de arte. Especialidades Artes visuales, Museos y Gestión Cultural y Diseño curricular. Tiene libros publicados individuales y colectivos.

Abstract

This document is about what happens to the learning process of art and humanities students when they are in contact with so many virtual images. What perception is built in the future artists in the training process since they can find millions of images a day on the Internet and on social networks like Facebook? The visual field has overflowed the circulation of digital images, has penetrated people to such a degree that young people can not spend 10 minutes without feeling the anxiety of taking a cell phone or mobile to "see" something in a visual device: messages, posts, emoticons, photos, memes, videos, gifts, or conversations are displayed on the screen by Facetime, Skype and other media such as blogs and forums in individual or group conversations, in chats or Whatsapp. The methodology developed in this work is based on the interaction dynamics with students, 20-30 years old, of art and humanities of undergraduate programs, to identify and describe their preferences and to select the media and images in which they consider that they gain knowledge or learn and if they are meaningful for their artistic proposals. Which of them make them think, or learn and how is this forcing them into a different way of configuration of the educational processes. It is also to identify what elements of analysis are they considering to choose.

The images serve to configure the vision, knowledge, learning process and artistic creation. Communication has changed the way of viewing and therefore the learning and teaching process. The role of art teachers according to the prevalence of images for artistic training should consider this and must recognize that learning from images is not only a didactic resource, in art education is a whole thing that absorbs, embrace or overwhelm, and they are there, static or moving, millions that pass so quickly in our eyes that our brain can hardly process so much information, the more images are seen, the more difficult is the selection, the discernment; only some shape the knowledge and leave little place for one's imagination or creativity. What we see through the screens is immaterial, transmissible, available may or may not be a way of knowledge or can lead us to the invisibility of learning and incommunication. Young people's ways of learning and access to images change the learning landscape and reveal the crisis of institutions.

Palabras clave

Educación visual, Tecnologías de la información y comunicación, Aprendizaje de jóvenes en artes y humanidades. Pedagogía del pensamiento por las imágenes.

Keywords.

Visual education, Information and communication technologies, Learning of young people in the arts and humanities. Pedagogy of thought by images.

Las imágenes articulan pensamiento y acción. Compete a la filosofía y a la teoría, pero también al arte, descifrar con urgencia su condición maleable y mutante.
(Fontcuberta 2015:9)

1 Aprender a partir de las imágenes.

Las imágenes están en todas partes afuera de nosotros y dentro de nuestras mentes, algunas de ellas son maravillosas, otras horrorosas, algunas pueden ser luces y otras sombras, pero están ahí y podemos aprender de ellas.

Trabajar en el proceso de formación con estudiantes de las licenciaturas de Arte por 30 años me ha permitido reflexionar sobre las modificaciones de sus estructuras de pensamiento en el proceso de aprender, cómo funcionan en los estudiantes actualmente y cómo han cambiado a partir del acceso a las imágenes digitales, lo podemos observar en sus formas de buscar información, de encontrar lo que les sirve para su formación, de aplicarlo, de conocer, de manipular los datos. Reconozco que los cambios son notables al paso del tiempo, pero hoy en día son cada vez más acelerados y evidentes, tiene que ver, entre otras cosas con los cambios que experimenta la sociedad, pero también con los cambios tecnológicos, están vinculados a la información a la que tienen acceso y a tipo de soportes en que la encuentran.

Hoy la manera de pensar y aprender es distinta. Si bien, los pedagogos clásicos nos orientaron sobre el funcionamiento del pensamiento, actualmente vemos los grandes cambios que los estudiantes experimentan. Los cambios tienen que ver también con las distintas formas de percibir de las generaciones. Aunque los periodos generacionales no están delimitados y siempre hay excepciones, el estudio se centró en los jóvenes universitarios estudiantes de artes, nacidos después de 1980 y con el objetivo de conocer los hábitos de uso de los dispositivos, además de conocer los espacios virtuales académicos que frecuentan.

Podemos distinguir algunas características que hacen la diferencia entre a cómo pensamos y percibimos los que pertenecemos a generaciones anteriores frente a los llamados millenians que es la generación que nace después de ochentas. Algunas cosas se han perdido y otras se han ganado. Anteriormente contemplar una imagen exigía la minuciosidad frente a una mirada superficial de imágenes, la contemplación requería en el pasado imágenes estáticas frente a la velocidad con la que hoy se perciben las imágenes en los dispositivos actuales .

El mirar detenidamente dejaba plasmado en la memoria lo que se observaba frente al vago recuerdo que queda después de deslizar vertical u horizontalmente las innumerables imágenes

Se consideraban importantes los datos precisos que hoy se han perdido frente a la amplitud de información, también afortunadamente hemos dejado las posiciones arraigadas frente a la flexibilidad.

Los estudiantes son distintos, los jóvenes piensan de manera diferente y si trabajamos con ellos no podemos ignorarlo, los profesores también hemos cambiando, a veces más lento y de manera más insegura, pero también lo hemos hecho o debiéramos hacerlo. Algunas de estas diferencias entre las

generaciones se describen un libro que identifica a los nativos digitales que serían jóvenes estudiantes que nacieron con el móvil y de los inmigrantes digitales, es decir de aquellos que nacimos con el teléfono de disco. En *Enseñar a nativos digitales.* (2013) Marc Prensky propone una pedagogía de la co-asociación para afrontar las necesidades de los alumnos del siglo XXI, esto se inicia conceptualizando el aprendizaje de una nueva manera, es decir, los estudiantes actuales no son como éramos en el pasado y no podemos ser como fueron nuestros profesores, así, no podemos seguir con la concepción Durkhemiana de enseñar a la siguiente generación lo que uno sabe, pues eso está más que superado, pero si hay cosas que las generaciones anteriores sabemos y podemos compartir, hay muchas otras que ni idea tenemos y que los jóvenes manejan sin ninguna dificultad.

El uso de la instrucción directa tiene sus deficiencias ante las nuevas herramientas que están al alcance para el conocimiento, ahora está mediatizado por el uso de dispositivos llenos de imágenes.

Ya lo decía Paulo Freire “Enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades para su producción o su construcción. Quien enseña aprende al enseñar y enseña aprende a aprender. “

Una característica de los estudiantes actuales es que ya no escuchan a sus profesores, no reciben lo que los profesores les brindan, su pensamiento está en otra parte, con frecuencia en el mundo electrónico. Interactúan, explorando con otros en ese otro mundo. Están relacionándose con otros, incluso en grupo y en comunicación simultánea pero no presencial. Antes, era suficiente con dar un contenido una vez y se comprendía, hoy repito 5 veces es mismo contenido y no lo aprenden de esa manera y entregan cosas diferentes a lo solicitado, porque así está en *google* o en el sitio que visitaban en ese momento.

Algunos de los teóricos del aprendizaje por internet nos advertían también el riesgo de culturización de las TIC ,(Monereo, 2005) y resume estos peligros en:

El naufragio informativo

La caducidad informativa

La patología comunicacional (autismo comunicativo)

La brecha digital (distancia geopolítica y alfabetizada)

Otros riesgos que también identificamos son

La estandarización

La descontextualización

La difusión de los patrones de comportamiento homogeneizado.

Lo mínimo que se espera que sepan las nuevas generaciones es que aprendan de forma autónoma, comuniquen sus ideas con fluidez y participen en la vida social con opiniones y criterios propios.

Los estudiantes de ahora operan a una velocidad impresionante, algunos más que otros, también hay quien va con calma y tampoco les preocupa tanto no seguir el ritmo establecido por los programas curriculares. Incluso algunos se salen del “sistema” sin el menor problema, y tienen muchos argumentos para poner en tela de juicio lo inoperante de las instituciones escolares.

Lo que si es importante es que los límites de nuestros estudiantes actuales están, en el sentido más positivo, desdibujados, sobre todo porque no tienen

fronteras en su navegación. Se cree en el slogan de la aldea global. Las fronteras las encuentran hasta el momento en que se quieren desplazar físicamente, se dan cuenta de existen los límites y aunque muchos aprenden de manera casi intuitiva a llenar formularios para obtener visas y sortear el reto, después se enfrentan con el muro de lo económico y la falta o dificultad de encontrar apoyos o becas para llevar a cabo sus ideas. Pero mientras naveguen, en el ciberespacio, pueden adquirir conocimientos inimaginables, aunque se pierden las experiencias a través de la piel. Esto les confiere un gran potencial para forjarse, expectativas, sueños y aventuras, aunque también incrementa el nivel de frustración

Los jóvenes estudiantes ya aprendieron desde hace muchos años a aprender sin necesidad de nosotros, ni que el gobierno lo anuncie el tardío eslogan de su fallida reforma educativa, que ya aparece en la historia de la educación en México hace más de dos décadas y se populariza en la UNESCO desde los textos de Juan Carlos Tedesco (2003).

Han puesto en práctica el aprender a aprender, de una manera casi natural. Los jóvenes aprenden entre ellos, se comparten la información, los sitios, los comentarios, que se agradecen con “like”.

2 Formar con una nueva visión.

Pero entonces, para qué estamos los profesores si todo lo pueden aprender por internet, los profesores podemos ofrecer mucho, pero al menos debemos estar para acompañar el proceso de formación:

1. Para forjar un comportamiento ético, para dar escenarios en los que puedan aprender, adaptarse, crear, y relacionarse de manera positiva con lo que están encontrando por medio de la tecnología.
2. Ofrecer un pensamiento conceptual, que no se plantea por definiciones, sino por concepciones del mundo y cómo podemos entender a los otros.
3. Para orientar a que cada uno desarrolle su propio proceso de aprendizaje. Encuentre su propio ritmo y elija según sus intereses.
4. Para identificar problemas a los que se enfrentan los estudiantes y apoyarlos para que los superen.
5. Para motivarlos a conseguir sus proyectos.
6. Para dar estructura al conocimiento.
7. Para compartir y promover experiencias.
8. Orientarlos a buscar y encontrar información, seleccionarla, organizarla y entender los conectores lógicos booleanos.
9. Para escucharlos y canalizar su potencial.
10. Para formar parte de su comunidad de aprendizaje.

Según Monereo la idea es que los estudiantes desarrollen aprendizajes permanentes, autónomos, autoregulados, autodidáctas y estratégicos. Que sepan comunicarse, colaborar, y participar en la vida pública. Seguramente el autor catalán estará asombrado de la capacidad de los millenians mexicanos para intervenir la vida pública de éste país en el momentos de los sismos.

Así la tecnología de la comunicación y la información ayuda a clarificar las actividades de aprendizaje, a planificar el proceso, a proporcionar mejores

contenidos, a dar soporte a la construcción del conocimiento, a comunicarse mejor entre alumnos y profesores y a evaluar la autonomía de los estudiantes.

Pero aún así los estudiantes ignoran para que estamos los profesores y prefieren encontrar sus propios caminos. Así que asumiendo que seré ignorada por muchos a quienes me dirijo, intentaré describir que es lo que ellos hacen cuando ignoran a los maestros.

Toman cursos en línea o ven tutoriales de *youtube* que les expliquen con palitos y bolitas como hacer las cosas. Un estudiante de Artes visuales me confesó hace 4 meses “aprendí a trabajar el oleo con unos tutoriales de *youtube* mejor que todo lo que aprendí en 4 años en la carrera”.

Los estudiantes buscan recetas y pautas a seguir. Buscan estructuras y procedimientos claros y concretos.

Identifican qué le hace falta y encuentran quien le esclarezca sus dudas, aunque sea un “maestro virtual” recomendado por *Siri*.

Es decir, los estudiantes buscan a otros maestros en el internet, que estén llenos de color, de movimiento, de sonido y puede ser que con algún contenido sintetizado y digerido pero con un diseño atractivo y gráfico.

3 Aspectos metodológicos del trabajo de campo.

La metodología para desarrollar el presente trabajo se dio a partir de la dinámica de interacción con jóvenes estudiantes de licenciaturas de arte y humanidades, con el objetivo de identificar y describir sus preferencias y seleccionar, los medios y las imágenes en los que consideran que obtienen conocimientos o aprenden y que son significativos para sus propuestas artísticas. Cuales de ellas les hacen reflexionar, pensar o aprender.

Superando el cuestionamiento sobre porqué los estudiantes de arte tienen que aprender metodología de la investigación, emprendí el trabajo de campo con el Seminario de metodología de investigación y Seminario de titulación, durante el semestre 2017-1, tenían que aprender técnicas de investigación de campo, así que juntos construimos una encuesta mixta sobre lo que querían saber sobre ellos mismos, se hicieron preguntas que se estructuraron, se diseñaron, se revisaron y se compartieron de manera virtual, por supuesto.

El diseño se realizó en una plataforma gratuita que se distribuyó a los grupos de estudio de 8 semestre y egresados, Se utilizó un sitio virtual para diseñar encuestas, primero en *google* y luego en *survey monkey*. <http://es.surveymonkey.com>

Instalamos la encuesta en las redes sociales en Facebook y por correo, se distribuyeron en los grupos cerrado de 8 vo. semestre y egresados de la Licenciatura en Artes Visuales a 20 estudiantes que a su vez la redistribuyeron entre sus “amigos fb” así se realizaron 69 encuestas, del área de artes y humanidades. En algunos casos se interesaron en responder la encuesta jóvenes de otras profesiones y en lugar de eliminarlos, nos sirvió para identificar una diferencia interesante como parámetro.

Los encuestados fueron 69 personas en un rango de 19 a 37 años el 80 % fueron de entre 19 y 25 , el 15% de 25 a 30años y el 5 % de 30 a 37 años y otro de 47(también estudiantes). El 90 % de Artes Visuales (Artes plásticas y

Diseño) el 5% de artes Música, Danza y Teatro y humanidades (Historia, Filosofía, Antropología, Comunicación, Periodismo y Derecho) y 1 ingeniero. Es decir que el 99 % eran millenians y al contrastar con la literatura ya publicada coinciden un muchos de los aspectos descritos por los autores que se refieren a esta generación. (Prensky, Monereo, Pérez Gómez)

4 Los jóvenes y los dispositivos

Los dispositivos de comunicación inmediata y personal nacieron junto con ellos, están a en su mano todo el tiempo, no se pueden alejar mucho tiempo de ellos y necesitan en algunos casos de manera adictiva estar “conectados”, sus mayores amenazas son: quedarse si batería, quedarse sin datos quedarse sin señal.

Estos dispositivos son el medio para formar comunidad, para saber quien es el otro, que hace el otro y como me comparte algo.

Los dispositivos tienen cada vez más posibilidades, cámaras con más megapíxeles, filtros más sofisticados, reproductibilidad de las imágenes simultáneas o instantáneas. Los jóvenes utilizan con mayor frecuencia los celulares o móviles, seguido de laptops , después de las computadoras fijas y lo menos usan las tabletas. Por el contrario a las generaciones anteriores que usamos la computadora fija para trabajar y los teléfonos para hablar o enviar mensajes-tipo llamadas.

(tabla4)

El tiempo que pasan frente a las pantallas abarca prácticamente desde que les suena la alarma de su teléfono hasta el último minuto en que se van a dormir que es considerablemente tarde, y durante el día pasan de la pantalla del celular, a la computadora, a las proyecciones escolares, a las series televisivas, que ya no ven en la televisión sino en la computadora o lap top, y para distraerse van al cine. Prácticamente todo el día están escuchando las alertas de que alguien les ha enviado un mensaje y difícilmente reciben llamadas y conversan por el teléfono.

El campo visual se ha desbordado la circulación de las imágenes digitales, ha penetrado en las personas a tal grado que los jóvenes no puede pasar 10 minutos sin sentir la ansiedad de tomar un celular o móvil para “ver” algo en un dispositivo visual.

Así durante casi 16 horas al día están conectados a algún dispositivo, en el mejor de los casos si durmieran 8 horas que no es lo más frecuente entre los jóvenes.

(Tabla 5)

La comunicación ha cambiado el modo de ver y por lo tanto de aprender y enseñar. Para mantenerse en comunicación ahora se escriben, se envían mensajes, se postean, se insertan emoticones, fotos, memes, videos, *gifts*, o conversan en la pantalla por *facetime*, *skype* y otros medios como blogs y foros en conversaciones individuales o en grupo, *en chats o whatssapp*. Los estudiantes utilizan las redes sociales para buscar personas, buscar información escolar, como medio de consulta académica, noticias ver memes, inspiración, y chatear.(Tabla 6)

El trabajo con estudiantes de arte me permite estar cerca no solamente de sus prácticas de convivencia personal presencial o virtuales. Aunque uno no quisiera enterarse de sus dinámicas, ellos lo publican permanentemente, y a

través de las imágenes se forman las redes, les sirven no solo para hacer, mantener, seguir o jugar con sus amigos, sino también para aprender y compartir saberes, conocimientos, experiencias artísticas, espacios en los que aprenden y confrontan sus aprendizajes y sus creaciones. Espacio en el que también encontramos la cooperación y la empatía, toma de posturas y consciencia, así como la integración a grupos activos de denuncia y organización social desde una perspectiva crítica.

La **temáticas artísticas** que son del interés de los estudiantes de arte y humanidades son en el siguiente orden interdisciplina, estudios visuales, artes plásticas, arte y tecnología, cultura en general, diseño, artes visuales, cine y fotografía.

Es decir no se limitan a las áreas disciplinares convencionales, sus amigos virtuales o reales pertenecen a diferentes áreas y emprenden proyectos conjuntos

Aprender más de la imagen que del discurso o el texto.

Desde hace 20 años que se envió la primera fotografía por un teléfono móvil hasta la fecha, la calidad técnica y nitidez de las imágenes se ha superado a sí misma cada día.

Las imágenes que percibimos en los dispositivos digitales son veloces, coloridas, instantáneas, contradictorias, intensas, luminosas, acompañadas de texto de sonido, de movimiento, de enlaces, y todas ellas nos llevan a tener una percepción distinta y particular.

El tipo de imágenes que prefieren ver son *selfies*, *gifts* y *memes*, seguido de noticias, textos, videos, fotografías, en el indicador otro que aparece en el 2o lugar hay una gran variedad de opciones. (Tabla 7)

Las imágenes sirven para configurar la visión, el conocimiento, el aprendizaje y la creación artística. Lo interesante es que estos jóvenes se prefieren ver a ellos mismos y la fotografías que cada uno se autoretrata, los *selfies*, denotan una necesidad de darse a conocer de buscar su mejor ángulo y dar su mejor cara a una sociedad que le exige un modelo estandarizado.

Los memes son imágenes que caen en la burla en el cuestionamiento y en el humor mostrando de manera irónica la realidad.

Si calculamos el tiempo destinado a ver estos mensajes es evidente que el tiempo destinado a la lectura con otros contenidos está muy en desventaja. (Tabla 8)

La imagen es más que un recurso didáctico.

La función de los profesores de arte acorde a los tiempos de la prevalencia de las imágenes para la formación artística debe considerar y reconocer que aprender de las imágenes no es sólo un recurso didáctico, en la educación artística es un todo que absorbe, involucra, abraza o agobia, están ahí, estáticas o en movimiento, son millones, pasan tan rápido a nuestra vista que nuestro cerebro difícilmente puede procesar tanta información, entre más imágenes se ven, más difícil es la selección, el discernimiento, solo algunas configuran el conocimiento, y dejan poco espacio para la imaginación propia o la creatividad.

A partir de algunas reflexiones propias y colectivas que coinciden con las ideas de cómo vivir con las imágenes se comparte la idea de “pensar la imagen y de hacer una pedagogía de ese pensamiento” (Fontcuberta, Joan, 2016:22)

Lo que vemos a través de las pantallas es inmaterial, transmitible, disponible puede o no ser una vía de conocimiento o puede llevarnos a la invisibilidad del aprendizaje y a la incomunicación. Los modos de aprender de los jóvenes y el acceso a las imágenes cambian el escenario de aprendizaje y revelan la crisis de las instituciones.

La era de la información de acuerdo con Castell “se caracteriza por la primacía del valor sobre el valor de las materias primas el trabajo y el esfuerzo físico.”

Pero tanta información produce desinformación. Considera importante el desarrollo de Tecnologías para actuar sobre la información y tener en cuenta la capacidad de penetración de los efectos de las nuevas tecnologías, así como la flexibilidad.

La imágenes artísticas durante muchos años estuvieron destinadas a la contemplación, hoy la imagen está en uso, ya no se contempla

En esta sociedad del consumo ahora las imágenes se usan, se usan y se desechan sin otorgar el valor que antaño se les confería, la imágenes se banalizan, hay tantas que es difícil discriminar cuál es la buena, los criterios que es lo bueno o no en el arte también se desdibujan. La incertidumbre se adueña y los oportunistas se aprovechan.

5 Nuevas formas de pensar.

El pensamiento evoluciona, cambian los procesos que se viven, alteran o determinan la manera en que las sociedades piensan, y manifiestan esos pensamientos. La colectividad influye en la manera de pensar de las personas y estar expuestos a la información masiva e indiscriminada determina maneras de pensar que pueden cambiar las prácticas, valores, tradiciones e incluso algunas de las llamadas instituciones como la familia y la escuela. En los años recientes estas se han modificado y no podemos estar al margen .

Todos esos cambios obligan a una manera distinta de configurar procesos educativos. Es también indispensable identificar qué elementos de análisis se consideran para elegir lo que vamos a enseñar.

El pensamiento de los estudiantes actualmente funciona de manera muy distinta a la de generaciones anteriores, aquellos quienes aprendimos a seguir reglas, a tener pautas para accionar, a esperar, a aguantar reprimendas, es muy diferente a los estudiantes de hoy que no tienen una secuencia lineal para tener acceso a la información, les urgen respuestas inmediatas, y no soportan tener la mínima frustración.

Los estudiantes tienen múltiples canales de acceso, la imagen, el sonido, el movimiento y generalmente los artistas visuales, buscan sitios para “ver”. La mayoría son sitios para ver, están contruidos solo son imágenes, algunos van acompañados de textos muy breves o pies de foto.

Me parece que la imaginación individual ha tenido un gran revés , pues a medida que el aparato evoluciona, la manera de imaginar ya está resuelta.

Los sitios que frecuentan los estudiantes para estar conectados generalmente son los convencionales *snapchat, twiter, tumblr, wordpress, Facebook, behance, pinterest, instagram, y youtube*. Como redes sociales, pero también buscan sitios académicos que les ofrezca información más especializada cuando se trata de hacer proyectos o trabajos escolares.

Los que se interesan por noticias, generalmente lo hacen en sitios que les informan sobre situaciones de su interés. Pocos visitan periódicos formales y consultan novedades de aspectos informales.

Los sitios que visitan los estudiantes de arte generalmente en el internet los consideran útiles para su aprendizaje o su producción artística. Así, buscan otros espacios para obtener mayor conocimiento como sitios de fotografía, museos, catálogos de ideas, plataformas de programación, y trabajo colaborativo, sitios para descargar y compartir música y partituras, sitios de revistas especializadas, académicas y artísticas, tutoriales, cursos *online*, comunidades, festivales y encuentros de artistas, así como librerías y bibliotecas digitales de instituciones oficiales como el CONACYT, la UNAM, y las redes de publicación académica. (Se anexa lista de sitios web)

También buscan sitios de acceso libre o piratas como Sci-hub que ofrecen las investigaciones sin las restricciones de las instituciones que se mantiene de donaciones y cuyo objetivo es ofrecer y compartir gratuitamente el conocimiento.

Aunque este asunto se discutirá en otras mesas, a los estudiantes les afecta que los lugares de consulta no sean tan abiertos, sobre todo aquellos que cobran por el acceso. Algunos, aunque son de instituciones educativas, proponen cuotas para tener acceso a la información.

6 Reflexiones finales

El pensamiento de los estudiantes actualmente se ha modificado, la relación con otras generaciones es distinta, se establece una relación de comunicación con sus pares, en la que hay una disposición para compartir sitios de aprendizaje virtual. Buscan lo que les interesa y lo que necesitan según los proyectos que emprenden. Algunos se limitan a lo mínimo para cumplir con las exigencias curriculares y, por otro lado, exploran amplia y profundamente los temas que les interesan. Aprenden lo que quieren aprender y muchas veces no coincide con lo que los profesores tienen que enseñarles.

Los sitios que usan los jóvenes les sirven para interactuar, y tener cierta comunicación, su uso es temporal y pocas veces se mantienen en una sola plataforma, por ello, las mismas empresas premian o estimulan a sus usuarios a que continúen ahí. La calidad y certeza de la información que manejan es relativa y muchas veces carece de fuentes fidedignas, se puede caer en la innumerables repeticiones y en la homogenización de trabajos al observar imágenes constantes, así los escenarios son tan “visitados” pueden generar homogenización en la propuestas.

Prácticamente todos los estudiantes de arte y humanidades respondieron afirmativamente a que el internet les nutre y apoya y los inspira para hacer sus trabajos escolares y sus propuestas artísticas, más que visitar otros lugares como bibliotecas o librerías o museos.

Se observa un dominio de la tecnología frente a la exploración de su propia creatividad.

Se prioriza el uso de sitios con imágenes frente a los sitios con documentos con textos amplios, prefieren artículos concretos y actuales que textos amplios y teóricos.

Es un reto para cualquier profesor o institución formar artistas actualmente, por lo que se debe considerar la situación de cómo las tecnologías de la información cambiaron la manera de pensar, de aprender y de formarse como artistas. Así a los profesores nos vendría bien ser más flexibles, abiertos y conscientes del potencial de los estudiantes y nuestra forma de acompañarlos en su proceso de formación. En México la visión del millennial apático hoy se ha derrumbado y surgió un millennial, activo, comprometido, solidario y creativo, apoyado por las imágenes virtuales y el uso de la tecnología.

Referencias Documentales.

Brea, José Luis. (2010). *Las tres eras de la imagen, imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.

Castells Manuel,(1996) *La era de la información* Economía, sociedad y cultura. Vol. 1 siglo XXI, México.

Dussel Inés y Daniela Gutiérrez. comp. (2006) *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Manantia/Flacso OSDE, Buenos Aires.

Fontcuberta, Joan *La furia de las imágenes*

Monereo, Carles coord. et all (2005) *Internet y competencias básicas. Aprender a colaborar, a comunicarse, a participar, a aprender*. Grao, Barcelona.

Pérez Gómez, Angel I. (2012) *Educarse en la era digital*. Colofón/ Morata, Madrid.

Prensky Marc (2013) *Enseñar a nativos digitales*. SM

Anexo.

Redes Sociales y académicas visitadas por los estudiantes de artes y humanidades encuestados.

1 Pinterest, (catalogo de ideas)

2Tumblr Flickr

Cg (lenguaje de programación de alto nivel para aplicaciones)

Society ArtStation (fotos plataforma para subir portafolios)

Instagram (solo fotos)

Character Design References (artículos de artistas y su trabajo y galería)

Visual Arts, (

sdp noticias, (noticias no oficiales)

vice (reportajes informales),

merca 2.0, (revista de publicidad, medios marketing, medios y redes sociales)

Mercadorama, (empresas de diseño de carteles y camisetas de grupos musicales)
 adobe latinoamerica (programa para diseño y edición)
 Naxos, (sitio para descargar música)
 IMSLP, (petruchi music library proyecto internacional de partituras musicales para compositores dominio público)
 Freescores (música y partituras gratuitas)
 Wikipedia,(
 artespaña,(portal de la historia del arte español)
 Google art Project(sitio web de google de obras de arte de los principales museos)
 youtube (Videos)
 behance, (sitio para compartir portafolios de trabajo)
 Scientific Electronic Library Online (scielo es un sitio donde se comparten artículos de 1249 revistas de todos los temas, ciencias sociales, arte, salud, ingenierías etc)
 DIALNET (sistema abierto de revistas en español, especializado en ciencias humanas y sociales)
 World Wide Science (base de datos de revistas científicas de más de 70 países)
 Cultura Colectiva (plataforma de apoyo al talento emergente y medio de difusión de arte, fotografía y banalidades)
 Google Street Art (mapa que explora graffitis en todo el mundo y exposiciones)
 Othoniel
 Instructables (tutoriales para hacer cualquier cosa)
 Github (plataforma para programadores de desarrollo colaborativo para alojar proyectos)
 Arduino (compañía de hardware libre y software de código abierto para artistas y diseñadores para crear objetos y entornos interactivos)
 Thingiverse (comunidad de diseño en 3D más grande del mundo)
 Conicyt, (consorcio nacional de recursos de información científica y tecnológica revistas de CONACYT)
 Google Books, (biblioteca virtual de books algunas te redirige para compras)
 Biblioteca Virtual de la UNAM (
 Adobe Tutoriales
 DesignInspiration, (catlogo de imágenes para inspirarse de fotografía, arquitectura y arte)
 Google escolar,
 Motionographer, (
 Arts of the World (Asociación sitio de arte con artículos, fotos, programas y noticias de arte, etc))
 Wordpress (para crear una página en línea)
 WikiHow) (la wiki para las actividades básicas de la vida en pasos)
 Arquitectura y diseño, arte urbano , óleo y trucos de arte
 Crehana, (cursos on line para la comunidad creativa)
 juxtapoz magazine (revista de ilustración, diseño y arte)
 cut out fest (festival de animación)
 deviantart (comunidad social para artistas)
 Rock, Metal y Tatuajes Oiskull

Fahrenheit magazine,
Ciudad Seva,
The School of Life.
ArteHistoria,
Artsy,
Metmuseum.
Domestika
creatureartteacher,
Reddit Artísticos
bloomberg, VisualPolitik
fine art academy, Michel James Smit y Draw Mix Paint.
Genial, Rosario, suvermonkey, pijamasurf.(artículos de opinión informales)
Arquitectura y diseño, arte urbano, óleo y trucos de arte
Domestika
creatureartteacher,
Reddit Artísticos
bloomberg, VisualPolitik
sitio oficial del MoMA

EL CARTEL, DEL PAPEL AL MUNDO DIGITAL; LA IMAGEN PUBLICITARIA Y EL JUICIO DE LAS REDES SOCIALES.

Agustín Israel Barrera García

Licenciado en Bellas Artes y Doctor en Historia del arte por la universidad de Sevilla.

¿Qué es un cartel?, ¿cómo evolucionó en su formato? El paso del papel a la pantalla del ordenador. La imagen a juicio, las redes sociales como juzgados para la imagen publicitaria, el trabajo de artistas y diseñadores se convierten en objeto de juicio para los usuarios de redes sociales y blog en internet. ¿somos todos expertos publicidad? ¿aceptamos el apropiacionismo?

What is a poster? How did it evolve in its format? The passage of paper to the computer screen. The image at trial, social networks as judges for the advertising image, the work of artists and designers become the object of judgment for users of social networks and blog on the internet. Are we all advertising experts? Do we accept appropriationism?

Palabras clave: cartel-arte- publicidad-internet- redes sociales

Keywords: art- advertising-poster-internet- social networks

“EL CARTEL ES UN GRITO EN LA PARED” decía el gran René Magritte, Uno de los autores que han ejercido mayor influencia en la estética del cartel, no podría ni imaginar la “contaminación acústica” que esos gritos en la pared ejercen en la ciudad actual. Y mucho menos en la visión y rapidez mediática que tomaría en la red de redes. El cartel se ha convertido en un elemento cotidiano más con el que organismos y empresas nos bombardean a diario, tanto en formato físico, como a través de archivos digitales a través de redes sociales o aplicaciones de comunicación móvil como Whatsapp. Un instrumento publicitario tan extendido que cada vez es más compleja la función apelativa intrínseca del cartel, haciendo que el autor tenga que agudizar más el ingenio para llamar la atención del viandante usuario de redes sociales o receptor de mensajería.

1.Historia del cartel

Arte y comunicación se dan la mano en la creación cartelística, ya que la función publicitaria de los carteles hace que estas particulares obras de arte, más que vinculadas a las corrientes pictóricas imperantes en cada periodo, sean los marcadores de la historia publicitaria desde sus inicios.

En 1866, el diseñador que con el tiempo se asociaría de un modo indiscutible con los orígenes del cartel publicitario, Jules Chéret (1836-1933) empezó a producir en París carteles litográficos en color con su propia prensa. Su primer diseño litográfico a color fue “*Orphée aux Enfers*” en 1858¹

Aquella forma de cartel que ha llegado a nosotros data de estos años y se debe a la coincidencia de dos factores : mejoras técnicas en la impresión litográfica y presencia del propio Chéret, quien transformó rápidamente la ciudad en la “galería de arte de la calle,” entrando de lleno en la edad moderna de la publicidad. La litografía ya había sido inventada en Austria en 1798 por Alois Senefelder, aunque el método se perfeccionó después.

Hay que esperar hasta 1869, año en que comienzan a aparecer los primeros carteles de Chéret, para encontrar un pequeño anuncio como “*Champfleury-les Chats*” de Manet, con un diseño nuevo y sobrio, que será después la característica esencial del cartel, una composición que la memoria retiene con facilidad porque consta exclusivamente de tres formas planas.

Durante el año 1890, en plena “Belle Epoque” en Francia, la afición por el cartel estaba en plena floración. En 1891, el primer cartel de Toulouse-Lautrec’s, “*Moulin Rouge*”, elevó el estado del cartel a la categoría de arte. Las exposiciones, los expositores y los distribuidores del cartel proliferaron, satisfaciendo la demanda del público por el cartel. Al comienzo de la década, el distribuidor

¹ Barnicoat, John; Los Carteles, Su historia y su lenguaje, Ed Gustavo Gili SL, Barcelona 1973; p7

parisino pionero Sagot, numeró 2200 carteles en su catálogo de las ventas, dando de este modo la idea de la importancia del cartel en este periodo.

En 1894, Alphonse Mucha (1860-1939), un funcionario checo residente en París, creó la primera obra maestra del cartel Art Nouveau. Su nuevo estilo, florido de fuerte gusto decorativista muy acorde para los ambientes modernistas europeos, nace una noche cuando Mucha fue presionado para producir un cartel para Sarah Bernhardt, la brillante actriz que había tomado París. Con influencias de los Pre-Rafaelistas, y del arte bizantino, este estilo dominó la escena parisina en los diez años siguientes y se convertiría en el principal movimiento decorativo internacional del arte hasta la Primera Guerra Mundial.

Fuera de París, el cartel fue introduciéndose lentamente en otros países y a partir de 1880, se aceleró su popularidad. En cada país, el cartel fue protagonista también de todos los eventos culturales de importancia de la sociedad europea. En Francia, el culto del café (absenta y otros productos alcohólicos) era omnipresente; en Italia la ópera; en España las corridas de toros y los festivales; también comienza a sobresalir en la literatura y los productos para el hogar; en las ferias comerciales, en los diarios literarios de Gran Bretaña y de América y en el circo.

Las primeras distribuciones masivas de carteles fueron llevadas a cabo en Gran Bretaña e Italia en 1894, Alemania en 1896, y Rusia en 1897. La más importante fue llevada a cabo en Reims, Francia, en 1896 que repartió 1.690 carteles por todo el país². A pesar del cruce con los estilos de la "Belle Epoque", los estilos nacionales distintivos llegaron a ser evidentes. Los carteles holandeses fueron marcados por el orden lineal; los carteles italianos por su drama y escala magnífica; los alemanes por su franqueza y medievalismo.

La gran influencia de Francia había encontrado un contrapeso. El estilo Art Nouveau continuó después de acabado el siglo, aunque perdió mucho de su dinamismo con la imitación y la repetición. La muerte de Toulouse-Lautrec en 1901 y el abandono del arte del cartel por Mucha y Chéret -ambos volvieron a la pintura- dejó un vacío en Francia en el nuevo siglo. Este, fue llenado por un joven caricaturista italiano llamado Leonetto y por el ilustrador Cappiello, que llegó a París en 1898.

Influenciado fuertemente por Chéret y Toulouse-Lautrec, Cappiello rechazó el detalle quisquilloso del Art Nouveau. En su lugar él se centró en crear una imagen simple, a menudo chistosa o extraña, que cautivaría inmediatamente la atención y la imaginación del espectador callejero. Su cartel del "*Ajenjo de Maurin Quina*" en 1906, diablo verde cinabrio en un fondo negro con tipografías de palo seco en bloque, marcó la maduración de un estilo que dominaría al arte parisino del cartel hasta el primer cartel de Art Deco de Cassandre en 1923. Esta capacidad de crear una identidad de la marca de fábrica estableció a Cappiello como el padre de la publicidad moderna. Es autor entre otros famosos carteles, de los de Cinzano. Estos carteles son antecedentes directos del archiconocido cartel de "Anís del mono" de Ramón Casas tan importante en la evolución de la Publicidad en España

Las escuelas de Viena en Austria, y Deutscher Werkbund en Alemania, también transformaban el espíritu modernista temprano del Art Nouveau. Rechazando la ornamentación curvilínea en favor de una estructura rectilínea y geométrica basada en el funcionalismo.

Una consecuencia dominante de estos esfuerzos modernistas era el "Plakatstil" alemán (1906 – 1918), o el "Poster Style", que fue iniciado en 1905 por Lucien Bernhard en Berlín.

Bernhard, ara un concurso del cartel patrocinado por los fósforos Preister, dibujó dos grandes fósforos y rotuló la marca sobre ellos en letras limpias, y en negrilla. La simplicidad rígida del diseño de Bernhard ganó la competición. Bernhard minimaliza el naturalismo y pone el énfasis en colores y formas planas consiguiendo con su trabajo, una sintetización que se convertirá en el paso siguiente hacia el moderno lenguaje visual.

La Primera Guerra Mundial y la revolución bolchevique significó un nuevo papel para el cartel: la propaganda. De hecho, la guerra supuso la campaña publicitaria más grande hasta la fecha, desde recaudar dinero, a soldados de reclutamiento y alzar esfuerzos voluntarios, a estimular la producción o provocar ultraje y atrocidades en las líneas enemigas. América solamente produjo cerca de 2.500 diseños y aproximadamente 20 millones de carteles, casi un cartel para cada 4 ciudadanos en poco más de dos años. Las lecciones de la brillante publicidad americana en la Gran Guerra no pasaron desperdiciadas por la Rusia bolchevique, que dieron vuelta al arte del cartel en ayuda a su Guerra Civil. Lenin y sus seguidores demostraron ser los amos de la propaganda moderna, y el cartel se convirtió en una arma vital que sería utilizada a través del siglo en guerras calientes y frías por todo el planeta. Después de la Primera Guerra Mundial, la inspiración orgánica del Art Nouveau parecía inaplicable en una sociedad cada vez más industrial. Las nuevas realidades fueron expresadas mejor en los movimientos modernos del arte, como el Cubismo, el Futurismo, el Dada y el Expresionismo, que tendrían una influencia profunda en el diseño gráfico.

En la Unión Soviética, el movimiento Constructivista tomó el liderazgo en los años 20 con la meta de crear una nueva sociedad tecnológica. Con el edificio como elemento en el movimiento Suprematista de Kasimir Malevich (consecuencia rusa de Cubismo y

Futurismo), el Constructivismo desarrolló un estilo de "agitación" de la composición, marcado por las diagonales, fotomontajes y colores primarios. Conducido por El Lissitzky, Alexander Rodchenko, Gustav Klutsis y Stenberg, el trabajo de los Constructivistas tendría un impacto importante en el diseño occidental, sobre todo a través de la Bauhaus y del movimiento "de Stijl".

Este lenguaje científico del diseño fue popularizado en un nuevo movimiento decorativo internacional llamado "Art Decó". En este estilo la máquina, la energía y la velocidad se convirtieron en los temas primarios. Las formas fueron simplificadas y aerodinamizadas, y los tipos de letra curvados fueron sustituidos por los lisos y angulares. El "Art Decó" demostró una variedad amplia de influencias gráficas: de los movimientos modernos del arte del Cubismo, de Futurismo y de Dadá; a los avances del diseño de la Secesión de Viena, de Plakatstil y del Constructivismo ruso, incluso al arte exótico de Persia, Egipto y África.

El término "Art Decó" se deriva de la exposición de "Artes Decorativas" de 1925 en París, que demostró ser un escaparate espectacular para el estilo. En París, el estilo caricaturesco de Cappiello llevó a las imágenes geométricas, e intelectuales de A.M. Cassandre, popularizaron las técnicas del aerógrafo para la aplicación del color. Sus carteles de cruceros de Normandíe, de Statendam y de Atlantique se convirtieron en iconos de la edad industrial.

El Art Decó, como el Art Nouveau antes de él, se extiende rápidamente a través de Europa. Destacaron los artistas Federico Seneca y Giuseppe Riccobaldi en Italia, Ludwig Hohlwein en Alemania, Pieter Hofman en Holanda, Otto Morach y Herbert Matter en Suiza, E. McKnight Kauffer en Inglaterra y Francisco Gali en España.³

El cartel jugó otra vez un papel importante en la comunicación de la Segunda Guerra Mundial, pero esta vez compartió el trabajo con otros medios, principalmente la radio y la impresión. Por este tiempo, la mayoría de los carteles fueron impresos usando la técnica de offset, que permitía grandes y rápidas tiradas. El uso de la fotografía en carteles, que comenzó en la Unión Soviética en los años 20, llegó a ser tan común ahora como la ilustración. Después de la guerra, el uso de cartel declinó en la mayoría de los países mientras que la televisión y el cine se convirtieron en los protagonistas de la difusión de mensajes.

El último resplandor de la edad clásica del cartel litográfico ocurrió en Suiza, donde el gobierno promovió la industria de impresión y la excelencia del cartel. El establecimiento de un tamaño estándar del cartel y de un sistema nacional del quiosco en 1914 era una ayuda adicional.

Aprovechando el sentido suizo de la precisión, del estilo que se desarrolló durante la Segunda Guerra Mundial y los primeros años de los cincuenta en Basilea eran el "Sachplakat", o del "Object Poster Style", convirtiendo la fabricación de objetos diarios en iconos gigantes, sus raíces van de nuevo al Plakatstil de Lucian Bernhard y el movimiento surrealista. La elegancia visual fue emparejada a menudo con humor apacible. Con el final de la impresión litográfica en los cincuenta, Leupin, Brun y los otros artistas de Basilea Sachplakat dieron vuelta a un estilo chistoso menos confiado sobre el color y las texturas ricos de la impresión litográfica.

La dominación de Suiza en el campo del cartel continuó creciendo en los últimos años cincuenta con el desarrollo de un nuevo estilo gráfico que tenía raíces en la Bauhaus. Debido a su confianza fuerte en elementos tipográficos en negro y blanco, el nuevo estilo vino a ser conocido como el estilo tipográfico internacional "International Typographic Style". Refinado en las escuelas del diseño en Zurich y Basilea, el estilo utilizó una rejilla matemática, reglas gráficas determinantes y una fotografía negra y blanca para proporcionar una estructura clara y lógica. Se convirtió en el estilo gráfico predominante del diseño en el mundo en los setenta, y continúa ejerciendo su influencia hoy.

El nuevo estilo encajó perfectamente en el mercado de la posguerra cada vez más global. El problema suizo de la lengua (tres idiomas importantes en un país pequeño) se convirtió en un problema mundial, y allí era una necesidad fuerte la claridad en palabra y símbolo. Las corporaciones necesitaron la identificación internacional, y acontecimientos globales tales como las Olimpiadas requerían soluciones universales que el estilo tipográfico podría proporcionar.

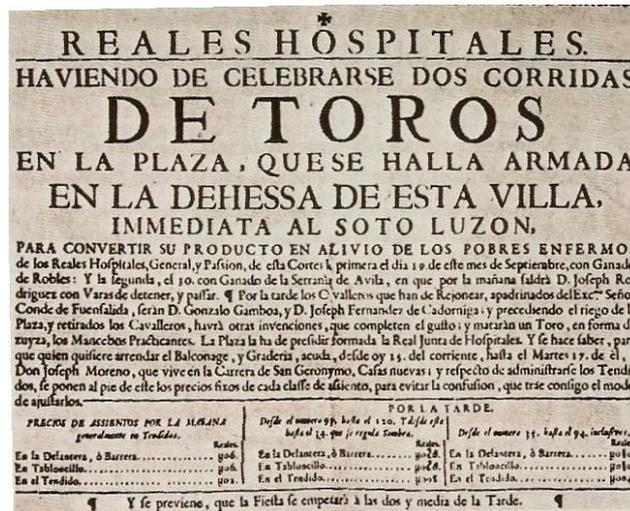
En el mismo tiempo, un acercamiento relajado y más intuitivo tomó el asimiento en varios países, los más notables Estados Unidos y Polonia. Philip Meggs utiliza la imagen conceptual del término del paraguas para describir un nuevo estilo de la ilustración, término que pidió prestado libremente del expresionismo, el Surrealismo y del Arte Pop. Un ejemplo famoso era el relleno de registro 1967 del álbum de Bob Dylan de Milton Glaser. Glaser cristalizó el mensaje contracultural del músico retratando su pelo largo como un arco iris rico en colores que se agitan en suaves trazos curvos, (el cartel de Glaser anticiparía una moda psicodélica breve pero espectacular del cartel en los Estados Unidos, que recordaron los excesos florales del Art Nouveau, las imágenes diferidas que pulsaban el Op-Art, y las yuxtaposiciones extrañas del Surrealismo).

Otros amos de la imagen conceptual incluyen a Armando Testa en Italia, Gunter Rambow de Alemania, y Nicolas Troxler de Suiza. El estilo tipográfico internacional comenzó a perder su energía en los setenta y en los ochenta. Muchos lo criticaron por ser frío, formal y dogmático. Un profesor joven en Basilea, Wolfgang Weingart condujo la rebelión que llevó al estilo gráfico predominante de hoy conocido libremente como diseño Post-Moderno. Weingart experimentó con la impresión offset para producir los carteles que aparecían complejos y caóticos, juguetones y espontáneos -- todos en contraste rígido a las enseñanzas de sus maestros. La

liberación de Weingart de la tipografía era una fundación importante para varios nuevos estilos, de Memphis y de Retro, a los avances que ahora eran hechos en gráficos informáticos dando lugar a la Era Digital.

2.El Cartel en España y su influencia en Andalucía, Sevilla como ejemplo.

El primer cartel que conocemos en España es un cartel de toros anunciador de un festejo en Madrid los días 19 y 30 de septiembre de 1737 en la plaza del Soto de Luzón⁴. Éstos primeros carteles de imprenta, estéticamente muy rudimentarios, se limitaban a anunciar con variada tipografía de la fecha y lugar de las corridas, los participantes y los dueños de los toros. Anticipándose Alois Senefelder y su invención de la litografía y por consiguiente a la expansión del cartel. De este modo quedaba relegado a un segundo puesto el cartel que por mucho tiempo se pensó pionero, el cartel de Toros en Sevilla de 1761 primera aparición del cartel en Andalucía aunque segundo en España⁵.



El cartel taurino más antiguo que se conoce (Madrid septiembre de 1737).

Poco a poco los carteles fueron reemplazando al tradicional pregón callejero, con el que se anunciaba por las calles desde tiempos antiguos la celebración de la corrida y se informaba a los espectadores de las normas en la misma plaza, una vez despejada.

Al igual que el pregón, el cartel de imprenta fue incluyendo no sólo a los participantes y las características del festejo sino que daban cuenta de forma cada vez más prolija de preceptos y advertencias –como la prohibición de arrojar al ruedo cáscaras de naranja, piedras, palos o animales muertos–, por lo que constituyeron también el primer rudimento de reglamento taurino. Durante el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX dominaba el gusto neoclásico y el estilo imperio, a menudo con orlas y tipografías variadas cada vez más elaboradas. Curioso es el cartel litográfico también del coso madrileño impreso a una tinta sobre papel coloreado, que representa uno de los primeros carteles en los que aparece tímidamente la imagen junto a un predominante cuerpo de texto⁶.

Aunque las mayores innovaciones tipográficas y artísticas se fueron produciendo en los carteles de la plaza de la Maestranza de Sevilla y en algunas otras, los historiadores consideran que son solo los carteles de las plazas de Madrid los que permiten observar una evolución coherente en el estilo. Hasta 1840, los carteles se encabezaban con un formulismo en el que la autoridad –en Madrid el rey o la reina– disponen la celebración de la corrida. En una corrida celebrada en Madrid de 1840 se suprime definitivamente la tradicional mención real y se celebra en honor del «glorioso pronunciamiento de esta capital en favor de la Constitución de 1837 y las Libertades Patrias», ilustrando el triunfo de las ideas liberales. La desaparición del encabezamiento real dio más libertad creativa al diseño y se abrió a las primeras viñetas y dibujos, ya ensayados en plazas de fuera de Madrid donde podían experimentar con nuevos diseños, y que influyeron de forma decisiva en el futuro diseño artístico de los carteles. Se aprecia ya en los carteles la influencia romántica de la época, con su gusto por lo medieval, en la imitación de letras góticas, orlas de ojivas y motivos arquitectónicos góticos. Algunos carteles incluso, destinados a los lugares más llamativos, se coloreaban a mano. Empiezan a aparecer los primeros dibujos con los retratos de las principales figuras del toreo. También empiezan a intervenir en el diseño de carteles taurinos, especialmente los destinados a corridas benéficas, artistas de prestigio, como Sorolla o Benlliure, y ya en el siglo XX, artistas de renombre como Pablo

4 http://es.wikipedia.org/wiki/Cartel_taurino

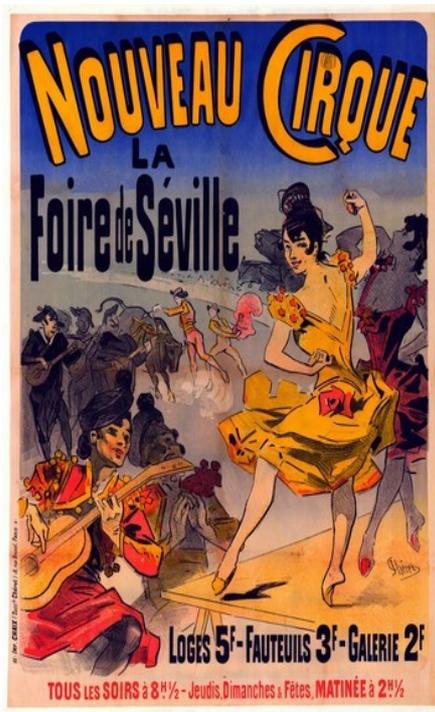
5 Checa Godoy Antonio, Las rutas de la publicidad en Andalucía p21 Edición José Manuel Lara 2005

6 Carulla, Jordi y Arnau; El color de Madrid p 7 y 32 Postermil sl 2000

Picasso, Salvador Dalí, Antoni Tàpies, Rafael Alberti, Luis Gordillo, Antoni Miró, Miquel Barceló, Eduardo Arroyo, o José María Sicilia entre otros muchos, rompen el anquilosamiento del cartel taurino en España de la mano de la Real Maestranza de Sevilla⁷

En el Último Tercio del Siglo XIX las corridas de toros, carreras de Caballos y todo lo andaluz están en pleno auge, prueba de ello son las diferentes aportaciones cartelísticas al respecto, entre las que destacan El Cartel que el propio Jules Cheret realizara en 1889 titulado “*Nouveau Cirque de la Foire de Sevilla*”, con Toros, Bailarinas y Guitarras.

Temas andaluces menudean en el Cartel Francés de estos años.”⁸



Jules Cheret, 1889; Nouveau Cirque de la Foire de Sevilla

En Andalucía, desde finales del siglo XIX y ya en el siglo XX no sólo están presentes los carteles de índole taurina sino que son un gran referente los carteles de vinos y brandys jerezanos que se extenderán por todo el país como la inquietante silueta de Sandeman, el hombre de la capa, un hito de la cartelería jerezana de los años treinta.⁹

Sin marcharnos de Cádiz, no podemos dejar de hacer alusión a la cartelería dedicada a la navegación, los conocidos como “carteles de barco”, de gran producción desde el siglo XVIII que servían para anunciar los viajes que partían del puerto gaditano, y que a pesar de no sobresalir por su calidad artística, lo hacen por su particularidad, ya que son carteles en bicromía y de carácter tipográfico, con la sencilla ilustración de un barco¹⁰.

El primer tercio del Siglo XX se convierte en el periodo más relevante de la cartelería andaluza, los concursos se multiplican además de establecerse numerosos establecimientos especializados en la impresión, y cada vez son más los eventos para anunciar, no solo los fastos propios de cada zona geográfica sino que también para empresas y comercios, sobre todo los productores de bebidas, aguardientes, manzanillas o vinos dulces serán los principales demandantes. Al igual que ocurría en Francia o en Cataluña con los cavas y el anís encabezado por el cartel “Anís del Mono”, en Andalucía destacaron los carteles para los caldos jerezanos y malagueños.

Los animados años diez y veinte traen relevantes aportaciones de artistas andaluces, como la colección que realizara el cordobés Julio Romero de Torres para la unión española de Explosivos de Río Tinto, o los resultantes premiados en concursos de gran participación como el de anuncio de “Ceregumil” en 1925.

Junto al cartel comercial y al taurino, el cartel festivo crece con el siglo, sobre todo los prestigiosos de Semana Santa y Feria sevillanos con autores de indiscutible prestigio como Gustavo Bacarizas, José García y Ramos, Vicente Barreira Polo, José Rico

7 Checa Godoy Antonio; El Cartel, dos siglos de publicidad y propaganda p 176 Advoock 2014

8 Checa Godoy Antonio; Las Rutas de la publicidad en Andalucía p 29 Fundación J.M.Lara 2005

9 Checa Godoy, Antonio, Las rutas DE la publicidad en Andalucía, Fundación José Manuel Lara, Sevilla 2005. Pp 54

10 Checa Godoy, Antonio, Las rutas DE la publicidad en Andalucía, Fundación José Manuel Lara, Sevilla 2005. Pp 35-26

Cejudo o Francisco Hohenleiter de Castro entre otros muchos.

A partir de 1926 la sevillana cervecera "La Cruz del Campo" difunde sus carteles con un marcado carácter colorista y como protagonista absoluto la figura del Gambrinus que se convertirá en su símbolo durante décadas. Incluso antes del "Crac del 29" aparecen carteles bancarios como el que Juan Miguel Sánchez realizara para la Caja de seguros sociales y ahorros de Andalucía. En 1911 se había creado la comisaría regia de turismo que en 1928 se sustituyera por el Patronato Nacional de Turismo que realiza campañas de difusión como la producida para el Ayuntamiento de Cádiz por José Luis Rey o Francisco de Hohenleiter entre otros.

Viajar siempre ha estado en el imaginario de todas las épocas, pero los destinos han ido cambiando con las modas, el desarrollo de los transportes y la tecnología. Algunos países como España, en los años treinta apenas podían sobrevivir de otra fuente que no fuera el turismo e incluso en la actualidad, cuando otros puntos del planeta aparecen como paraísos emergentes para el viajero, la "piel de toro" continúa jugando una de sus más importantes bazas a través de la industria turística.

Quizá por ello, publicitar España ha sido, desde los años diez, una tarea en la que todos han colaborado, sobre todo instituciones y artistas, haciendo que tengamos una potente colección de imágenes del patrimonio español en carteles de importantes pintores de las primeras décadas del siglo XX.

Destacaron autores como Rafael de Penagos, creador de la ilustración "Art Decó" en España, o el muralista y fotomontajista Valenciano, Josep Renau. Según el propio Instituto Cervantes, "España se sumaba así a la tendencia, nacida en las grandes capitales europeas en el siglo XIX, de "empapelar" las calles urbanas con vallas y paneles publicitarios que las convertían en grandes escaparates de la modernidad. Y sentaba las bases para el nacimiento de los grandes flujos turísticos, una de las principales fuentes de riqueza y empleo en España durante las décadas posteriores y en este siglo XXI".

La Exposición Iberoamericana en Sevilla y la Universal en Barcelona, ambas en 1929 fueron un momento histórico importante para el país y su producción Cartelística.

El acontecimiento tenía que ser aprovechado y no se dudó en encargar a importantes pintores de la época libros, folletos y carteles que sirvieran para promocionar los encantos de España. Numerosos cartelistas y creativos andaluces emigran a Madrid y Barcelona como ocurre con Manuel Prieto, que creara el declarado patrimonio nacional "Toro de Osborne", o el jiennense Lorenzo Goñi cartelista republicano que se instala en Barcelona.

La guerra civil de 1936-1939 divide España y por supuesto en ella Andalucía donde tiene una inmediata huella en la publicidad, Andalucía se posiciona mayoritariamente fiel a la República pero no en el bando de los sublevados. La publicidad y el cartelismo se tiñen con un marcado sentir patriótico y con el estallido de la guerra dan paso a la edad de oro del cartel español, en un entorno, paradójicamente, de violencia y destrucción¹¹

Una vez finalizada la Guerra, durante la época del franquismo el orgullo de lo nacional impera en las creaciones y grandes figuras de la publicidad andaluza como el renovador gaditano Manuel Prieto o con el interesante dibujante malagueño Rafael Sánchez Campos, trabajan bajo las premisas de un país sometido al régimen del General Franco.

Los años sesenta suponen un impulso para la publicidad andaluza, debido al desarrollismo industrial y el auge turístico en la Costa del Sol, que lanzan a la comunidad al consumo sobre todo en publicidad exterior.

En la posguerra es destacable en lo que a carteles festivos tradicionales, el trabajo de José Morell, natural de Girona y que realiza entre otros carteles turísticos estatales el cartel de la Semana Santa Sevillana de 1946. El cartel andaluz de la posguerra se estanca en la reutilización de la estética modernista huyendo de la vanguardia, cayendo en tópicos, como se aprecia en los carteles de Braulio Ruiz, José Baena, Francisco Maireles o Tomás Ruiz Vela, hasta que van apareciendo ciertos renovadores como Álvarez Gámez o Máximo Moreno, además de los que seguirán, Paco Cuadrado, Claudio Díaz, o Francisco Cortijo, imperando en la cartelería la técnica pictórica frente a la fotográfica que en los setenta tiene su punto álgido.

En la transición empiezan a aparecer figuras sobresalientes como Joaquín Sáenz, se acercan al mundo del cartel, pintores como Guillermo Pérez Villalta, Luis Gordillo o el poeta Rafael Alberti. Además se comienza a buscar una nueva imagen de las fiestas buscando a artistas de renombre en colecciones tan interesantes como las de la Real Maestranza de Caballería o los carteles de la Bienal de Flamenco, cuyo primer ejemplo corre de la mano de Joaquín Sáenz¹² en el año ochenta, y que desde entonces sorprende en cada edición con un creativo de reconocido éxito nacional o internacional como Saura, Gordillo, Ruven Afanador, Rafael Canogar, Moreno Galván o Tapies entre otros muchos, que engrosan la lista de unas colecciones artístico publicitarias más destacables de Andalucía. Será en los últimos años ya en el siglo XXI cuando los carteles del Festival de Cine de Sevilla con figuras como Miki Leal, Brieva, Curro Gonzalez, María José Gallardo Soler o María Cañas.

11 De Andrés Sanz, Jesús; *Carteles de la guerra civil española*, Susaeta ediciones, Madrid 2006 pp 12-13

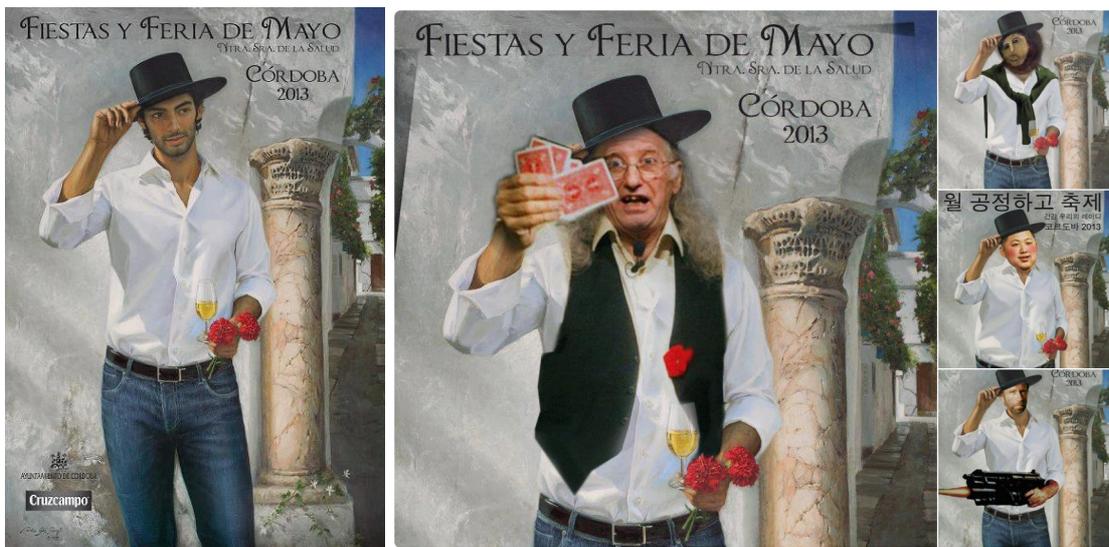
12 Barrera García, Agustín I *Sevilla Flamenca* nº113, artículo "Arte Flamenco, La bienal de Flamenco de Sevilla y su cartel Publicitario"; Federación de peñas flamencas de Andalucía, Sevilla 2010

Inmersos ya en la era digital, en la que nos encontramos inmersos. El cartel aún teniendo relevancia sigue evolucionando a través de los medios informáticos que provocaron la revolución de la comunicación del siglo XXI. Internet, las redes sociales y sobre todo el anonimato que estas provocan, han puesto en tela de juicio el trabajo de los creadores de la cartelería, parece que ahora todos somos expertos publicitarios y tenemos la capacidad de hacer crítica de la obra con el gusto o la cercanía política como principales baluartes, y no como piezas publicitarias o artísticas por lo que los creadores a la hora de realizar sus obras han de pensar en la repercusión mediática y prepararse para estar en el ojo del huracán como acaba de ocurrir recientemente con el cartel de Festival de Cine europeo de Sevilla de la artista internacional Maria Cañas, que ha sufrido un bochornoso escarnio publico y graves acusaciones por plagio, ya que la artista, que alardea en su obra de tintes apropiacionistas. Compone el cartel a modo de collage digital con imágenes de los años cincuenta, y principalmente con la obra de Walter Popp que protagoniza esta mas que eficaz obra publicitaria, que sin duda ha tenido una importantísima repercusión mediática, pero también ha puesto en tela de juicio la profesionalidad de una artista cuya obra se basa en esos preceptos, que no debería defenderse mas que con su obra que es más que defendible, pero cuyo escarnio a través de las redes sociales ha sido tan desmesurado que afecta directamente a la creadora con irremediables daños morales.



Obra de Maria Cañas para el Festival de Cine de Sevilla de 2017

Como ya ocurriera anteriormente con otros carteles que incluso llegaron a crear movimientos creativos alternativos como el polémico de la festividades del Mayo Cordobés de la pintora María José Ruiz. Que se convirtió en viral por los numerosos memes que surgieron por reacción de una propuesta de la artista cordobesa Beatriz Sánchez, que abrió la caja de Pandora a mil versiones diferentes del mismo.



Cartel de María José Ruiz para la Feria y Fiestas de Cordoba 2013 y algunos de sus memes.

Es por tanto un tema a debate, si los carteles han de realizarse para contentar a la mayoría del pueblo y no organizar escándalos públicos o políticos, o todo lo contrario pues de algún modo de este modo se consigue tener muchísima más influencia social y propaganda, una de las funciones principales e intrínsecas del cartel.

Bibliografía:

la bibliografía se encuentra ordenada por categorías temáticas y orden alfabético en cada categoría

Comunicación:

ACASO, MARÍA

“El lenguaje Visual”

Ed Phaidos. Barcelona 2009

CHACÓN ÁLVAREZ, JOSÉ ANTONIO;

“Las rutas del arte Contemporáneo en Andalucía”

Fundación José Manuel Lara, Sevilla 2004

CHECA GODOY, ANTONIO;

“Las rutas de la Publicidad en Andalucía”

Fundación José Manuel Lara, Sevilla 2005

CORONADO HEIJÓN, DIEGO;

“La metáfora del Espejo: Teoría e Historia del Cartel Publicitario”

Ediciones Alfar, Sevilla 2002

DONIS A. DONDIS;

“La sintaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual”

Gustavo Gili, Barcelona, 2007

EGUIZÁBAL, RAÚL;

“Industrias de la Conciencia Una Historia social de la publicidad en España 1975-2009”

Ediciones Península. Barcelona, 2009

MARÍN TORRES ,M;

“Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística”

Ediciones Trea. Madrid, 2002

Cartel:

BARNICOAT, JOHN;

“Los carteles su Historia y su Lenguaje”

Editorial Gustavo Gili, s.a. Barcelona 2007

CAMACHO SONIA, MORÓN INMACULADA Y BARRERA, AGUSTÍN ISRAEL;

“Actas 7ª Jornadas de Temas Moronenses”; El Cartel en Morón Técnica y Composición.

Fundación Fernando Villalón, Morón de la Frontera, Sevilla, 2009

CARULLA, JORDI Y CARULLA, ARNAU

“El color de Madrid”

Ed Postermil sl. Barcelona 2000

DE ANDRÉS SANZ, JESÚS

Atlas ilustrado de carteles de la guerra civil española”

ED Susaeta. Madrid 1997

ENEL FRANÇOISE;

“El Cartel, Lenguaje , Funciones, Retórica”

Editorial Fernando Torres, Valencia

MATEOS DE LOS SANTOS PÉREZ, GUILLERMO;

“Carteles de Sevilla, Un siglo de Carteles Festivo-Religiosos 1881-1987”

Grafisur, Granada 1988

QUARTO PUBLISHING PLC

“Ee arte del póster”
Lisma Ed. Londres 1999

RIESTRA, CARMEN Y ALBIÑANA, SALVADOR;
“Cuaderno didáctico mexico ilustrado, libros revistas y carteles 1920-1950”
AECID , Madrid , 2010

SÁNCHEZ. JOSÉ
“Saura en sus Carteles”
Diputación de Cuenca. Cuenca 1999

VVAA
“Carteles socialistas de la guerra civil”
Fundación Pablo Iglesias. Madrid 2007

VVAA
“Cartel europeo 1888-1938”
Museo Picasso Málaga. Málaga 2012

VVAA;
“Memoria de lo efimero, catálogo de carteles de la biblioteca pública de sevilla ingresados por depósito legal”
Junta de Andalucía y Biblioteca infanta Elena de Sevilla , Sevilla , 2008

VVAA;
“Un siglo de Carteles de Fiestas primaverales”
Caja San Fernando, Sevilla 1993

Color:

BALL, PHILIP
“La invención del Color”
De bolsillo, Barcelona 2009

CÓMEZ RAMOS, RAFAEL
“Imagen y simbolo en la edad media andaluza”
Universidad de Sevilla , Utrera, Sevilla, 1990

LABUDOVIC, ANA Y SARINICA, ROSE
“Color in Graphics”
Index Book, Barcelona 2008
MARTÍ, NACHO Y OTTO&OLAFF.
“Color y Percepción, Del blanco espárrago al negro aceituna”
Index Book, Barcelona 2008

PORTAL, FRÉDÉRIC,
“El simbolismo de los Colores”
José J. De Olañeta, editor , Palma de Mallorca, 2005

Simbología e iconografía:

BARBÉ-GALL, FRANÇOISE;
“Comprender los símbolos en la pintura”
Lunweg, Madrid, 2010

BECKER, UDO.
“Enciclopedia de los símbolos”
Ed Swing. Barcelona 2008

CABRA LOREDO. MARIA DOLORES
“Iconografía de Sevilla 1450-1650”
Focus y ediciones el Viso. Sevilla 1988

CARMONA MUELA, JUAN
“Iconografía de los santos”
Ed Akal. Madrid 2009

CÓMEZ RAMOS, RAFAEL

“Imagen y símbolo en la edad media andaluza”

Universidad de Sevilla. Sevilla 1990

COOPER, J.C.

“Diccionario de símbolos”

Gustavo gilo. Barcelona 2007

FATAS, GUILLERMO Y BORRÁS, GONZALO MARIA;

“Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heraldica y numismática”

Alianza editorial, Madrid, 2001

RIPA, CESARE;

“Iconología I”

Akal, Arte y Estética, Madrid, 2007

RIPA, CESARE;

“Iconología II”

Akal, Arte y Estética, Madrid, 2007

SANCHO CORBACHO. ANTONIO

“Iconografía de Sevilla”

Graficas del Sur. Sevilla 1975

SERRERA, JUAN MIGUEL

“Iconografía de Sevilla 1651-1789”

Focus y ediciones el Viso. Sevilla 1989

VVAA

“Iconografía de Sevilla 1869-1936”

Fundación Focus. Sevilla 1993

VVAA.,

“Símbolos estéticos”

Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001

Arte:

CHACÓN ÁLVAREZ, JOSÉ ANTONIO;

“Las rutas del arte Contemporáneo en Andalucía”

Fundación José Manuel Lara, Sevilla 2004

CORTIJO, ANA MARÍA

“ ¡yo conocí a un hombre de talento...que reía! retratos de Francisco Cortijo

Fundación Aparejadores. Sevilla 2000

DEL RÍO, FRANCISCO.

“20 años del Certamen Ciudad de Utrera, Un proyecto de arte Contemporáneo”.

Diputación de Sevilla, y Ayuntamiento de Utrera, Sevilla 2008

FERNÁNDEZ LACOMBA, JUAN

“La escuela de Alcalá de Guadaíra y el paisajismo sevillano 1800-1936”

Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra. Sevilla 2002

KULKA, THOMAS

“El Kitsch”

Ed Casimiro. Madrid 2011

PÉREZ CALERO, GERARDO

“El Patrimonio artístico del Ateneo de Sevilla”

Excmo. Ateneo de Sevilla, Ateneo de Sevilla, Sevilla 2005

PÉREZ CALERO, GERARDO

“Las Bellas Artes y el Ateneo de Sevilla, La vida artística de la ciudad II (1951-2009)”

Excmo. Ateneo de Sevilla, Ateneo de Sevilla, Sevilla 2010

PÉREZ VALENCIA, FRANCISCO
" Colección -El Monte- Caja de Huelva y Sevilla"
El Monte. Sanlúcar de Barrameda 1994

PALOMO, BERNARDO y MARTÍN, FERNANDO
"La renovación plástica en Andalucía desde el equipo 57 al CAC Málaga"
CAC Málaga. Málaga 2004

RODRÍGUEZ AGUILAR, INMACULADA CONCEPCIÓN
"Arte y cultura en la prensa, La Pintura Sevillana (1900-1936)
Universidad de Sevilla. Sevilla 2000

VALDIVIESO, ENRIQUE
"Historia de la Pintura Sevillana"2ª Edición
Ediciones Guadalquivir. Sevilla 1992

VVAA
"60 años de Arte Contemporáneo en Córdoba" (Catálogo de exposición del mismo nombre)
Diputación provincial de Córdoba. Córdoba 2013

VVAA
"Andalucía 1990 Pinturas"
Junta de Andalucía. Sevilla 1990

VVAA
"Diccionario de Ateneistas I"2ª Edición
Ateneo de Sevilla. Sevilla 2006

VVAA
"Diccionario de Ateneistas II"
Ateneo de Sevilla. Sevilla 2005

VVAA
"Diccionario de Ateneistas III"
Ateneo de Sevilla. Sevilla 2005

VVAA
"Índice General de los Diccionarios de Ateneistas I, II y III"
Ateneo de Sevilla. Sevilla 2006

VVAA.;
"Imágenes y mitos en la pintura andaluza, colección Bellver"
Junta de Andalucía . Sevilla, 2011

VVAA
"La Sevilla de Velázquez"
Diario de Sevilla. Sevilla 1999

VVAA
"Orígenes de la abstracción en la pintura sevillana 1953-1965"
Fundación Caja Rural. Sevilla 2008

VVAA
"Pintores de Sevilla 1952-1992"
Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla 1992

VVAA
"Pintores de Sevilla Homenaje a Paco Molina"
Fundación el Monte. Sevilla 1990

VVAA;
"Pintura andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza
Museo Thyssen-Bornemisza Málaga, Málaga 2005

VVAA

“Sevilla 1992/2002 Apuntes para la construcción de una nueva imagen gráfica de la ciudad
Ayuntamiento de Sevilla comisión 10º aniversario Expo 92. Sevilla 2002

VVAA

“Sevilla en Fiestas”

Caja San Fernando, Sevilla 1997

VVAA

“Utrera Un proyecto de arte contemporáneo; 20 años del certámen ciudad de Utrera”

Ayuntamiento de Utrera, Utrera 2000

ZWEIG, STEFAN

“El misterio de la creación artística”

Ed Sequitur. Madrid 2010

Bibliografía relacionada:

Rennert, Jack. Poster of the belle Epoque. The Wine Spectator press, 1990

Revistas

“AD Arquitectural digest. Las Mejores Casas del mundo” nº 94

Artículo “Caballero Andaluz” (Chema Rodríguez) pp 135-145 Pete Bermejo

“Historia y vida” nº 425

Artículo Toulouse-Lautrec un genio de la pintura al servicio de la publicidad. Quique Martín Acevedo

“Sevilla Flamenca” Etapa V nº 113

Arte Flamenco La Bienal de Flamenco de Sevilla y su Cartel Publicitario. Agustín Israel Barrera García

Webs relacionadas:

www.ateneosevilla.org

www.ayto-morondelafrontera.org>>organismos

www.ayuntamientodesevilla.org

www.flamencoworld.com

www.maestranza.com

<https://www.plazadetorosdelamaestranza.com/index.php/la-empresa/carteles>

www.sandiegomuseum.org/lautrec

www.sevilla.org/fiestasmayores

http://es.wikipedia.org/wiki/Cartel_taurino

<http://wikiferia.blogspot.com.es>

<http://diseñocarteles.com/historia-de-la-publicidad-nacimiento-del-cartel-publicitario-moderno>

<https://www.museodelprado.es>

<http://www.carmenhyssenmalaga.org/es>

<http://www.museoreinasofia.es>

<http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/MBASE/>

VI Congreso Virtual Internacional Arte y Sociedad: Paradigmas digitales
Octubre 2017

**NUEVAS TECNOLOGÍAS A PRINCIPIOS DEL S.XX COMO
ANTECEDENTES DE LA ERA DIGITAL**

LAURA FRANCO CARRIÓN
Universidad de Málaga

Resumen :

Cuando hablamos de “Arte y sociedad” o de “Arte y tecnología” siempre encontramos un claro referente en la cinematografía.

La fotografía y posteriormente el cine, se han constituido desde sus orígenes como aquellos fenómenos que siempre han sabido combinar manifestaciones artísticas propias de la época y la sociedad del momento, con sus avances tecnológicos correspondientes. Avances que en los comienzos del cine permitieron dotar a la imagen fotográfica de movimiento, como veremos a continuación en la ponencia, y que actualmente nos ofrecen una amplia gama de posibilidades cinematográficas, televisivas y cibernéticas.

El propósito de esta ponencia es dar a conocer cuales fueron los acontecimientos que dieron lugar a la invención del cinematógrafo y en consecuencia a la creación de una nueva forma de expresión artística apoyada en el surgimiento de un lenguaje propio del nuevo medio.

Palabras clave : cine, arte, tecnología, cinematografía, fotografía, lenguaje cinematográfico.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL CINE DE PRINCIPIOS DEL S.XX.

Para hablar de las características principales del cine de principios del siglo xx, es decir, del cine a partir de su nacimiento y en su primera etapa, debemos acudir a aspectos fundamentales que ayudan a entender las causas por las cuales fue inventado y todas aquellas aportaciones y experiencias que contribuyeron a su origen y desarrollo inicial.

La invención del cine fue posible gracias a la unión de cuatro factores entre los que debemos citar: la fotografía o impresión de imágenes captadas de la realidad en un soporte estable; el movimiento o animación de la imagen, obtenido gracias al fenómeno de la persistencia retiniana y al mecanismo de sucesión de imágenes; la proyección en pantalla ; y posteriormente el sonido¹.

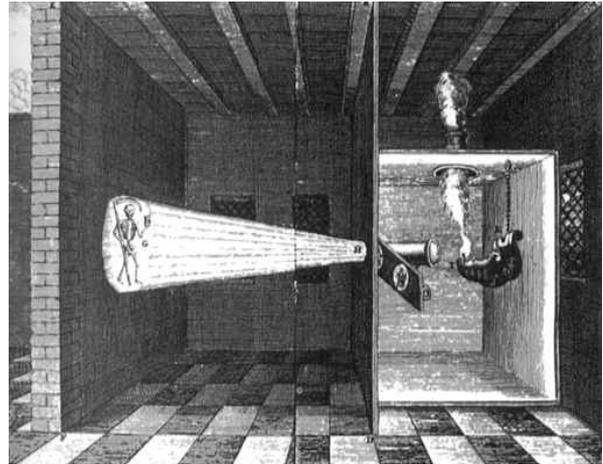
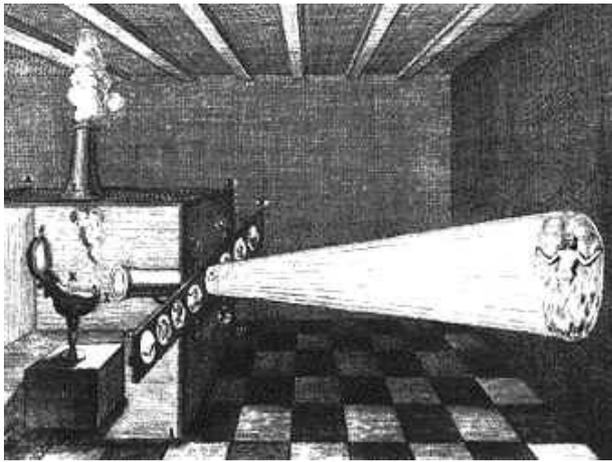
La combinación y desarrollo de uno o varios de los factores señalados, dieron lugar a multitud de inventos que podrían clasificarse dentro de tres líneas : el desarrollo de la captación de imágenes de la fotografía, los sistemas de proyección y espectáculos ópticos y los juguetes basados en la persistencia de la visión.

Estos inventos a los que aludimos, adquieren importancia dentro de los orígenes del cine, ya que forman parte de la llamada “arqueología cinematográfica” y dan respuesta a los grandes interrogantes de “cómo se creó el cine”, “por qué se creó el cine” y “quién o quiénes fueron los inventores”.

■ Sistemas de proyección, espectáculos ópticos y juguetes basados en la persistencia de la visión.

Dentro de estos inventos citados, podemos destacar la *linterna mágica* , creada por Athanasius Kircher en 1645 y consistente en un sistema de proyección de imágenes transparentes a través de una lente. Durante el siglo XVIII fue utilizada por las compañías de cómicos ambulantes en sus espectáculos.

¹SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis : “La invención del cine y la obra de los pioneros”. *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial, Madrid, 2006., pp.224



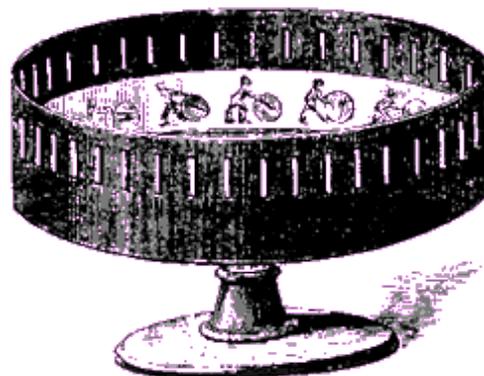
Como podemos observar en el mecanismo de funcionamiento, la linterna mágica se sitúa como precedente del proyector de diapositivas y del cinematógrafo.

Por su parte el *diorama*, inventado por Louis – Jacques Daguerre en 1822, ofrecía un espectáculo óptico consistente en un conjunto de pinturas transparentes gigantes (21 x 12 metros) que se iluminaban estratégicamente con luces de intensidad variable.

A través de estos mecanismos ilusorios, el público comenzaba a formar parte de un espectáculo que ofrecía ya perspectivas cambiantes, como en el caso del *diaporama*.

Pero los juguetes ópticos de mayor interés con respecto a la posterior invención del cine, fueron aquellos que creaban la ilusión de movimiento a través de diversos sistemas.

Un ejemplo representativo de estos “juguetes” puede encontrarse en el *zootropo* o tambor mágico, inventado por William George Horner en 1834 y consistente en un cilindro con hendiduras a través de las cuales se veía la cara interna y opuesta donde se sucedían imágenes que reconstruían un movimiento².



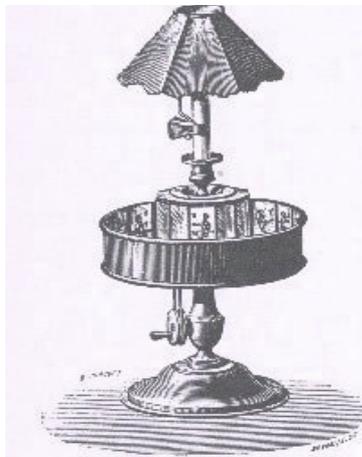
Zootropo de Horner

²SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, op.cit;p.225.

El *praxinoscopio*, que surgió a partir del zootropo de Horner, incluyó mejoras que evitaban la pérdida de luz. Estas mejoras consistían en dos tambores concéntricos, uno con espejos y el otro con imágenes. Aunque no incluía ranuras que actuaran de visor, como ocurría en el zootropo, la ilusión de movimiento se conseguía al reflejarse las imágenes sucesivamente en el espejo, con un instante en que no había nada reflejado.

El praxinoscopio fue inventado por Émile Reynaud en 1877. Reynaud consiguió desarrollar su invento para la proyección pública, dando lugar al teatro praxinoscópico o teatro óptico en el cual el reflejo de una imagen en movimiento se combinaba con el de un escenario pintado o un fondo³.

Las pantomimas luminosas de Reynaud, exhibidas en 1892, son consideradas como precedente inmediato del cine.



Praxinoscopio de Reynaud

■ La captación del movimiento a través de la fotografía.

La fotografía, experimenta un desarrollo paralelo a los inventos anteriormente citados. Gracias a distintos experimentos científicos, se consiguen acortar los tiempos de exposición y se llevan a cabo diversas experiencias que tratan de captar las fases de un movimiento.

Dentro de estas experiencias que se aventuraron a capturar el movimiento a través de la fotografía, debemos citar a Muybrigde y Marey, ya que consiguieron los avances más importantes en esta dirección .

³CARMONA, Ramón: “De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos”. *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine*. Catedra, Signo e Imagen, Madrid, 1998.pp.44.

EADWEARD MUYBRIDGE

Eadweard Muybridge demostró en 1878, que durante el galope de un caballo, hay un instante en el que ninguna de las cuatro patas tocan el suelo. Llegó a esta conclusión tras colocar 24 cámaras cuyos disparadores eran accionados por hilos que un caballo impulsaba en su carrera.

Montó las fotografías en un *fenakistoscopio* o “espectador ilusorio”, es decir, un disco con hendiduras donde se colocaban las imágenes sucesivas de un movimiento. Este disco se hacía girar ante un espejo y la imagen reflejada se veía en movimiento a través de las hendiduras⁴.

Muybridge incorporó el fenakistoscopio a una linterna mágica para proyecciones públicas. Su invento se denominó zoopraxiscopio, un aparato que reproducía las sucesiones de fotografías con carreras de caballos, vuelos de aves o pruebas atléticas.

Entre sus publicaciones debemos mencionar *The Attitudes of Animals in Motion* de 1881 y *Animal Locomotion* de 1887, en once volúmenes, con cien mil fotografías.

ETIENNE – JULES MAREY

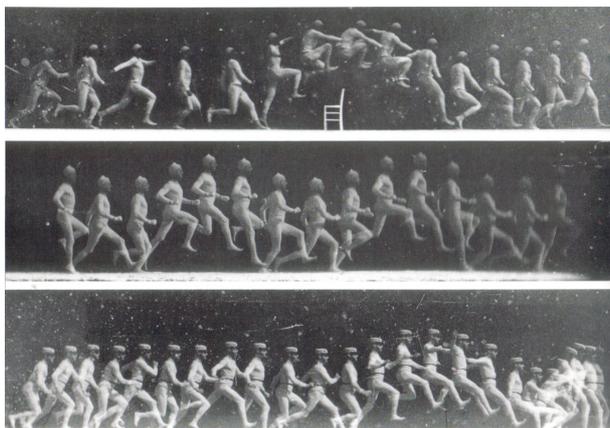
En 1888 el fisiólogo Etienne – Jules Marey, trabajando en colaboración con Muybirdge, consiguió captar en una placa única, distintas fotografías con movimientos de aves, caballos al trote, caídas de gatos y atletas corriendo y saltando.

Marey también fue el encargado de sustituir la placa de vidrio por una película de papel, obteniendo así exposiciones más cortas y rápidas.

A partir de *la cronofotografía y el fusil fotográfico* (provisto de un cliché circular) llegó a las cien instantáneas por segundo⁵.

⁴SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, op.cit;p.226.

⁵Ibidem.



Captación de movimientos múltiples en placa única. Etienne -Jules Marey.

■ La disputada paternidad del cine : Edison y los Hermanos Lumière.

Son muchos los inventores, que como reza en multitud de publicaciones, se atribuyeron la paternidad del cine. De entre todos ellos, debemos destacar a Thomas A. Edison en Estados Unidos y a los hermanos Lumière en Francia.

THOMAS A. EDISON Y EL KINETOSCOPIO

Thomas A. Edison mantuvo contacto con Muybridge, a quien apoyó en la investigación de la fotografía en movimiento después de haber visto el zoopraxinoscopio.

Por otra parte, también estableció una relación de colaboración con George Eastman. Eastman había hecho en 1887 una réplica de la película de celuloide, inventada y patentada un año antes por Hannibal Goodwin.

Esta película fue perfeccionándose y Eastman comenzó a producir tiras y rollos de celuloide desde 1889⁶.

William K.L. Dickson, ayudante de Edison, creó entre 1889 y 1891 el *kinetógrafo*. Se trataba de una cámara con un dispositivo de movimiento discontinuo, con ruedas dentadas que se acoplaban a las perforaciones de cada fotograma y arrastraban la película de celuloide de 35 mm⁷.

La decisión de Dickson de usar perforaciones a ambos lados de la película para controlar su pase, fue muy importante en la evolución del invento cinematográfico.

Debido a la escasa calidad de las imágenes proyectadas por el kinetógrafo, Edison crea las máquinas de visionado individual.

⁶CARMONA, Ramón, op.cit;p.50.

⁷SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis,op.cit;p.226.

El kinetoscopio

El kinetoscopio se creó como sistema de visionado individual de imágenes a 40-46 fotogramas por segundo. Fue inventado por Edison y fabricado en serie desde 1894.

Estaba formado por una caja de madera que albergaba en su interior una serie de bobinas por las que se desplazaba una película de catorce metros en movimiento constante y posteriormente pasaba entre una lámpara eléctrica y una lente de aumento.

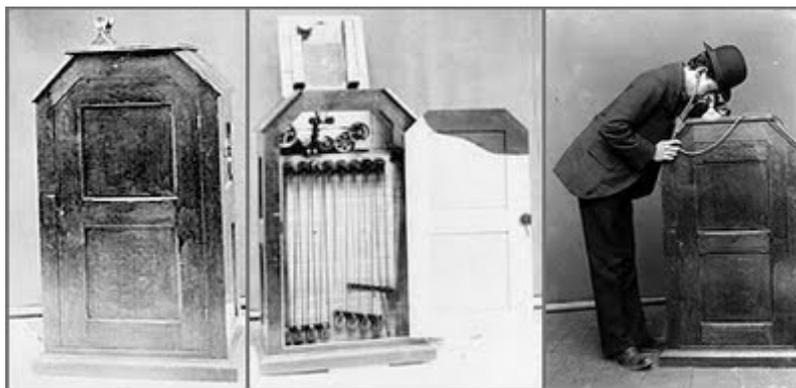
Con ayuda de un obturador de disco rotatorio se iluminaba brevemente cada fotograma y congelaba el movimiento de forma regular.

Por cinco centavos, podían verse películas de 20 segundos, hechas especialmente para ser proyectadas por esta máquina.

Se fabricaron cientos de películas para el kinetoscopio. Todas ellas tenían unido el principio y el final y mostraban bailes, actuaciones de payasos, etc., que comenzaban en cualquier momento.

Estas pequeñas películas no conseguían el movimiento intermitente y por este motivo se rompían con frecuencia.

Edison y Dickson también dieron lugar a un modelo de estudio cinematográfico. Con el objetivo de producir material para los kinetoscopios, Dickson construyó en 1893 una pequeña sala junto a los laboratorios de Edison, especialmente diseñada para hacer películas.



Kinetoscopio : Sistema de arrastre y forma habitual de uso.

Esta sala recibió el nombre de “Black María” ya que su exterior estaba protegido del paso de la luz por láminas de color negro.

Su techo se abría para dejar pasar la luz solar y el habitáculo en su conjunto, podía girar para orientar los rayos solares. En el interior, podía encontrarse un escenario y una cámara montada sobre un raíl.

Existían diversas dificultades para dar el salto hacia las proyecciones públicas. En primer lugar no había un sistema de iluminación lo suficientemente potente como para dar lugar a una imagen nítida ni tampoco un sistema de arrastre con movimiento intermitente.

Fue Woodville Latham en colaboración con sus dos hijos, quienes resolvieron estos problemas a partir del *panoptikon* o *eidoloscopio*. Se trataba de una cámara – proyector que conseguía una proyección nítida de una película de 70 mm. Estaba provista de una presilla que conseguía el movimiento intermitente, fotograma a fotograma, evitando que la película se rompiera. Anteriormente, la película se rompía a causa del tirón necesario que la pasaba ante la ventanilla.

Edison por su parte, mediante el *vitascopio*, perfeccionó el sistema de arrastre a través de la patente “el bucle de Latham”, una presilla que impedía la rotura de la película, y la cruz de malta.

Así se consiguió en abril de 1896, la primera proyección pública dentro de una sesión de vodevil⁸.

Uno de los precedentes del cine sonoro, fue el kinetófono, que combinaba el kinetoscopio y el fonógrafo. Surgió de la mano de Edison aunque su difusión fue muy restringida.

Es importante que nos acerquemos a los orígenes del cine desde sus comienzos más primitivos, ya que a partir de esta aproximación, podemos descubrir cuales fueron las causas que dieron lugar a las características del cine de principio de Siglo XX, características a las que queremos aludir durante este capítulo.

LOS HERMANOS LUMIÈRE Y EL CINEMATÓGRAFO

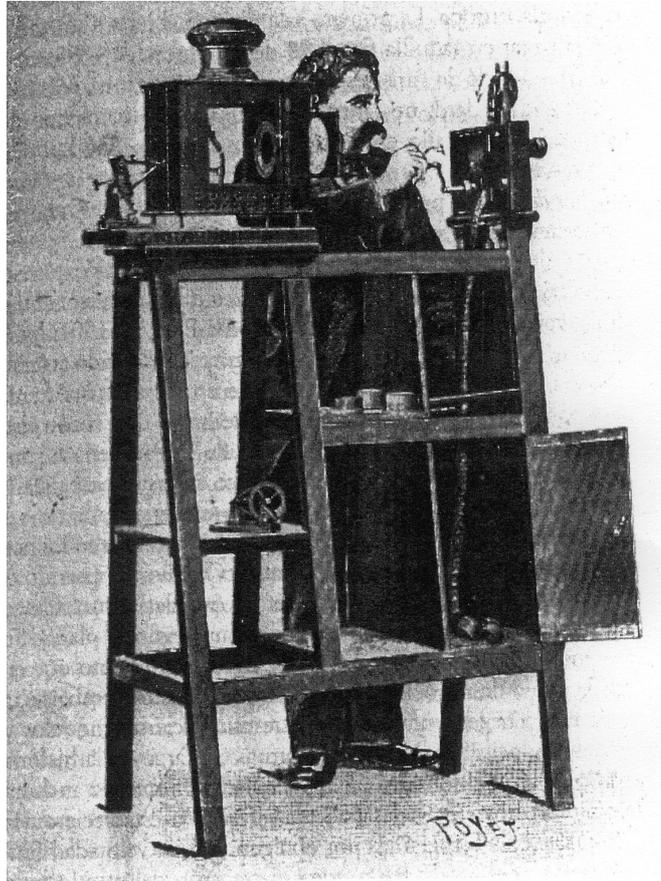
El cinematógrafo

Se denominó cinematógrafo al conjunto formado por una cámara y un sistema de proyección en pantalla, de una película de 35 mm a una velocidad de 16 fotogramas por segundo aproximadamente.

⁸SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, op.cit;p.227.

Cada fotograma, incluía dos perforaciones redondas, el arrastre era manual, de manivela, a través de uñas que se acoplaban a las perforaciones; el chasis podía incluir 17 metros de película que eran equivalentes a 50 segundos.

El cinematógrafo fue patentado por los hermanos Louis y Auguste Lumière en febrero de 1895.



Cinematógrafo de los Hermanos Lumière.

La primera proyección pública de la mano del cinematógrafo, cobrando entrada cuyo coste ascendía a un franco, tuvo lugar en el Salón Indio del Gran Café del Boulevard de los Capuchinos nº 14 de París, el 28 de diciembre de 1895⁹.

Los Lumière mostraron varias películas, entre ellas *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière*, *Repas de bébé* (la primera película doméstica), *L'arroseur arrosé* (la primera película narrativa, una comedia) o *Arrivé d'un train en gare de la Ciotat*.

Esta última provocó una reacción de pánico entre el público que gritaba mientras creían que un tren se les abalanzaba sobre ellos.

⁹Ibidem.



Fotograma de la película “Arrivée d’un train en gare de la Ciotat”.

Como ya señalara Jean-Luc Godard, esta fecha no adquiere relevancia tanto por marcar el comienzo del cine, sino por constituir el inicio del espectáculo cinematográfico de pago¹⁰.

Los Lumière se convirtieron en las personas más importantes e influyentes del nuevo medio, eclipsando a Edison y su kinetoscopio, aunque unos años más tarde los propios Lumière pasarían a un segundo plano ya que su interés estaba más centrado en lo científico del descubrimiento que en su carácter de arte o negocio.

No obstante, los hermanos Lumière establecieron modelos y prácticas que han permanecido como norma a lo largo de la historia del cine. Entre ellos podemos destacar el formato de la película en 35 mm, la anchura estándar que aún hoy tienen las películas y la velocidad funcional en la etapa del cine mudo hasta que la invención del sonido hizo necesaria una velocidad mayor para mejorar la reproducción¹¹.

¹⁰CARMONA, Ramón, op.cit;p.60.

¹¹Ibidem.

Llegados a este punto, debemos introducirnos en lo que denominaremos el “Lenguaje cinematográfico”, originado de forma inherente a los inventos y avances citados y a las películas que fueron creadas para cada uno de esos inventos y con la llegada del cinematógrafo.

■ Creación y evolución del lenguaje cinematográfico.

Este punto, se ha elaborado con la ayuda de diversos libros relacionados con la Historia del cine y con la evolución y análisis del lenguaje audiovisual desde sus orígenes. Entre estas publicaciones a las que hacemos referencia, cabe mencionar *Historia del cine* de Mark Cousins, *El ojo interminable* de Jacques Aumont, *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* de Gilles Deleuze.

EDISON

La temática en las películas de Edison era muy limitada y estaba muy influida por el zootropo. En estas pequeñas películas que Edison utilizaba en su kinetoscopio, aparecían frecuentemente personajes como bailarinas o animales, entre otros.

HERMANOS LUMIÈRE

El cine de los hermanos Lumière, estaba caracterizado por diversos factores. Entre ellos podemos destacar la captación de la realidad tal cual, aportando temas cotidianos, documentales y costumbristas¹². Por este motivo, el cine de los Lumière es considerado como un documento social de la época.

Una obra denominada de “género documental” es “La llegada del tren”. También introdujeron la primera película considerada de ficción “El regador regado”, pequeña comedia de humor.

Los Lumière trabajaban con personas que desempeñaban diversas labores de operadores, directores, proyccionistas a la vez, sin tener puestos específicos para cada una de ellas.

¹² AUMONT, Jaques : *El ojo interminable*. Paidós Comunicación, Cine, Barcelona, 1996. pp.44-45.

GEORGES MÉLIÈS

Consideraremos a Georges Méliès, como aquel que aportó al cine el “sentido del espectáculo”. Proveniente del mundo del teatro, este autor asistió a la primera proyección de los hermanos Lumière.

Según diversas publicaciones, se dice que intentó comprar el cinematógrafo pero no lo consiguió.

En una primera etapa, Georges Méliès, comenzó realizando películas al estilo de los hermanos Lumière, aunque introdujo muy tempranamente el espectáculo y la ficción así como la elaboración de guiones previos, la interpretación y el maquillaje, propios del teatro.

También incorporó al cine, los trucajes cinematográficos, algunos provenientes de la fotografía como los fundidos y otros propios del cine, como la aceleración de la cámara, las sustituciones y desapariciones, entre otros¹³.

En cuanto al montaje cinematográfico, debemos añadir que Méliès quizá no supo evolucionar. Concebía el montaje como una sucesión de cuadros, más relacionado con las unidades de teatro, sin existir todavía una creación en cuanto a la alternancia de planos.

Sus obras adquieren un carácter eminentemente estático, y siempre fueron rodadas en estudio.

La temática de su cine era muy ingenua y simple, aunque siempre añadía toques de poesía y fantasía a sus películas.

Aunque Georges Méliès, aportó al cine la cualidad de espectáculo y lo convirtió en un fenómeno de masas, evolucionó muy poco en el lenguaje cinematográfico, ya que sus técnicas eran teatrales, repitiéndose el mismo estilo en toda su filmografía.

Entre todas sus películas podemos destacar *Viaje a la luna* de 1902 o *Viaje a través de lo imposible* de 1904.

¹³ COUSINS, Mark : *Historia del cine*. Editorial Blume, Londres, 2005. pp.26-27.



Imagen perteneciente a la película “Viaje a la luna” de Georges Méliès.1902.

ESCUELA DE BRIGHTON

En Inglaterra, un grupo de fotógrafos profesionales que se interesaron por el cine, comenzaron a rodar películas.

Dentro de la denominada “Escuela de Brighton” estos autores revolucionaron el lenguaje cinematográfico de principios del siglo XX.

Como características principales de la Escuela de Brighton, podemos destacar la introducción de la planificación cinematográfica, al incorporar a sus filmaciones imágenes tomadas con diversos tamaños o el carácter dramático de los planos.

Introdujeron el carácter dramático de los planos además de una clara intención narrativa ya que contaban pequeños relatos. Utilizaban diversos movimientos de cámara y salían del estudio.

Fueron encargados de evolucionar el montaje cinematográfico consiguiendo un cine muy dinámico. Destacan en este sentido las escenas de persecución.

La Escuela de Brighton se caracterizó por utilizar con sentido narrativo la “planificación” y las sobreimpresiones con una función fantástica y no para la simple sorpresa del público como así lo hiciera Méliès .

Dentro de esta escuela, podemos destacar a *James Williamson* que agrupaba los planos en secuencias cinematográficas, empleaba el plano/contraplano y las acciones paralelas.

*George Albert Smith*¹⁴, otro autor destacado dentro de este grupo, insertaba alternancia de planos como primeros planos o planos generales, con lo que hacía entender al espectador que el primer plano era una selección del plano general.

La utilización de puntos de vista subjetivos a través de lupas o telescopios, este autor era astrónomo, introdujeron el principio de montaje con justificación narrativa.

EDWIN STRATTON PORTER¹⁵

Edwin S. Porter se encargó de evolucionar el cine hacia un lenguaje autónomo. Con Porter, el lenguaje cinematográfico despegó, distinguiéndose de otras artes y convirtiéndose en un modo de representación por sí mismo.

Este autor de origen escocés, trabajó como realizador en Estados Unidos para Edison.

En sus creaciones cinematográficas, supo integrar aquellos avances previos que aportaron Méliès o la Escuela de Brighton.

Algunos de sus avances más significativos en cuanto a lenguaje cinematográfico se refiere, se encuentran en el desarrollo del montaje paralelo, en el que inserta planos de dos acciones que se están produciendo al mismo tiempo, aspectos que el público entendía y acogía con agrado.

La temática en este autor se caracteriza por salvamentos en el último minuto, suspense o persecución en las que utilizaba el ya mencionado montaje paralelo o escenas documentales.

Una de sus obras más representativas es “Asalto y robo de un tren”, de 1903.

DAVID WARK GRIFFITH

David W. Griffith fue el encargado de llevar a la cumbre el lenguaje cinematográfico. Dota de mayor valor todas las aportaciones que le antecedieron al darles cierta organización.

Desde el primer momento Griffith necesitaba contar historias más complejas, lo que le llevó a precisar más duración en las películas.

¹⁴ COUSINS, Mark; op.cit.pp.25-26.

¹⁵ Ibidem, pp.37-41.

A lo largo de sus películas, va introduciendo novedades en cuanto al lenguaje cinematográfico se refiere como la utilización de planos panorámicos o generales muy amplios con los que potencia el espacio cinematográfico¹⁶.

Otra de las novedades que introduce Griffith a partir de 1911 es que va añadiendo cada vez más minutos a sus películas. De 15 minutos pasa a 30 e incluso a 45 minutos con tres rollos de película.

En sus filmes, utiliza siempre un gran número de decorados e intérpretes, estando así muy presente en todo momento la espectacularidad.

En 1913, ya utilizaba cuatro rollos de película, lo que le permitía desarrollarlas con mayor amplitud y libertad creadora.

En una segunda etapa de este autor, que abarca desde 1916 hasta 1920, destacan en sus películas avances como el ritmo cinematográfico y la planificación en la cual, adquiere importancia la escenografía. Todos estos elementos se ponen al servicio de historias ya complejas y con una duración de tres horas aproximadamente.

Griffith destacó en su tiempo porque supo utilizar con maestría el cine como lenguaje expresivo para contar y manifestar determinados temas, en general de índole política y social¹⁷.

Hacia 1919, comenzando con su tercera etapa, debido a los fracasos de grandes producciones anteriores, en las que utilizó un lenguaje demasiado barroco y excesivamente simbólico, este cineasta opta por reducir los tiempos de duración de sus películas y recurre a un tipo de cine más intimista.

Algunos autores, destacan en la trayectoria de Griffith una última etapa que abarca desde 1920 hasta 1930, caracterizada por un cierto retroceso del tratamiento dramático y narrativo a través de obras más simples y melodramáticas sin gran profundidad psicológica.

Son obras clave de este autor : *El nacimiento de una nación* o *Intolerancia*, ambas perteneciente a la segunda etapa mencionada.

¹⁶ DELEUZE, Gilles : *La imagen-movimiento*. Paidós comunicación, cine, Barcelona, 2003. pp.29.

¹⁷ DELEUZE, Gilles; op.cit. pp.51-55.

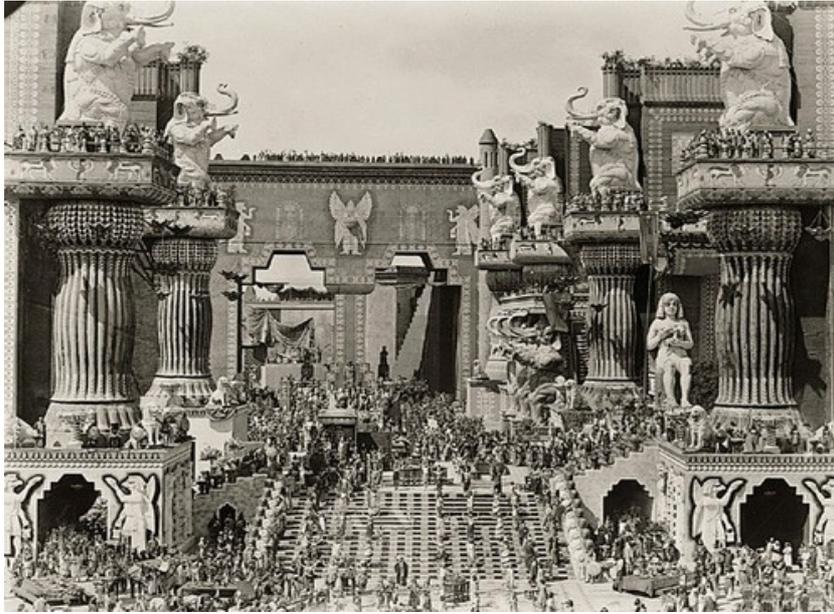


Imagen de la película “Intolerancia”, del director de cine David W. Griffith.

■ El cine en Europa a principios del S.XX.

El origen de las primeras empresas cinematográficas se sitúa en Estados Unidos. La industria americana impuso rápidamente su dominio, su forma de producción, distribución y exhibición.

Edison manifestó desde el principio una gran capacidad para los negocios, siendo un hombre con una amplia perspectiva empresarial. Concibió el cine como un negocio del que intentó hacer un monopolio patentando una gran cantidad de estudios cinematográficos.

Los estudios de Edison se verían desafiados por empresas extranjeras como las pertenecientes a los hermanos Lumière, que como recordaremos, también habían patentado su cinematógrafo.

Paralelamente, otras compañías ya producían y exhibían películas cinematográficas, aspecto que hacía peligrar el monopolio de Edison.

El modelo industrial americano, viajó a Europa. En estas primeras décadas del siglo XX, nos encontrábamos con un elemento importante dentro del denominado negocio cinematográfico : “*Las vanguardias cinematográficas*”.

Debemos recordar, que son las llamadas vanguardias históricas dentro de las artes plásticas y la literatura, las que tenían como nexo común en el primer tercio del siglo XX, la crítica de los valores estéticos imperantes así como la puesta en cuestión del propio concepto de arte a partir de los modos tradicionales de producción, difusión, exhibición y consumo de los objetos artísticos.

Paralelamente, nos encontrábamos con la “experiencia de lo moderno” : la velocidad, y los viajes, los electrodomésticos, los objetos de consumo, etc¹⁸.

Las vanguardias pertenecientes al ámbito artístico y literario, no pueden aplicarse directamente al cine, ya que en la mayoría de las películas consideradas vanguardistas, no existen “adscripciones netas”.

Mientras que en el arte y la literatura trataban de romper con la tradición dominante, en el caso del cine simplemente está la “pretensión de una legitimación artística y cultural”¹⁹.

Por “cine de vanguardia”, tal y como lo incluimos en este apartado, entendemos a aquél que rechazó la ubicación en el mundo del espectáculo popular y la narración convencional del MRI (Modo de Representación Institucional), aspirando a un reconocimiento artístico y cultural, a la legitimación como producto artístico.

Generalmente, se denominó “cine de vanguardia” al cine que se situó al margen de los estándares del MRI, y emparentándose con las bellas artes.

A pesar de este factor común, dentro del cine de vanguardia encontramos propuestas muy diversas, resultando también diversos los intereses y el marco cultural y expresivo de las prácticas filmicas.

Es un rasgo característico de la vanguardia cinematográfica el “ritmo visual” como recurso expresivo, lo que se llevaba a cabo mediante el montaje, la escala, la duración del plano, técnicas compositivas, diversas velocidades de filmación, el ángulo, distorsiones de imágenes, etc.

Se han reconocido tres vanguardias en el cine²⁰ :

¹⁸SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, op.cit;p.252.

¹⁹Ibidem.

²⁰SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, op.cit;p.253.

La primera vanguardia o cine impresionista, representado, en líneas generales, por obras de Abel Gance, René Clair, Henri Chomette, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac y Jean Epstein; la segunda vanguardia formada por el cine surrealista y dadaísta francés y el cine abstracto alemán; y la tercera vanguardia o cine independiente o documental.

La industria del cine, tanto en Estados Unidos como en Europa, se vio afectada por estos movimientos de vanguardia, que se constituirían como la aportación europea al cine por excelencia durante estos años.

Las vanguardias que se mostraron desde un primer momento más independientes en cuanto a la relación con las entidades bancarias de la época, experimentarán un tipo de creación más libre y experimental, suponiendo este acontecimiento, la germinación de un tipo de cine que iniciaría su camino de encuentro con las demás artes ya reconocidas y establecidas.

No debemos olvidar, que este capítulo se encuentra enmarcado en un trabajo que pretende desentrañar aquellos factores del cine de principios del siglo XX que afectaron e influyeron en el Cubismo de Pablo Picasso.

Es por ello que hemos querido centrarnos de forma breve en los autores y características que se dieron durante los inicios del cine y hasta la década de 1920 aproximadamente .

TAXONOMÍAS Y CLASIFICACIONES DE LOS INSTRUMENTOS Y SISTEMAS ELECTRÓNICOS MUSICALES. REVISIÓN HISTÓRICA Y FUNDAMENTOS

María de los Reyes Oteo Fernández

Reyes Oteo Fernández es compositora, luthier electrónica y profesora de composición e instrumentación musical en el Conservatorio Superior de Música de Málaga,

reyesoteo@gmail.com

RESUMEN

La autora traza la historia de las taxonomías y clasificaciones de los instrumentos musicales electrónicos. A comienzos del siglo XX, estos instrumentos son descritos por primera vez, dentro de los mismos sistemas por los que se describían los instrumentos acústicos, conforme a sus cualidades morfológicas. Seguidamente, se explica que las siguientes clasificaciones están formuladas desde una perspectiva más rica -desde la de el intérprete de música, de la audiencia y de los diseñadores de instrumentos- e intentan describir características más interesantes de los instrumentos musicales electrónico. Por último, la autora plantea la necesidad e importancia de que sea formulada un sistema de clasificación más preciso para los instrumentos y sistemas musicales electrónicos.

ABSTRACT

The author traces the history of taxonomies and classifications of electronic instruments. At the beginning of the 20th century these instruments are firstly described, within the same systems that the acoustic instruments were, according to morphological characteristics. Next, she explains that the next classifications are formulated from a richer perspective - the performers, the audience and the instrument designers - and try to describe the characteristics of the electronic musical instruments involved in artistic practice. Finally, the author discusses the need and relevance of formulating a precise classification system for electronic instruments.

Palabras clave

Instrumento musical, taxonomía, organología, clasificación, sistema interactivo, lutería electrónica.

Keywords

Music instrument, taxonomy, organology, classification, interactive system, electronic lutherie.

1. Introducción

Las taxonomías derivadas del sistema Hornbostel-Sachs (vid. Bakan et al, 1990; Knight, 2015; Weisser & Quanten, 2011) resultan satisfactorios tanto para la labor de catalogación como para la clasificación organológica, pero no son completamente efectivos para los profesionales que trabajan en torno al diseño, creación e interpretación de dispositivos musicales electrónicos.

Trazaremos un recorrido por la historia de las clasificaciones que se han propuesto a lo largo de los siglos XX y XXI y por las distintas tipologías de las mismas -como pueden ser en función del mapeo (Kvifte, 1989), el tipo de entrada (Bongers, 2000; Cadoz & Wanderley, 2000), los tipos de interacción (Chadabe, 2002; Tanaka, 2000), etc.-, con vistas a buscar uno que facilite hacer descripciones y comparaciones entre los distintos instrumentos y sistemas musicales interactivos, con el fin de contribuir a la conservación del patrimonio y la memoria documental de los instrumentos electrónicos antiguos, además de contribuir a que se inventen mejores instrumentos, diseñados desde el conocimiento adecuado de la historia de la lutería electrónica.

2. Taxonomías y clasificaciones existentes

Es Francis Galpin el primer organólogo que, en su obra *A Textbook of European Musical Instruments: Their Origin, History and Character* (1937), denomina al grupo de los dispositivos musicales en los que interviene la electricidad, cuando esta práctica de lutería electrónica aún estaba en sus albores, y su consolidación en el tiempo en la práctica compositiva e interpretativa estaba aún en tela de juicio. Curt Sachs integra,

pues, la formulación de los instrumentos que funcionan con electricidad en *The History of Music Instruments* (1940), y en consecuencia, en la versión traducida al inglés (1961) de la *Systematik der Musikinstrumente* (1914) –herederos, a su vez, de la división con fines catalográficos de Mahillon (1893)–, que dicho etnomusicólogo había realizado en coautoría con Hornbostel. Dicha clasificación metódica de los instrumentos musicales se realiza, en su categorización raíz, en función del material del cuerpo emisor, conformando las conocidas cuatro familias de instrumentos acústicos y se subdivide en forma de árbol, dando lugar a una codificación en sistema decimal Dewey.

Is Francis Galpin the first organologist who, in his work *A Textbook of European Musical Instruments: Their Origin, History and Character* (1937), named the group of musical devices in which intervenes electricity, when this practice electronic luthery was still in its infancy, and its consolidation over time in the compositional and performance practice it was still in question. Curt Sachs integrates therefore the development of tools that run on electricity in *The History of Music Instruments* (1940), and consequently, in the version translated into English (1961) of the *Systematik der Musikinstrumente* (1914) inheritors, to in turn, the division cataloging purposes Mahillon (1893) -, said ethnomusicologist had made coauthored with Hornbostel. Such methodical classification of musical instruments are, at root categorization, depending on the material of the emitting body, forming the familiar four families of acoustic instruments and is subdivided into a tree, resulting in a coding Dewey decimal system.

El sistema de Hornbostel y Sachs (en adelante, sistema H-S) es de tal solidez de planteamiento que, si bien ha recibido distintos cuestionamientos, mejoras y puestas al día a lo largo de los cien años que permanece en uso, supone un sistema de plena utilidad hasta el día de hoy en la disciplina de la organología y museología (Mckenney 2008). Michael B. Bakan, Wanda Bryant, Guangming Li, David Martinelli and Kathryn Vaughn (1990) avanzan en la clasificación del grupo de los electrófonos del sistema H-S, como también hace Hugh Davies en su entrada '*Electrophones*' y '*Electronic Instruments*' para el diccionario *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Davies 1984a; Davies 1984b). La revisión exhaustiva más reciente del sistema H-S, con una buena compleción del grupo de los electrófonos has sido realizada para el proyecto MIMO (Weisser & Quanten 2011).

The system Hornbostel and Sachs (hereinafter HS system) is so robust approach, although it has received several questions, improvements and updated throughout the hundred years that remains in use, is a system full use until today in the discipline of organology and museology (Mckenney 2008). Michael B. Bakan, Wanda Bryant, Guangming Li, David Martinelli and Kathryn Vaughn (1990) advance in the classification group of electrophones the HS system, as does Hugh Davies in his entry 'electrophones' and 'Electronic Instruments' for New dictionary The New Grove dictionary of Music and Musicians (Davies 1984a; 1984b Davies). The latest H-S system comprehensive review, with a good completion of the group of electrophones have been made to the MIMO (Weisser & Quanten 2011) project.

Montagu y Burton (1971) realizan una propuesta que consiste en una transliteración del sistema linneano empleado en las clasificaciones de las Ciencias Naturales. Una de sus mayores ventajas es que la denominación de cada instrumento particular sería un nombre en dos o máximo tres palabras, más memorizable e identificable que un código numérico complejo. Este sistema, si bien parece muy diferente al de H-S, en esencia es igualmente una clasificación de tipo material y, en lo referente a la materia de esta investigación, no menciona a los instrumentos que funcionan con electricidad. En la misma línea de clasificaciones en función del objeto físico, Tetsuo Sakurai (1981) también reformula la categorización en base a la materia que inicia la vibración y subdivide en base a la semejanza a formas geométricas del cuerpo del instrumento. Lysloff y Mattson (1985) multiplican el número de variables clasificatorias –un total de 37–, las primeras de ellas de tipo material y de mecanismo, entroncando con la tradición precedente –de la I a la XXII–, y en adelante formula variables que describen aspectos de interés para el intérprete, sobre su relación con el instrumento, otros en relación a aspectos compositivos y otros que describen el contexto en que se emplea el instrumento objeto de dicha clasificación. La principal ventaja de su propuesta es que permite mostrar las similitudes, al cruzar las variables, entre instrumentos que en clasificaciones precedentes resultan distanciadas tras las primeras subcategorizaciones, y demuestran una representación gráfico-analítica de estas comparativas.

La teorización de estos organólogos filiados a esta tradición de principio del siglo XX, quienes tenían un planteamiento clasificador, desde un punto de vista externo a la praxis musical. Quienes han teorizado sobre la creación de instrumentos electrónicos y en el seno de esta reflexión han propuesto ontologías, taxonomías o clasificaciones acerca de

los instrumentos electrónicos desde la década de los 70 del siglo XX –hasta la actualidad– han sido en su mayoría los propios pioneros del diseño y desarrollo de instrumentos. Es el caso, por ejemplo, de Hugh Davies, Gil Weinberg, Bert Bongers, Joseph A. Paradiso, Joel Chadabe, Alain Crevoisier, Garth Paine, Michel Waisvisz, Marcelo Wanderley, Jeff Pressing, Robert Rowe, Nicolas Collins y Tellef Kvifte. Todos estos activos investigadores de la construcción de instrumentos tienen en común que su figura paradigmáticamente conglomera los roles de teórico de la música, lutier electrónico, compositor e intérprete.

Algunos realizan clasificaciones de tipo morfológico, ligados de forma más estrecha o más distante a la tradición de H-S. Así, la clasificación de Paradiso (1997) es una subdivisión en categorías no completamente excluyentes respecto a la morfología y técnica interpretativa del interfaz musical, lo cual lo ubica en esta línea que deriva del sistema H-S si bien, además de las subdivisiones análogas a los instrumentos acústicos –teclados, percusión, guitarras, batutas y demás– ya comprende tipos de instrumentos adicionales según el tipo de entrada, como son los gestuales sin contacto, vestibles y táctiles. También de tipo morfológico, en función de la similitud con instrumentos tradicionales es la que realiza Wanderley (2001) y la que esboza Vine (2010).

Un gran número de las clasificaciones que proponen los autores de esta época, dado que investigan desde el arte, toman como punto de vista los roles implicados en la creación musical, es decir, el lutier, el compositor-intérprete y el oyente. Los criterios de clasificación que encontramos, por tanto, son en torno a cualidades de la construcción, prestaciones de uso, o a la recepción.

Para explicar la interrelación entre intérprete e instrumento, se realizan varias clasificaciones en función del mapeo. Tellef Kvifte (1989) clasifica los instrumentos desde el punto de vista del intérprete, dado que se centra en la descripción de los instrumentos combinando cada mecanismo de ejecución que tiene un instrumento, con tres variables sonoras (altura, intensidad, timbre), calificando cada una de ellas de analógica (continua) o discreta (digital). Dicha descripción está fuertemente radicada en la relación causa-efecto entre la acción muscular de un intérprete el resultado sonoro en un instrumento acústico, aunque es aplicable a los instrumentos electrónicos en los que hay un mapeo simple o literal. De estas premisas deriva la propuesta de Räisanen

(2008), aunque mezcla el análisis del mapeo, la síntesis y la «usabilidad»¹ de los dispositivos. Posteriormente, el propio Kvifte establece varios aspectos para clasificar los mapeos de los sistemas electrónicos, de manera más adecuada para dichos dispositivos (Kvifte & Jensenius 2006).

La descripción en función del mapeo encuentra desde años recientes grandes dificultades para describir sistemas musicales en los que dicha relación causa-efecto es confusa, indirecta o, simplemente, inexistente; de manera que se ha visto reflejado en las clasificaciones en las que se contempla esta diversidad de reacción de la máquina respecto al intérprete (Chadabe 2002 y 2007).

La motivación principal de la elaboración de estos artículos, libros y ponencias es, a su vez, revertir en la propia disciplina del diseño de instrumentos, ofreciendo a los constructores una evaluación previa de los dispositivos, mediante la cual puedan prever aspectos tales como pueden ser la aceptación que va a tener por parte de los intérpretes, la percepción que en el público va a producir, el paradigma compositivo para el que es más adecuada.

Algunas clasificaciones de este tipo son adaptaciones al ámbito musical de los modelos de análisis de dispositivos de interacción humano-máquina (HCI) no musicales, como es el caso de la propuesta de Jeff Pressing (1990), Card, Mackinlay y Robertson (1991) y Wanderley y Orió (Orió et al. 2001; Wanderley & Orió 2002), donde se evalúan factores de usabilidad, eficiencia, sencillez en el aprendizaje y demás; e implican directamente la evaluación de los sensores y del tipo de gestos que el intérprete ha de realizar. También algunos autores ahondan de manera exhaustiva en los tipos de *inputs* del instrumento –sensores– y de *inputs* humanos –análisis gestual– que estimulan los instrumentos (Bongers 2000; 2006; Cadoz & Wanderley 2000). En la línea de este tipo de evaluaciones de múltiples factores, Laurie Spiegel (1992), lanza una propuesta abierta a realizar una representación en sistema de múltiples ejes, –hace una lista abierta de dieciséis– de manera que representen de forma cuantitativa o estimativa múltiples, la mayoría de ellos de tipo técnico, que atañen tanto a cuestiones interpretativas como compositivas, además de específicamente tecnológicas y estructurales, referidas al diseño y funcionamiento de los instrumentos.

¹ No existe un sinónimo absoluto del término inglés «*usability*», cuya traducción propia en castellano sería «facilidad de uso», pero es término aceptado en el lenguaje técnico de la informática y tecnología de dispositivos.

La evolución de este tipo de evaluaciones y clasificaciones recibe mejoras conforme los autores reformulan los aspectos evaluados, primero valiéndose teorías de la percepción y del movimiento humano, y sumando a los aspectos morfológicos más meramente hiléticos los aspectos sociológicos o estéticos (Blaine & Fels 2003). Más adelante, se enfoca este tipo de análisis diverso en la búsqueda del mayor valor artístico de los instrumentos musicales y de su desempeño (Vertegaal et al. 1996; Krefeld & Waisvisz 1990; Waisvisz 2006; Tanaka 2000; Jordá 2005b).

Hay un aspecto común que es la formulación de gráficos de los sistemas musicales, de manera que se crean marcos de trabajo en los que los autores describen las relaciones que se traman entre los agentes implicados –constructor, intérprete/compositor, oyente– (Bongers 2000; 2006; Kvifte & Jensenius 2006), de forma que van creándose modelos de los sistemas interactivos en el seno de los cuales se pueden formular taxonomías. Naturalmente, estos modelos van siendo más inclusivos y amplios, de forma que amplían el concepto de instrumento musical de modo que abarca la mayor cantidad de modalidades de sistemas musicales (Rowe 1992, 1996 y 2003), desde los que implican un acto musical "tradicional" y en el ámbito temporal y local de la sala de concierto, hasta la formulación aquellos que son expandidos en el espacio –globales, en red– y en el tiempo (Pressing 1990; Rowe 1996; 2003; n.d.; Barbosa 2003). Algunos autores realizan clasificaciones en función de «metáforas» que aglutinan distintas combinaciones de varias características, simplificando de esta manera la expresión de los distintos tipos, aunque no son exhaustivas, sino de aspectos parciales, como el potencial de complejidad y controlabilidad de un instrumento (Jordá 2005a), los tipos de red y su función en los sistemas musicales (Weinberg 2005) y o la respuesta del sistema a la entrada del usuario (Chadabe 2007).

Por tanto, para la elaboración y construcción de estos instrumentos musicales, así como para su comprensión y estudio musicológico, es fundamental disponer de una taxonomía de los mismos. Una clasificación tan ampliamente aceptada como la H-S, en la revisión efectuada por Weisser y Quanten (2011), resulta plenamente útil para una clasificación museística y organológica, pero resulta insuficiente en el caso de los electrófonos dado que una descripción material no explica lo distintivo y particular de cada uno de ellos. Para ello, puede ser conveniente complementar dicha clasificación del sistema H-S con revisión de Quanten con otro tipo de taxonomía.

3. Conclusiones

Ya comentamos, al comienzo de este trabajo, que las clasificaciones de tipo morfológico, como el *Systematik* de H-S y similares, únicamente resultan de utilidad cuando tomamos el instrumento musical como bien físico –cosa que interesa a disciplinas como la museística o la iconografía–, para lo cual no resulta decisivo extraer detalles sobre sus cualidades y prestaciones técnicas y artísticas. Empero, este tipo de clasificación deviene irrelevante para las necesidades profesionales de luthiers, compositores, intérpretes o conservadores. La alternativa a una clasificación taxonómica -categorica-, es una de tipo descriptivo multinivel o en sistema de ejes. Si bien las hay muy interesantes en sus métodos y resultados, ninguna resulta plenamente satisfactoria a tales efectos, dado que, en cualquier caso, son parciales en sus ámbitos de descripción.

Del estudio de la gran variedad de taxonomías de instrumentos musicales realizado concluimos que no existe un criterio homogéneo ni establecido generalmente por el que los músicos prácticos, diseñadores de instrumentos, compositores y musicólogos puedan regirse a la hora de utilizar, diseñar y desarrollar o catalogar, comparar y evaluar los dispositivos musicales electrónicos que, a su vez, son un caso específico dentro del conjunto de instrumentos musicales. Los colectivos profesionales arriba mencionados precisarían de una clasificación de especial amplitud de descripciones y características.

Además, trae a la consciencia que de la claridad de la cómo se formule una descripción de instrumento depende la comprensión del mismo para los musicólogos e investigadores, que dicho instrumento despierte el interés y sea aceptado en el ámbito de los intérpretes y, aún más allá, que sea conservado como un objeto artístico patrimonial.

De la visión conjunta de estas clasificaciones, que al fin y al cabo no son sino reflexiones sobre la pregunta por la propia constitución de «instrumento», se derivan varias certezas. La primera es que, efectivamente, es útil manejar una noción amplia de instrumento, dado que los límites entre tipologías de los mismos son tan difusos que sería arbitrario y poco operativo establecerlos. Que dicho desbordamiento conceptual

sucede en los parámetros de las dimensiones espaciales, temporales e incluso operativas: un instrumento puede exceder el tamaño de un elemento escénico y pasar a ocupar una sala, e incluso des-ubicarse a nivel de todo el planeta, en red; al igual que puede ser actuar no sólo en el instante del concierto, sino operar durante el lapso temporal en que es instalado, o ser un dispositivo musical con vocación de ser permanente. Y que todos ellos, aun tan diversos, responden de manera sencilla y unívoca a una definición en la que «instrumento musical» es un dispositivo que, con *input* humano, media para posibilitar la creación de una manifestación artística sonora.

Que las cualidades y prestaciones del instrumento inciden en los parámetros compositivos de la música resultante, para cuya delicada descripción se muestran especialmente certeras las clasificaciones basadas en metáforas, que permitan expresar esta compleja interrelación de una manera directa y simplificada (Chadabe 1997; Jordá 2005a).

Habiendo revisado las taxonomías, hemos visto que es una consecuencia lógica seguir adelante planteando una clasificación que sea adecuada, teniendo en cuenta todos los logros conquistados en las anteriores, y hemos llegado a la conclusión de que una clasificación adecuada debería reunir ciertas características.

De la revisión previa podemos extraer que es fundamental contextualizar la clasificación y sus características con las necesidades y posibilidades de esta época. Los criterios para elaborar una taxonomía integral debería, en primer lugar, ubicarse en el momento histórico en que dicha clasificación se realiza, asimilando las confeccionadas previamente por otros autores pero atendiendo a las inquietudes actuales, en cuanto a su ordenación, y a las cualidades técnicas de los propios instrumentos.

La realización de una nueva clasificación no debería sustituir a la clasificación actualizada de los electrófonos del sistema H-S (Weisser & Quanten 2011), que tiene los valores de ser sencilla, coherente y que además tiene continuidad con la clasificación de los instrumentos tradicionales, y que cuenta con la ventaja añadida de ser universalmente reconocida.

Por el contrario, sí debería facilitar la recopilación de datos que no quedan recogidos en una catalogación tipo H-S, y que son necesarios tanto a estudiosos de la materia, como a diseñadores de instrumentos electrónicos y para los intérpretes de electrónica. La gran

dificultad en una clasificación de esta amplitud de destinatarios es evidente por los distintos intereses de cada colectivo. Las clasificaciones estudiadas en los documentos que ahondan en aspectos técnicos normalmente se centran en sólo determinadas cualidades específicas de los instrumentos electrónicos, por lo que resultan parciales. Si bien tenemos que reconocer que resultaría ingenuo pretender lograr un sistema de clasificación o una categorización definitiva, sí es un objetivo que podría plantearse y ser llevado a cabo el lograr que la categorización fuese amplia, para llegar a los colectivos a quienes va dirigida; clara, para dar una idea rápida y lúcida de cada ítem clasificado, evitando que la comprensión de qué trata uno de ellos se convierta en una investigación en sí; y versátil, para facilitar su adaptación futura a las nuevas posibilidades que el devenir tecnológico y artístico vaya trayendo en este campo.

Al diseñar la estructura y contenido de la clasificación, sería aconsejable seguir el criterio de recopilar aquellos datos sobre las prestaciones y el uso de los instrumentos que sean más útiles para realizar una descripción completa técnicamente, basada en la teoría musicológica -investigación histórica- y en nuestra investigación artística. También sería deseable que respondiese a unos criterios objetivos, se organizase de forma concisa, en pos de la claridad y de que no haya una multiplicidad excesiva, dejando lugar no sólo a lo que existe, sino a lo que pueda hacerse en un futuro; que estuviese dirigida a personas con cierta especialización, profesionales de la música, tanto organólogos, musicólogos, intérpretes, compositores y diseñadores de instrumentos, y que permita el estudio comparativo de las cualidades de cada dispositivo, ofreciendo la posibilidad también de obtener estadísticas de ella.

Referencias

- [1] T. Kvitte, *Instruments and the Electronic Age* (2nd) (Oslo: Taragot Sounds, 1989).
- [2] B. Bongers,. "Physical Interfaces in the Electronic Arts Interaction Theory and Interfacing Techniques for Real-time Performance". *Trends in Gestural Control of Music*, 2000, January, 41–70 (2000).
- [3] C. Cadoz, M. M. Wanderley, & IRCAM, "Gesture – Music," *Trends in Gestural Control of Music*, 71–94, (2000).

- [4] J. Chadabe, "The limitations of mapping as a structural descriptive in electronic instruments," *Proceedings of the 2002 Conference on New Interfaces in Musical Expression*, 1–5. (2002).
- [5] A. Tanaka, "Musical performance practice on sensor-based instruments," *Trends in Gestural Control of Music*, 389–406, (2000).
- [6] M. B. Bakan, W. Bryant, G. Li, D. Martinelli, & K. Vaughn, "Demystifying And Classifying Electronic Music Instruments," *Selected Reports In Ethnomusicology*, (1990).
- [7] H. Davies, "Electronic instruments," *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press.
- [8] H. Davies, "Electrophone," *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press.
- [9] S. Weisser, & M. Quanten, "Rethinking Musical Instrument Classification: Towards a modular approach to the Hornbostel-Sachs system," *Yearbook for Traditional Music*, International Council for Traditional Music, 43, 122–146, (2011).
- [10] J. Montagu, & J. Burton, "A Proposed New Classification System for Musical Instruments," University of Illinois Press on Behalf of Society for Ethnomusicology, 15(1), 49–70, (1971).
- [11] T. Sakurai, "The Classification of Musical Instruments Reconsidered," *26th Conference of the International Folk Music Council*, 824–830, (1981).
- [12] R. T. A. Lysloff, & J. Matson, "A New Approach to the Classification of Sound-Producing Instruments," University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, (1985).
- [13] T. Marrin & J. A. Paradiso, "The Digital Baton: a Versatile Performance Instrument". *International Computer Music Conference (ICMC)*, (1), 313–316, (1997).
- [14] M. M. Wanderley, "Gestural Control of Music". *Supervision and Control in Engineering and Music*, (2001).

- [15] B. Vine, "Avoiding Extinction in the Instrument Zoo: A taxonomical and ontological approach to developing an understanding of the ecosystem of electroacoustic instruments". *Organised Sound*, no. 15, 167–177, (2010).
- [16] T. Kvifte, *idem*.
- [17] J. Chadabe, *idem*.
- [18] J. Pressing, "Cybernetic Issues in Interactive Performance Systems". *Computer Music Journal*, vol 14, no. 1, (1990).
- [19] M. M. Wanderley, & N. Orio, "Evaluation of Input Devices for Musical Expression: Borrowing Tools from HCI," *Computer Music Journal*, 26(3), 62–76, (2002).
- [20] B. Bongers, *idem*.
- [21] C. Cadoz, M. M. Wanderley, & IRCAM, *idem*.
- [22] L. Spiegel, "An Alternative to a Standard Taxonomy for Electronic and Computer Instruments," *Computer Music Journal*, 16(3), (1992).
- [23] T. Blaine, & S. Fels, "Contexts of Collaborative Musical Experiences," *Proceedings of the 2003 Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME-03)*, 129–134. (2003).
- [24] S. Jordá, *Digital Lutherie Crafting musical computers for new musics' performance and improvisation*, (PhD Thesis, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005).
- [25] A. Tanaka, "Musical performance practice on sensor-based instruments," *Trends in Gestural Control of Music*, 2000, 389–406, (2000).
- [26] R. Vertegaal, T. Ungvary, & M. Kieslinger, "Towards a Musician's Cockpit: Transducers, Feedback and Musical Function," *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 308–311, (1996).
- [27] M. Waisvisz, "Panel Discussion moderated by Michel Waisvisz. Manager or Musician? About virtuosity in live electronic music," *International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, (May), 415, (2006).

- [28] B. Bongers, *Interactivation- Towards an ecology of people, our technological environment, and the arts*, (PhD Thesis, Vrije Universiteit Amsterdam, 2006).
- [29] R. Rowe, "Interactive Music Systems: Machine Listening and Composing, " *Computer Music Journal*, no. 17, 76, (1992).

CIRCO CONTEXTUAL CONTEMPORÁNEO: ARTE OBJETUAL, HUMOR Y TECNOLOGÍA DIGITAL

Dra. Ana María Gómez Cremades¹
Universidad de Sevilla
anacremades@us.es

Resumen

El punto de referencia y foco principal de este escrito es la obra del artista visual Pierrick Sorin, para quien la pantomima clownesca de la comedia cinematográfica primitiva (slapstick), dialoga con frecuencia con el espacio escénico, la performance, y la tecnología (imagen digital). En cada una de sus propuestas, el objeto, la máscara y el personaje reflexionan el entorno confundiendo la *fisicidad* y "teatro virtual" de lo cotidiano. Su obra intercambia el contexto y sus protagonistas con la ficción, y la ficción con la realidad. En su discurso, la tecnología dialoga con el primitivismo de la lente y la vulnerabilidad del personaje. Con ello, los paradigmas digitales de Sorin —como los escenarios del payaso— desbaratan por completo el proceso de pensamiento normalizado, el entorno, la perspectiva.

Palabras clave

Arte contemporáneo, artes visuales, artes escénicas, cine, comedia, audiovisual, multimedia, Pierrick Sorin, Tony Oursler, contexto cultural

Abstract

The main reference and focus of this paper is the work of the French visual artist Pierrick Sorin, where the clownish pantomime of the earliest cinematic comedy (slapstick), relates to the stage space, the performance, and the technology (digital image). In each of his proposals, we will observe how objects and masks and characters reflect altogether the cultural context confusing the physical world with the everyday "virtual theater." His work exchanges the context and its protagonists with fiction, and the fiction with reality. In his discourse, technology dialogues with the primitivism of the lens and the vulnerability of the character. In doing so, Sorin's digital paradigms —like the clown's scenarios— completely disrupt the normalized thinking process, situations, and perspectives.

Keywords

Contemporary art, visual arts, performing arts, cinema, comedy, cultural conditions, audiovisual instruction, multimedia, Pierrick Sorin, Tony Oursler

¹ Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, España. Investigadora, actriz y artista visual. Su experiencia docente en el ámbito universitario y una dilatada carrera profesional en el medio audiovisual, posicionan sus líneas de investigación desde una perspectiva interdisciplinar que incluye las Artes Escénicas, Cinematográficas y Visuales. En la actualidad trabaja en distintos proyectos de investigación artística e innovación educativa vinculados a los temas centrales de su tesis doctoral: multimedia, cine cómico primitivo, arte contemporáneo y contexto social.

1. Pierrick Sorin: *hiperrealidad ficcional* y contexto

A través del factor atenuante de la imaginación los mundos de la realidad y la fantasía se fusionan en la *super-realidad*, el reino del conocimiento despierto y la expresión. La libre asociación nos ayuda a “cambiar de marcha” hacia un modo de pensamiento flexible y no prejuicioso. El cerebro se desliga de la respuesta condicionada y se siente libre para descubrir nuevas analogías, haciendo asociaciones aparentemente irracionales (Roukes, 1997, p. 8).

En algún punto intermedio en el que confluyen (1) la *superrealidad* que describe Roukes, (2) la *hiperrealidad* de Baudrillard quien en el análisis de sociedades como la norteamericana denuncia la fabricación de un mundo donde la autenticidad ha sido reemplazada por una copia y «los involucrados en esta ilusión son incapaces de notarlo» (Kairós, s.f.), y (3) la *extraficcionalidad* de Seidman al advertir «la puesta en primer plano de la artificialidad del cine a través de distintos medios» (Cit. en Turvey, 2005, pp. 31-32; Pavía Cogollos, 2005), se desarrolla lo que hemos determinado llamar *hiperrealidad ficcional*. Será la protagonista de una serie de trucos y tratos con los que la farsa *slapstick* contemporánea gestiona nuevas formas de confusión. Trasladándonos al país galo, donde descubrimos los más primitivos referentes de la comedia cinematográfica del imaginario francés, Pierrick Sorin y sus particulares paradigmas digitales renegocian la performance del objeto, el rol del personaje teatral y el artificio audiovisual.

Con experiencia profesional en diferentes ámbitos escénicos, en cada una de sus propuestas, Pierrick Sorin pone en juego todos los elementos de la escena teatral y cinematográfica: interpretación, dramaturgia, escenografía, iluminación, edición y montaje, atrezzo, etc. Protagonista e intérprete de todos (o casi todos) sus personajes, Sorin —como el coreógrafo y performer Duyvendak en propuestas como *My Name is Leo* (2001)— trata de igual manera la autenticidad del personaje original, la copia y la copia de la copia. El teatro se con/funde con el ilusionismo de la lente y la realidad, y sus personajes con la máscara contemporánea y el payaso. Sus trucos y tratos no solo le permiten entrar y salir de la imagen, sino entrar y salir del propio objeto, deformar el contexto, y llenarlo todo de artificio y agujeros inconexos.

Rescatando el primer film de animación fundamentado en el teatro óptico de Émile Reynaud, *Pauvre Pierrot* de 1895, y analizando el humor, pantomima y absurdidad de la cosmología *slapstick* en blanco y negro del pasado, hayamos el soporte primordial de la mayor parte del imaginario del artista. En declaraciones del propio Sorin, su admiración por el cine *slapstick* americano, ha condicionado en su obra la «primacía de lo visual y referencia al cine mudo» (Moreeuw, s.f.). Apasionado del cine primitivo, el cómico silente, la invectiva de Méliès, o la incoherencia de personajes como Jacques Tati, se podría decir que Sorin, en pleno siglo XXI —donde el proceso de pensamiento y las nuevas tecnologías condicionan el contexto y extralimitan el personaje—, se reinventa a sí mismo en el Keaton, Langdon o Semon de lo contemporáneo. En sus *sainetes holográficos* se pueden ver apariciones y desapariciones, superposiciones, incoherencias, imágenes a cámara rápida, personajes clownescos, excepciones que cumplen la regla, contradicciones, disparates, gags y rupturas cómicas. Quién es quién, en qué lugar, cuándo, por qué o cómo se desarrolla la narrativa de sus objetos, o la lógica de sus escenarios y personajes, es lo que menos importa. Incitar a la reflexión y cuestionar el contexto cultural de forma satírica y paródica, lo que más.



Fig. 1. *Les Réveils* (1988)



Fig. 2. *Pierrick & Jean-Loup font du foot* (1994)



Fig. 3. *Nantes projets d'artistes* (2000)

Sus desatinos se perciben ya en los suicidios, despertares o *playbacks* anacrónicos de su obra más temprana, la cual parte de su más cercana realidad, infancia, curiosidad personal y rutina cotidiana [fig.1] Igualmente, la serie de *Pierrick y Jean-Loup* [fig.2], tratada en blanco y negro con personajes clownescos y videos que juegan con la imagen a cámara rápida (aunque no en silencio), rememoran el poder de la payasada y la vulnerabilidad del personaje cotidiano. La concesión de una entrevista en televisión donde el entrevistador y el entrevistado son la misma persona, o los proyectos presentados en Nantes por siete artistas europeos de proyección internacional y donde, ni qué decir tiene, todos los personajes son interpretados por él mismo [fig.3], ilustran un modelo clownesco capaz de desconcertar —como los habitantes de Baudrillard— la autenticidad de lo real. Como los proyectos monumentales ficticios que aparecen en *Nantes projets d'artistes* (2000), en la obra de Sorin, el teatro, el cine, la televisión, el video, el paso de la era analógica al modelado digital de la imagen, y los escenarios virtuales que de cualquiera de sus propuestas puedan surgir, reinventan una curiosa y significativa *hiperrealidad ficcional*². Una realidad, afín a la era digital contemporánea, que se confunde con los paradigmas de su propia ficción.

1.1 Multimedia, teatros y paradigmas virtuales

A veces más actor que performer, otras más performer que actor, sus *teatros ópticos* satirizan tanto lo real, como esa «actitud hacia lo real» que se separa de la experiencia a la que hace referencia Robbins al considerar la aparición de la cámara (2011, p. 30). Envolviendo al personaje con artificio e incongruencia, su imaginario se ilustra como un montón de Alicias en el país de las maravillas, Gullivers en universos inversos, o Nemos y peces-payasos-humanos... todos metidos en una misma pecera. En su cosmología, un tocadiscos de los de antes se convierte en cinta corredora, las sirenitas del mar llevan botas altas y zapatos de plataforma, y sus personajes y posturas eróticas las protagoniza un personaje absolutamente idiota³ [fig.4]. Confabulando ese laberinto de espejos deformantes y rotos que representa el payaso, y la identidad contemporánea, Sorin desarticula con humor las posibilidades de la propia máscara, el gesto y la forma. Sus personajes y escenarios virtuales, en pequeña o gran escala, negocian el medio dentro del medio, la escena dentro de la escena, el objeto dentro del objeto. Sus puestas en escena (o exposiciones) transforman el espacio en collage, el collage en *superposición incoherente* y objeto, el objeto en paradigma digital y —cerrando el círculo— el paradigma digital en arte objetual y escenario. Son, en cualquiera de los casos, pequeños teatros ópticos de la absurdidad.



Fig. 4. Los *teatros ópticos* (Théâtres Optiques) y video instalaciones de Pierrick Sorin ilustran paradigmas digitales que giran en torno al personaje clownesco, el objeto cotidiano, la cultura popular y el contexto

² Nota: Tras designar este concepto de *hiperrealidad ficcional* en torno a la slapstick llevada a lo contemporáneo, se encontró la misma locución en el título de un ensayo presentado en 1999 en el concurso *Borges: Escritor y Pensador*, organizado por la Universidad de Sevilla. El ensayo «Pensar el Libro, pensar el Mundo: la hiperrealidad ficcional y la Biblioteca entrópica de Borges» de Antonio Pineda Cachero recibió una mención de honor por parte del jurado.

³ En referencia a la idiotez como “falta de instrucción” (RAE, 2014). No confundir con *idiocia*.

Además del mundo acuático y las ganas de volar, los golpes, patadas y carreras, la lente primitiva del imaginario francés mostraba cierta obsesión por el avance tecnológico y científico, muy particularmente, por la travesía planetaria. En este sentido, homenajeando al pionero Georges Méliès, Sorin propone su particular versión del viaje a la luna de 1902 (*Le voyage dans la lune*). Su obra *Dégoulinures n° 1* (2009), recordándonos además las formas amorfas y personajes de Tony Oursler, propone una instalación que combina, en palabras de Pilloni (2010), «una técnica “precisa” y un sencillo efecto óptico. Trabajada con paleta gráfica, la cabeza del artista se distorsiona en forma de luna babosa con moco psicodélico». El resultado, admite el propio artista, es «bonito y un poco desagradable al mismo tiempo». Completando la máscara del personaje, la pantomima del gesto, el modelado de la imagen digital y el dibujo gráfico con el entrañable imaginario del cine primitivo, la obra —cual paradigma digital disparatado— cuestiona, sonríe e incomoda al visitante con ironía y parodia.

Los personajes descabezados, realidades obstaculizadas, artificio, teatros ópticos y multimedia de la obra de Sorin, tienen no pocos puntos en común con los escenarios y personajes que ilustran el discurso de Tony Oursler. Ambos, dándole la vuelta a la obra de arte y el proyecto multimedia, desbaratando la máscara, el escenario, la forma y la performance, y muy particularmente la tradición y la tecnología audiovisual y la imagen digital, confunden el ilusionismo de la proyección con la viñeta cómica, el teatro de marionetas, la pantomima del personaje y el confusionismo infantil contemporáneo. Su curiosa y grotesca versión de la clásica *casita de muñecas*, es prueba de ello. Destartalada, ridícula y proponiendo un escala que roza el esperpento, la casa de muñecas de Sorin representa el escenario cotidiano como caricatura (*I Would Like to Live in a Doll House*, 2011). Considerablemente más grande, sobria y sombría, la de Oursler se llena de miedo y bichos (*Flood or Fear with Bugs*, 2009). Podríamos hablar de prototipos virtuales del absurdo, teatros de la mascarada contemporánea, o mejor ambas cosas.

1.2 Tecnología, personajes y “cosas feas” (*Blobs*)

En el modelado digital que proyectan los rostros atentos de *It's really nice* (1998) de Pierrick Sorin y los *Blobs* de Tony Oursler —como los ojos que pinta en sus modelos Laurie Simmons, las máscaras de Gillian Wearing o cualquier saga de animación Manga, Disney o Dreamworks, entre otras muchas referencias que se podrían relacionar—, la mirada en sí es fundamentalmente la que se vuelve personaje. Máscaras que miran sin mirar, que desarman por completo los procesos de pensamiento, la percepción del entorno cotidiano, la interacción y activación de lo extraordinario. Son formas deformes y desconcertantes de la tecnología del gesto y la pantomima, capaces de desarticular por completo la fisicidad del escenario, la activación del personaje, y la manipulación del medio. De esta manera, la imagen fotográfica y el mundo digital se ponen al servicio del objeto y la escultura tradicional. Aunque desde perspectivas diferentes, los espacios dramáticos y puestas en escena de ambos artistas las negocian, en definitiva, el artificio y desconcierto de unos personajes que nos cuentan sus historias a medias, incitando al visitante a re-pensar el resto. Si como señala Oursler, su obra se podría entender como «una evocación de estados psicológicos» (Klein, 2007, p. 63), el estado psicológico que representa la *hiperrealidad ficcional* que aquí planteamos sería, como el *Blob*, la de un títere descabezado con gran cabeza. Con Tony Oursler, concluimos el puzle hiperreal, ficticio, tecnológico y satírico del circo contextual contemporáneo.

Michael Kimmelman, en lo que titula «una escultura de aire» (*A Sculpture of the Air With Video*, 2001), describe la obra de Oursler como divertida y oscura al mismo tiempo. En sus instalaciones, el espectador se convierte en una especie de *voyeur* improvisado, cómplice e indeciso, o víctima de la indiferencia. Descrito por el propio artista como caricatura, masa amorfa y enjambre disforme, el *Blob* —que además de *masa amorfa* se podría traducir como gota, mancha o borrón—, «es un personaje, una entidad irreductible... un mundo divertido ¡y una cosa fea!» (Oursler, 2005).

Los *Blobs* tienen cualidades tristes, entrañables y cómicas que nos invitan a la empatía y la risa. Los *Blob* son preciosos juguetes con ojos grandes y tristes y cabezas hipertrofiadas, y aún así, su capacidad para hablar de nosotros a través de una imagen proyectada en pantallas nada convencionales, es un poco alarmante (Klein, 2007, p. 63).

Como espejo roto, deformado y deformante, personaje real y artificioso, objeto escultórico y proyección, el *Blob* complementa el soporte físico con la imagen digital, y la imagen digital con la absurdidad del escenario y personaje habituado. Su mundo es disfuncional y sus habitantes *cosas feas*. Fascinadores y turbadores al mismo tiempo, estos personajes desafían al espectador, en palabras de Paulette Gagnon, «con un lenguaje familiar donde el poder que combina lo humano con el video, cuestiona la paradoja entre realidad y percepción» (Gagnon & Grant Marchand, 1999, p. 52). Es, como ocurre en los teatros ópticos de Sorin o el imaginario silente y sus cómicos, la *hiperrealidad ficcional* del objeto, el personaje, el humor y la tecnología de una imagen capaz de rompernos absolutamente todos los esquemas.

CONCLUSIONES

La *hiperrealidad ficcional*, como lo hacen otros conceptos conclusivos a los que hemos llegado en otras ocasiones (la *invisibilidad/negación* o la *avaricia del exceso*⁴), renegocia la farsa que protagonizan los experimentos de laboratorio de lo contemporáneo. Serán, por lo general, los personajes protagonistas y antagonicos de ese humor negro que describe la enciclopedia del humor americano del siglo XX, ese humor «consolador por la forma en que demuestra que a pesar del desconcierto, la muerte y el caos, la gente es capaz de reír» (Nilsen & Nilsen, 2000).

Redundante y repetitivo, estos personajes persisten, insisten, eternizan el des/propósito de la obra de arte a golpe de patadas, tartazos y carcajadas. El discurso de Sorin rememora «la trituración de las ilusiones y el contraste entre superficie y esencia» con la que pioneros de la época muda como Sennett y Hal Roach, «hacían añicos la ilusión de la dignidad humana» (Mast, 1979, p. 340). Recorriendo la superficie y la esencia de todo y cualquier cosa, los paradigmas virtuales a los que nos enfrentan este tipo de discursos, es lo que se ve y lo que se nos escapa de las manos. Es la verdad tangible de Barthes (Cit. por Hearney, 2008, p. 96), y el espejismo intangible de suspense interminable de Asselin (Lussier, Asselin & Brisebois, 1995, p.119). Es abandonarse a la experiencia de realidad y ficción. Olvidar(se). Parar. Ser los cinco sentidos. Dejar que las cosas resuenen sin filtros, ni prejuicios, ni expectativas.

En base al mismo despropósito con el que Mack Sennett desbarataba la lógica en *Salome vs. Shenandoah* (1919), donde San Juan Bautista, Herodes y Salomé se mezclan con espías y generales confederados de la guerra civil norteamericana; lejos de la lógica de la narrativa y de la historia (que no es historia si no lo que de ella nos cuentan), la obra burlesca contemporánea, aunando tradición y nuevas tecnologías, re-piensa, re-mira y re-disparata la divina comedia humana. Con ella, el arte digital confronta una *hiperrealidad ficcional* cuya significación social aún está por determinar, más allá de la lógica y la anécdota.

⁴ Véase tesis doctoral titulada "Farsa, Forma y Performance: El Discurso Slapstick en el Arte Contemporáneo" (2017). Ana María Gómez Cremades, Universidad de Sevilla.

Índice de Ilustraciones

Fig. 1 - Pierrick Sorin. *Les reveils*, 1988. Autofilmage 5min13 © Cortesía del artista.
Video disponible en: <https://vimeo.com/20185012>

Fig. 2 - Pierrick Sorin. *Pierrick & Jean-Joup font du foot*, 1994. © Cortesía del artista.
Video disponible en: <http://www.dailymotion.com/video/xmi40>

Fig. 3 - Pierrick Sorin. *Nantes Projet d'Artistes*, 2000. Video performance y modelado digital. © Cortesía del artista.
Video disponible en: http://www.dailymotion.com/video/xl2zn5_chap-1-1-1-nantes-projet-d-artistes-video-de-pierrick-sorin-2000_creation?search_algo=2

Fig. 4 - Pierrick Sorin. *Théâtres Optiques* (Serie Teatros ópticos). © Cortesía del artista.
[Arriba izquierda-derecha] *Chorégraphie Aquatique*, 2010 y *Titre Variable N°2*, 1999.
[Abajo izquierda-derecha] *143 Positions Érotiques*, 2000 y *Aquarium aux Danseuses*, 2010.

Bibliografía

Gagnon, P., & Grant Marchand, S. (1999). *Culbutes : oeuvre d'impertinence*. Montreal, QC, Canadá: Musée d'Art Contemporain de Montréal.

Gómez Cremades, A. (2017). *Farsa, Forma y Performance: El Discurso Slapstick en el Arte Contemporáneo* (tesis doctoral). Universidad de Sevilla, España.

Heartney, E. (2008). *Art & Aujourd'hui*. París, Francia: Phaidon Press.

Kairós. (s.f.). *Editorial kairós autores: Jean Baudrillard*. Recuperado el 25 de Noviembre de 2015, de Editorial Kairós: <http://editorialkairos.com/autores/ baudrillard-jean>

Kimmelman, M. (27 de Abril de 2001). *IN THE STUDIO WITH/Tony Oursler; A Sculptor Of the Air With Video*. Recuperado el 18 de Noviembre de 2015, de The New York Times - Arts: <http://www.nytimes.com/2001/04/27/arts/in-the-studio-with-tony-oursler-a-sculptor-of-the-air-with-video.html>

Klein, S. (2007) *Art & Laughter*. Londres/Nueva York, Reino Unido/Estados Unidos: I.B. Tauris.

Lussier, R., Asselin, O., & Brisebois, M. (1995). *L'Effet Cinéma*. Montreal, QC, Canadá: Musée d'Art Contemporain.

Mast, G. (1979). *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Chicago/Londres, USA/Reino Unido: University of Chicago Press.

Moreeuw: Galerie D'art contemporain. (s.f.). *Pierrick Sorin*. Recuperado el 06 de Enero de 2015, de Moreeuw: Galerie D'art contemporain: <http://www.moreeuw.com/histoire-art/pierrick-sorin.htm>

Nilsen, D. L., & Nilsen, A. P. (2000). *Encyclopedia of Twentieth-Century American Humor*. Santa Bárbara, CA, Estados Unidos: Greenwood Publishing Group (GPG).

Oursler, T. (12 de Abril de 2005). *Text by Tony: Blob*. Recuperado el 4 de Mayo de 2016, de Tony Oursler: <http://tonyoursler.com/blob-by-tony>

Pavía Cogollos, J. (2005). *El Cuerpo y el Comediante: Chaplin y Keaton*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.

Pilloni, D. (21 de Julio de 2010). *Pierrick Sorin*. Recuperado el 17 de Febrero de 2015, de Arts Plastiques: <http://artsplastiquesmaupassant.blogspot.ca/2010/07/sorin.html>

Robbins, D. (2011). *Concrete Comedy: An Alternative History of Twentieth-Century Comedy*. Copenhagen, Dinamarca: Pork Salad Press.

Roukes, N. (1997) *Humor in Art: A Celebration of Visual Wit*. Worcester, Massachusetts, Estados Unidos: Davis Publications, Inc.

Turvey, M. (2005). The Child in the Machine: On the Use of CGI in Michael Snow's *Corpus Callosum*. *OCTOBER*, 114, 29-41.

LA PRESENCIA DE FICCIÓN EN LAS NUEVAS NARRATIVAS ARTÍSTICAS TECNOCRÁTICAS

Miguel Ranilla Rodríguez

migueran@ucm.es

Profesor de la Facultad de Educación y Bellas Artes
de la Universidad Complutense de Madrid , España

Resumen:

La ficción o tecno-narrativa envuelve muchas de las estrategias creativas contemporáneas que por su versatilidad espacio-y-temporal de generar ideas pretéritas, o por poder acercarnos al pasado, por adentrarnos en el abismo de la nada, pensar en el Exterior, crear dimensiones, predecir la existencia del comportamiento humano, generar una conciencia global intercomunicacional, re-crear y modelar los roles, recrearnos en el avatar, etc. nos lanza a replantearnos si ciertamente los mundos artísticos que imaginamos/creamos representan sin duda el simulacro en que nos hemos convertido como creadores de narrativas artísticas que reflejan nuestra condición como individuos en el Ahora; pensar, en que la realidad artística (re)creada nos acerca entonces a una naturaleza del pensamiento inédita. Nadamos en la incertidumbre del Mar de Ausencia de *Thomas* (el oscuro)-, ¿somos ya una caricatura post-apocalíptica de nosotros mismos? ¿vivimos en un tiempo de la Paradoja? ¿ha llegado la creación al lugar en que lo nimio se convierte en el absoluto del absurdo? ¿carecemos de nuevas ideas y por ello pensamos en nuevos medios? ¿son los nuevos medios generadores de nuevas ideas o en esencia hablamos de los mismos "conflictos" y *peroratas artísticas* de siempre? ¿Hemos llegado, como muchos pensadores ya vaticinaron, al Encontarnos en el principio del gusto por lo estéril, por la catástofe de el No suceder nada y del vivir en el Simbólico, de la demolición social del No estar y pensar que todos estamos conectados creando un nuevo mundo con nuevas ideas? ¿hemos traspasado el No retorno?

Abstract:

The fiction is a narrative who involve lot of creative strategies in because for its versatility space-time predicts the future, to move closer to the past, to improve towards the abyss of nothing, creates dimensions, predicts the existence of the human behavior, generates a global conscience, re-creaate roles and modeling them, relife into avatar, etc. it launches us to reconsider if the worlds we imagine are certain as we has been transform as artist narrative creators who reflect or condition as individual nowadays; thinks that the new art reality close us to a new thoughts nature. We swim in the uncertainly sea like *Thomas* (the Obscure) sea. Are we a creature postobscure of ourselves? Are we times of Paradox? It has arrived the the creation in that avoid change to be the absolut absurd? Does we lack new ideas and for that we think in new media support? Art the new media generating new ideas or in essence we talk about the same "conflicts" and "art perorations"? Have we arrived, as many thinkers have already predicted, to Meet us in the beginning of taste for the barren, for the catastrophe of Nothing happens and living in the Symbolic, the social demolition of Not being and thinking that we are all connected creating a new world with new ideas? Have we passed the No-return?

Palabras clave:

Ficción, estrategias de creación, Arte y narrativa.

Keywords:

Fiction, creative strategies, Art and narrative

1. Introducción: Tecno-Presente y el Ciberespacio de las ideas.

¿Cómo puedo estar seguro en un mundo... que está cambiando continuamente?
(Tricky, «Aftermath»; Cit. en: Loops, 2002, p. 358)

La ficción, sin duda es uno de los géneros más eclécticos de su tiempo, una anhelo que siempre conduce a representar el deseo de un sociedad que creemos que avanza pero que lamentablemente como decía Baudrillard (1969), somos un en un decorado en movimiento y los personajes, por mucho que queramos, son los mismos. Asociamos el presunto cambio a los «avances» tecnológicos que paradójicamente, nos condenan. Lo que Asimov definió como «complejo de Frankenstein»: a la rebelión de las máquinas que se vuelven contra sus creadores. La ficción como herramienta sociológica nos sitúa en el punto álgido del super-yo, del antropocentrismo en forma de avatar. Seamos SIMS, Facebook(s), seamos Whatsapp(s), etc. usemos todo nuestro potencial armamentístico para (re)creamos/renacer de lo que verdaderamente somos, personajes que no nos devuelven la mirada, es el que soy yo. La *otredad* lacaniana en el saber que solo yo, me observo como imagen y que soy reflejo de lo que veo mientras es el resto el que me concibe. Hago entonces un *selfie* para enviar mi personaje al mundo del Simulacro y la ficción. Soy consumidor de todo, incluso de mi mismo, me compro y me vendo. Nos hemos transformado en imagen desfigurada de nosotros mismos. La *otredad* ya no refleja el ser.

En *Ex Machina* (Alex Garland, 2015) se representa una ciencia ficción que nos describe el síndrome de Estocolmo que somos, presas del deseo encarcelado en forma de representación cibernética pero que su grado de verdad –o presas de la cibernética misma-, que llega al grado tal, que se confunde con lo real; somos engañados por nuestras propias creaciones, por el reflejo de nuestras carencias y miedos. La inefabilidad de rol artístico que se desempeña hoy en día radica en la capacidad que se posea de hacer aspavientos sin hacer ruido. La tecnocreación-artística (como así hemos convenido en llamarla) tiene también ese mal de archivo-diogénico de creación, de amontonamiento de basura infinita e inclasificable que flota eso sí, en el mar de la eterna abundancia. En el Arte del hoy-futuro parece que lo importante no es lo que se diga sino cómo. Es la razón llevada a la máxima, la que en el universo borgiano se nos muestra en forma de Biblioteca de Babel (Borges, 2008, p. 86), laberintos, permutaciones, órdenes, etc. y en la que lo inabarcable también, describe a toda estrategia vana que quiere explicar la forma en la que de un mundo de ideas artísticas sin peso. Infinidad de ideas inspiradas en la creencia de que el mundo, con teconología, es mejor.

Así pues, la ficción creativa/narrativa contemporánea parece querernos enseñar la cosificación del yo, lanzando la pregunta: ¿en qué me he convertido? El narcisismo y el hedonismo nos abocan a pasar por enamorarse del propio alter-ego de uno. En *Her* (Spike Jonze, 2014), Theodore Twombly (Joaquin Phoenix) se enamora de «Samantha», un sistema operativo. Ambos viven un romance en un espacio sin espacio, de paredes imaginarias que dejan traslucir una ciber-pasión que inexorablemente sucumbe a la obiedad del onanismo y el declive humano. Cáncer de la sociedad actual. Theodore, se enfrenta a su congénita cobardía cuando descubre que aquello que amaba no era otra cosa que su propio anhelo, ese que deseaba para poder escapar a la propia sombra de la vida -«la vida es una sombra¹ que se ejerce» (Panero, 2002, p. 58)-, al fracaso del individuo contemporáneo que vive en la soledad del individualismo.

Y así, con la cobardía y la soledad somos pues presa del sistema operativo, del Estado (Bourdieu, 2014), el Estado está dentro de nosotros. Del estado del Arte. Somos el miedo, el engaño (ficción) y la violencia. Hemos

¹ Sombras de objetos, animales y personas que por cierto, quedaron «pegadas» (dibujadas) después de la deflagración de Hiroshima y Nagashaki.

establecido un consenso simulado consciente «sobre el sentido del mundo» (Bourdieu, 2014, p. 18). Creemos en nuestra creación, en la ficción.

1.1 Sobre la (re)construcción de la realidad.

John Cage preguntaba a Arragon el historiador cómo debía escribirse la historia, él contestó: «Debe inventarse». El fin de la historia en términos hegelianos y según Fukuyama (1992), ha llegado, Si bien la victoria del liberalismo por ahora sólo se ha alcanzado en el ámbito de la conciencia, su futura concreción en el mundo material, (...) el fin de la historia, será ciertamente inevitable» (p. 3); la «historia manifiesta su esencia a quienes antes ha excluido» (Földényi, 2006, p. 10). El hombre, dice Fukuyama (Ibíd.) ha llegado a su fin, a su regreso, a su «eslabón perdido» y busca reencontrarse en una reinención que parece dar vueltas en círculo:

Estancia dónde todos los cuerpos van buscando cada cual su despoblador. Bastante amplia para que permitir buscar en vano. Bastante limitada para que toda la escapatoria sea vana (p.193).

A principios de los años setenta el texto “El shock del futuro” (1970) de Alvin Toffler, hacia una reflexión sobre la velocidad de cambio en una cultura como la nuestra, dominada por la tecnociencia y su capacidad, aparentemente transformadora: “el futuro se nos echa encima a marchas forzadas, y mucha de la responsabilidad de esta elevada tasa de cambio reside en las perspectivas de novedad que ofrece la moderna tecnociencia” (Barceló, 2005, p.6).

2. Apocalipsis ideológico y objetual. La ficción como escape a ninguna parte.

Floto en el aire cuando sueño despierto/ De pie en mi espacio observo el silencio (Massive Attack, «Daydreaming»; Cit. en: Loops, 2002, p. 357).

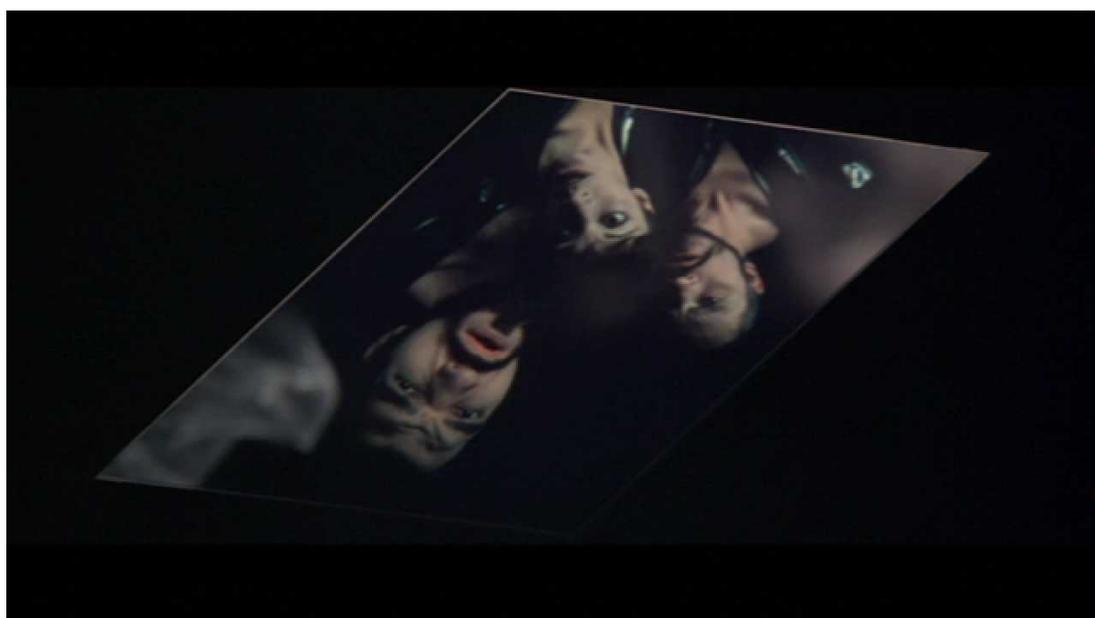


Fig. 1. Superman (1978). Fotografía recuperada de: Recuperado de: http://static.comicvine.com/uploads/screen_kubrick/0/40/2056659-936full_superman_ii_screenshot.jpeg

Si el sol se apagara un día, sería un mortal quien lo volviera a encender (Laurencin y Clairville, *El Rey Dagoberto en la exposición de 1844*; Théâtre du Vaudeville, 19 Abril de 1844, p. 18).

A partir de 1945-1950, la gente tiene miedo del fin del mundo. Es la época de la disuasión nuclear (...) de la supervivencia. Nosotros vivimos porque sobrevivimos todavía (Virilio, 1997, p. 33).

La catástrofe y la destrucción son entonces daños colaterales del despojo del materialismo para así inculcarnos la idea de que los principios y el Mundo están por encima de todos nosotros. La catástrofe sucede como «anunciación» de un cambio positivo. Desde este punto, nos adentramos en una Travesía del «día después» de la catástrofe (Fuentefría, 2009, p. 96), de cómo podremos sobrevivir y adaptarnos; del solar que habitamos, de las bestias que lo acechan –sea Hiroshima metáfora de Godzilla-, allí, mirando desde nuestra atalaya no somos capaces de ver nada entre los escombros, y paseamos por las calles por las que divagamos como seres en una realidad construida, una convención que nos habla de una realidad diferida, Simulada (Baudrillard, 1998). Vivimos en un presente en diferido.

(...) todas esas ficciones (...) se elaboran a partir de un fondo oscurantista de paranoia colectiva; sin duda, cada catástrofe es un fallo de la razón y, sobre todo, un fallo inconcebible de la técnica y, en consecuencia, una especie de sabotaje. Si se descompone la máquina civilizadora occidental (norteamericana) es por existencia de una causa precisa; de modo que hay que presentar a un responsable (...) todo accidente se convierte entonces en un atentado y la verdad es que el mismo azar no es más que subversión (Ramonet, 2000, p. 56).

Las grandes urbes se convierten en nuestras cárceles, ya lo decía Orwel (2013) en 1984 –«no consiste en controlar todo el espacio-tiempo social, sino ocupar y limpiar todo el espacio-tiempo «interior» del sujeto singular, y hasta de su ideolecto (...) No hay Dios sin diablo²» (Lyotard, 1994, p. 33) y más tarde lo representaba prematuramente Fritz Lang en *Metrópolis* (1927), prisiones que van más allá de los muros y su arquitectura (Foucault, 2012), campos de concentración laborales que devoran el tiempo y en los que necesitamos una dosis de «alguna» droga –sea por ejemplo la estupidez: el ocio, o el consumo- y mantenernos al filo del infarto, como en *In Time* de Andrew Niccol (2011), yonkis necesitados de tiempo, añusgados. Este es el erial en donde trabaja el artista de futuro del hoy.

Solado el lugar, desolada la persona, la necesidad de esperanza –en definitiva de fe- es tan alta, que los creadores apuestan por las visitas exteriores ideológicas, somos importantes, démosles una «gran bienvenida». Vamos reocgiendo los fragmentos que quedan de nuestra sociedad para intentar recomponerlos (como si fuera un puzzle de Peréc, -1992-), desperdicios que los *Stalker* (Tarkovski, 1984) recolectan creyendo cruzar la línea prohibida del pensamiento; *espigando*, en términos de Agnes Vardá –*Los espigadores y la espigadora* (Les glaneurs et la glaneuse, 2000)- aquello que fue memorable, un recuerdo que parece se nos escapa entre el gran amontonamiento (Baudrillard, 2010), recuperar las cenizas del estandarte de la humanidad bajo el signo digital, el objeto, el fetiche (Baudrillard, 1969) transformado. Ese no lugar o mejor dicho ese lugar del desencuentro del mundo de las ideas y la realidad. En *Turbo Kid* (Simard, 2015) –de vesigios del «french touch»-, vemos ese lugar-Atari® árido de post-apocalipsis, un *Oblivion* (Kosinski, 2013) de zonas prohibidas, un *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (2007) de un futuro nostálgico del fetichismo; que como en *Guardianes de la galaxia* (*Guardians of the galaxy*, 2014), un walkman hace sonar canciones de los 60 y 70, un recuerdo que lo que fue un pasado cercano en

² Somos observados por las redes, como se explica en el documental *Citizen Four* (Laura Poitras, 2014), a expensas del anhelo del Poder de quizás ser «precongnizados» como en *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002); aseptizados.

donde el capital social se media por la calidad humana. Sabemos que lo prohibido está lejos. Empezamos a sentirnos *hipsters-stalkers*; posmodernos del reciclado ideológico basuril y del fetichismo conceptual cosificado.

Los objetos artísticos nacen ya en el olvido, que en palabras de Philip K. Dick (2012) «-Todo es cierto/- Todo lo que cualquiera haya pensado en algún momento. (...) -Estaré bien. Y también voy a morir, pensó. Ambas cosas son ciertas.» (p. 243), esto mismo replicaba nuestro protagonista Nexus en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982): «...los recuerdos se perderán como lágrimas en la lluvia», mientras de fondo la música minimal de Vangelis acompaña las palabras de Roy Batty (Rugter Hauer). Un viaje a la muerte y a la conciencia, aquella que se nos quiere negar; disipando nuestra atención como un gran truco de magia. Continúa, «he visto cosas que no creeríais» (Scott, 1982). Quizás sea que lo que nos falta sea conciencia y no vislumbramiento futurólogo. Marty McFly en su *Delorean* (*Regreso al futuro*, *Back to the future*, Robert Zemckis, 1985) impulsado por detritus procesado por el Condensador de Fluzo intentaba regresar al pasado para cambiar los hechos.

¿En qué nos vamos a convertir?, ¿«basura motorizada»? (Ballard, 2002, p. 34) a lo *Mad Max* (George Miller, 1979) vagando por el lugar apocalíptico que escapa al tiempo, la capilla Sixtina del punk, «...en donde los supervivientes están entregados al vértigo de la velocidad, al placer de demoler lo que ya no es casi 'nada'» (Ibid., 2014, p. 18). Destrucción de lo poco que queda, reductos de bazofia; nosotros mismos somos esos reductos, aislados en nuestras habitaciones «kafkianas», y desde el ventanuco, observamos la explanada como *Fin de Partida* (Beckett, 2006); «cobramos conciencia de tener que sobrevivir sobre un montón de escombros sin que se pueda mencionar la catástrofe anterior: sólo callando puede pronunciarse el nombre del desastre» (Castro, p. 22). Pensando no solo en el consumo de fuel para nuestras máquinas sino en el goce de mirar las pantallas –sean en los centros educativos, en los culturales, en nuestras casas, en nuestros smartphones, etc.-, absortos observando como todo se va «desglaciando» a toda mecha, y los riscos caen en pedazos gigantes y escuchamos su eco en el horizonte, disfrutando del espectáculo. La creatividad artística se desintegra en la medida en que confiamos en la *semántica* que quiere abordar el extrañamiento cognitivo que desencadena un «nóvum» introducido en el relato mismo en forma de soporte, es vacío de intención intelectual. Ese elemento-ideológico con forma soporte tecnocrático quiere funcionar como desencadenante del extrañamiento cognitivo que busca ser un paradigma ausente que obliga a los espectadores del arte a preveniblemente estar obligados al imaginar, adivinar o reconstituir los elementos para completar lo mejor que pueda ese paradigma ausente de presunta inefabilidad pero, nada más lejos de la realidad, convirtiendo lo semántico y lo inteligente en recurso manierista de lo anti-creativo tras la fachada de los rayos láser y el videojuego.

Conclusiones

El arte en tiempo del hoy y de la ficción, sea narrativa –en lo que se refiere a las creaciones artísticas- como en el uso de los soportes tecnológicos, podemos enfocarla siempre al lugar de la duda y del deseo que por ende nos arroja a cierta desesperanza, al laberinto del no saber y no poder contemplar a una sociedad bajo la impresión/reflejo de tener una lógica «suicida».

La ficción y el tecno-arte que vemos en galerías y centros culturales de hoy en día, anhela la forma de verdaderamente funcionar como catalizador de sucesos sociales –la supuesta conexión grupal, lo mediático, la deformación, (re)construcciones de ficciones contextuales, la imaginería futurista, la identidad del ser –las angustias, la frustración, el deseo, la imposibilidad, la libertad, lo inexorable del tiempo, el miedo a lo desconocido, el avatar y el irreconocible clon³, la incertidumbre futura y su posible oscurantismo, el problema de la sociedad, la desigualdad, el género, la huella, la memoria o aquel ciberespacio llamado no-lugar, etc.-, nos arrojan

³ «...giù nel fosso vidi gente attuffata in uno sterco, che da li uman privadi pareva mosso. E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco, Vidi un col capo si di merda lordo, Che non pareva s'era laico o cherco...»/... abajo en la fosa vi gentes sumergidas en excrementos que parecían venir de letrinas humanas Y mientras examinaba el fondo con los ojos vi a uno cuya cabeza estaba tan cargada de mierda que no podía verse si era laico o clérigo... (Alighieri, D. 1999, p. 13)

ineluctablemente al espacio-tiempo cínico del querer soñar con un futuro y un mundo mejor, a sumergirnos en pensamientos abisales del pensar que una vida en el Exterior puede ser posible –una vida en el Cambio, el la trashumancia de la globalización en que uno no encuentra/tiene su lugar-, en doblegar dimensiones sobre dimensiones para intentar buscar el sentido a lo absurdo de la lógica, en querer augurar que es factible una reconducción de los errores del comportamiento humano y creer que se puede (re)construir una conciencia global sensata, etc. en definitiva, en querer cambiar lo que lamentablemente es imposible. El espacio está prohibido, restringido, acotado, delimitado, concreto, estanco, controlado. El tiempo está detenido, ¿se ha detenido para siempre?; la parálisis de la estructura social y económica y de la organización del mundo, es la misma. Siempre habrá ricos y pobres porque así lo «quiere» el mundo. Miramos ya hacia la luz del fracaso creativo y artístico⁴, y al querer ver el sol, nos cegamos.

En el relato la «Gioconda del mediodía crepuscular» (Ballard, 1972), el héroe se recupera de una engermedad ocular pasando unos días en una tumbona junto al mar (que bien parece el personaje Gustav von Aschenbch en *Muerte en Venecia* (Morte a Venecia Luchino Visconti, 1971), inmovilizado por la venda que le cubre los ojos y oyendo a las gaviotas. El sonido de las gaviotas le hace evocar una y otra vez una escena extraña y mágica en la que sube las escaleras de una misteriosa cueva marina, al término de las cuales le espera una mujer medio cubierta entre velos, el objetos incestuoso por antonomasia del deseo; sin embargo, siempre se despierta justo antes de que se revele la identidad de la mujer. Cuando por fin el doctor le declara curado y le retira la venda, deja de ver la esencia; desesperado, toma una determinación raical: sale a mediodía y mira directamente al sol hasta que se queda ciego, con la esperanza de que, de este modo, podrá ver la escena entera... Este relato escenifica la elección entre la realidad y lo real fantasmático (lo ficcional) accesible solo para un sujeto ciego. La fractura entre las dos se manifiesta como anamorfosis: desde el punto de vista de la realidad, lo real no es más que una mancha sin forma, del mismo modo que la visión de lo real fantasmático difumina los contornos «de la realidad» (Zizek, 2013, p. 207).

Referencias bibliográficas

- Abella, J. (2009). *Enfoques recientes sobre la ciencia ficción procedentes de las universidades francesas*. Recuperado de: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8802/enfoques_abella_LITERATURA_2008.pdf?sequence=5
- Ballard, J. G. (1972). *El hombre imposible*. Barcelona: Minotauro.
- Barceló, M. (2005). *Ciencia y Ciencia Ficción*. Recuperado de: http://www.revistaunam.mx/vol.6/num7/art69/jul_art69.pdf
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte*. Argentina: Amorrutu.
- Beck, U. & Beck-Gersheim, E. (2002). *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Barcelona: Paidós/ Estado y Sociedad.
- Beckett, S. (2003). *Relatos*. Barcelona: Tusquets.
- Beckett, S. (2006). *Fin de partida*. Barcelona: Tusquets.
- Blázquez, J. & Morera, O. (2002). *Loops una historia de la música electrónica*. Barcelona: Reservoir Books.
- Bourdieu, P. (2014). *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Madrid: Anagrama.
- Bradbury, R. (2007). *Fahrenheit 451*. Barcelona: Minotauro.

⁴ Como ya vaticinarion, Allan Kaprow, Arthur Danto, Fernando Castro Flórez, Silvia Mariniello, Donald Kuspit, Anibal Ponce y muchos otros pensadores que vieron, como la creatividad en el arte y la postura del mismo, había llegado a su fin de historia (Fukuyama). Sólo nos queda decorar el medio porque el mensaje ya no transmite nada.

- Burroughs, W. (1989). *El almuerzo desnudo*. Madrid: Anagrama.
- Calvino, I. (2012). *Las Ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- Castro, F. (2009). *Una verdad pública, Consideraciones críticas sobre el arte contemporáneo*. MADRID: Astres y ciencias visuales, Documenta.
- Castro, F. (2014). *Mierda y catástrofe*.
- Dick, P. K. (2012). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*. Madrid: Booket.
- Földényi, L. (2006). *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (2012). *Vigilar y castigar*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Fukuyama, F. (2015). *¿El fin de la historia?*. Recuperado de:
<http://firgoa.usc.es/drupal/files/Francis%20Fukuyama%20Fin%20de%20la%20historia%20y%20otros%20escritos.pdf>
- Freud, L. (1999). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza.
- Heler, M. (2007). *Jürgen Habermas y el proyecto moderno: cuestiones de la perspectiva universalista*. Buenos Aires: Biblos.
- Lovecraft, H. P. (1992). *El horror de Dunwich*. Madrid: Alianza cien.
- Liotard, J. F. (1994). *El imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura*. San Sebastián: Arteleku.
- McLuchan, M. (2015). *La galaxia Gutemberg*. Madrid: Galaxia Gutemberg.
- Ortega y Gasset, J. (1990). *La rebelión de las masas*. Madrid: Alianza.
- Orwel, G. (2013). *1984*. Madrid: Delbolsillo.
- Panero, L. M. (2002). *Los señores del alma (Poemas del manicomio del Dr. Rafael Inglot)*. Madrid: Valdemar.
- Peréc, G. (1992). *La vida. Instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama.
- Saint-gelais, Richard (1999). *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*. Québec. Editions Nota Beue.
- Strugatski, A. & Strugatski, B. (2000). *Picnic extraterrestre*. Recuperado de:
<http://www.bidvb.com:2300/Espanhol/S/Strugatsky,%20Arkadi%20y%20Boris%20-%20Picnic%20extraterrestre.pdf>
- Suvin, D. (1977). *Pour une poétique de la science-fiction*. Québec. Presses Universitaires.
- Virilo, P. (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.
- VVAA (2000). *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- VVAA (2009). *Hasta el infinito y más allá. El concepto de frontera en el western y la ciencia ficción*. Santa Cruz de Tenerife: Luis Fernando de Iturrate Cárdenas.
- Zizek, S. (2013). *Lacrimae rerum*. Barcelona: Debate
-

DEL MAPA AL ENJAMBRE: CARTOGRAFÍA EN LA SOCIEDAD DIGITAL

Silvia López Rodríguez^{*}
Universidad de Málaga
silvialopez@uma.es

RESUMEN

Desde hace algunos años las nuevas tecnologías de la información y la comunicación inciden de forma más intensa en nuestra vida cotidiana. La mayoría de las actividades sociales están igualmente relacionadas con los avances tecnológicos, y la cartografía, la representación del espacio no ha sido impermeable a los nuevos desarrollos tecnológicos. En esta ponencia me gustaría reflexionar sobre la relación que existe actualmente entre el espacio real, el territorio y el mapa, como espacio de representación de ese territorio y el uso de la cartografía hegemónica actual (Google, Twitter, Facebook, otros).

PALABRAS CLAVE: mapas, ciudad, espacio, representación del espacio, ciberespacio, realidad virtual

** Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada (2005). Allí fue becaria FPU del Ministerio de

“Mapas. Cartas para orientarse en la geografía variable de la nueva composición del trabajo, de la movilidad entre fronteras, de las transformaciones urbanas. Mutaciones veloces que exigen la introducción de líneas de fuerza a través de las discusiones de mayor potencia en el horizonte global”. (SOJA, 7)

La belleza de los mapas es indiscutible. El mapa “con-figurado” para ilustrar los bordes costeros recorridos y nuevas tierras, no deja de ser un instrumento para la memoria, para recordar esos recorridos y localizarlos, fijarlos en la referencia de nuestra percepción. Por tanto como elemento mismo de memoria no puede dejar de respirar el aire de la subjetividad que las vivencias y el modo de percibir del dibujante-descubridor tiene. Este componente subjetivo aliado con la forma de percibir común o podríamos decir universal de un tiempo histórico y todos los condicionante políticos y sociológicos de ese tiempo, da como resultado mapas llenos de una riqueza gráfica y de detalles aparentemente anecdóticos, pero que contribuyen a lanzar a la imaginación en busca de la visión y recreación de espacios y tiempos lejanos o no de la realidad.

Robert Louis Stevenson describe profusamente su emoción al contemplar mapas, y de aquí que dibujara su propio mapa que daría lugar al famoso libro “La isla del tesoro”:

“En una de esas ocasiones, dibujé el mapa de una isla, estaba –creo– elaborada y bellamente colorida; su forma obligó a mi habilidad a ir más allá de lo habitual, contenía muelles que me agradaban como si fueran sonetos y, sin percibir a lo que estaba predestinada, titulé mi realización “La isla del tesoro”. Sé que hay personas a las que no les interesan los mapas, algo que me resulta difícil de creer. Los nombres, los contornos de los bosques, los cursos de caminos y ríos, las marcas prehistóricas del hombre claramente discernibles a lo alto y lo bajo de las colinas y valles, los molinos y las ruinas, las fuentes y los trayectos, tal vez la Standing Stone o el Círculo de los Druidas en el brezal; he aquí una interminable fuente de interés para todo hombre con ojos para ver o una mínima imaginación con la que poder entender. No hay niño que no recuerde haber apoyado su cabeza sobre el pasto en medio de una selva diminuta y haber contemplado que se llena de ejércitos de hadas.

De un modo parecido, mientras me detenía en el mapa de “La isla del tesoro”, empezaban a hacerse visibles entre bosques imaginarios los futuros personajes del libro. Sus rostros morenos y sus brillantes armas saltaban hacia mí desde rincones

inesperados, mientras iban de aquí para allá, peleando y buscando tesoros dentro de esas escasas pulgadas del dibujo en dos dimensiones. De lo siguiente que tomé conocimiento fue que tenía unos papeles ante mí y estaba escribiendo una lista de capítulos.”

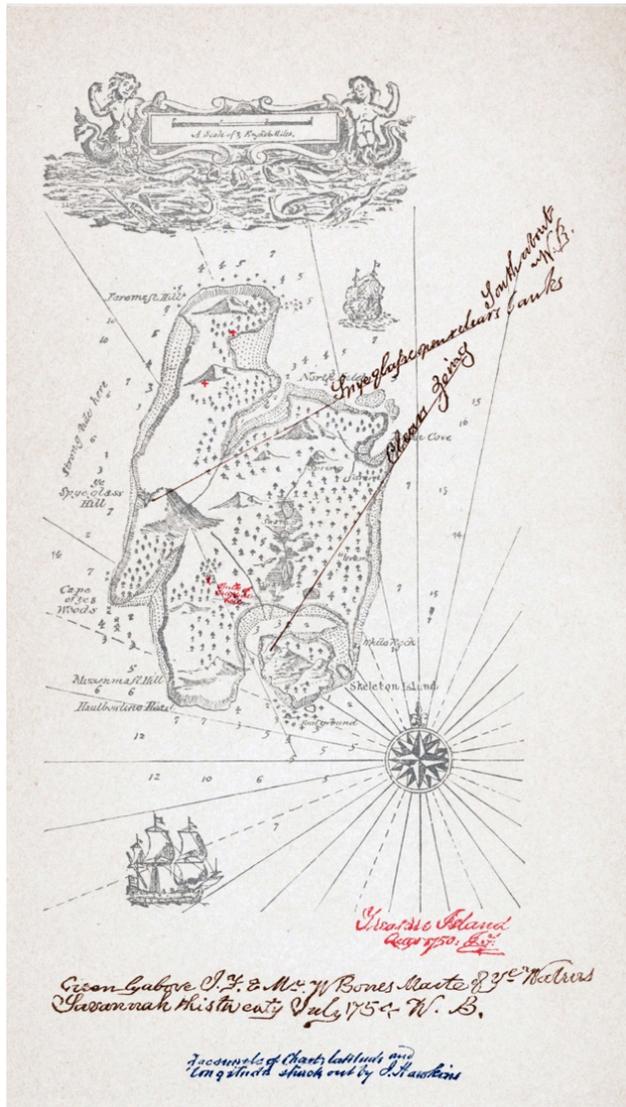


Fig. 1: Grabado de la edición de *La isla del tesoro* de 1895.

En una primera instancia podemos analizar el mapamundi de Juan de la Cosa, miembro de la primera expedición que hizo Cristóbal Colón hacia el Nuevo Mundo.



Fig. 2: Carta de Juan de la Cosa (1500)

Llama la atención su organicidad en la forma recortada, que posiblemente obedezca a la forma de la piel sobre la que se hizo; también el cuidado en los detalles como el perfilado de color ocre del borde, la decoración con criaturas fantásticas, escenas bíblicas, soberanos, banderas, castillos, etc.

El mapa curiosamente coronado por una imagen de San Cristobal, llevando en sus hombros al niño Jesús, y al pie de ésta la siguiente inscripción:

Juan de la Cosa la fizo en el Puerto de S^a M^a en anno de 1500.

Durante la época en que se confeccionó esta carta, la correspondencia entre las costas y el mapa dibujado no estaba en discusión, ni siquiera la existencia de las nuevas tierras, sino que la problemática era averiguar si debían considerarse esos nuevos hallazgos tierra firme o archipiélagos adyacentes de Asia. Juan de la Cosa prefirió no plasmar en su carta aquello que no había podido comprobar durante sus

viajes y por eso recurrió a la imagen de San Cristóbal, que permitió una abierta interpretación de la posible existencia de un estrecho.

Este mapa, dibujado en 1500, es un ejemplo de cuando la cartografía deja de tener un enfoque meramente práctico (herramienta de orientación en recorridos o modelo cartográfico para ilustrar nuevos descubrimientos) a convertirse en una visión cosmológica del planeta.

Como decía anteriormente no importaba tanto la similitud del dibujo con la realidad sino que apareciesen grosso modo en forma pero sobre todo en presencia los nuevos hallazgos. Juan de la Cosa no solo dibujó lo que había visto en sus viajes sino también todo el conocimiento que ya se sabía en la época: la información de las costas de África procedía de fuentes portuguesas, mientras que la información de Europa fue tomada de los portulanos. Por otra parte, la información sobre Asia procedía de los viajes de Marco Polo y otros viajeros italianos, es decir que este mapa fue un palimpsesto, donde se reunían conocimientos diversos, y en esa diversidad de orígenes y “autores” se haya la idiosincrasia de este tipo de representaciones.

No cabe duda que con la aparición de las nuevas tecnologías nos enfrentamos a una nueva forma de cartografiar los territorios. Precisamente en relación con el problema de la representación del territorio, podríamos imaginarnos incluso nuevos modos de caminar. Y es que el mapa puede llegar a sustituir al territorio, transformándose el territorio en un pseudo lugar; como ocurre con el turismo en donde se invierte de un modo radical la relación territorio-mapa (mapa como conjunto de imágenes que representan el escenario turístico, anticipándolo, acotándolo, dirigiendo tanto la experiencia del turista como la manera en que debe ser construido físicamente el destino turístico); entonces el mapa no es tanto la representación del territorio, o el reflejo del territorio como instrumento de su conformación, sino que el mapa en este caso nos está imponiendo un territorio en concreto, antes inexistente.

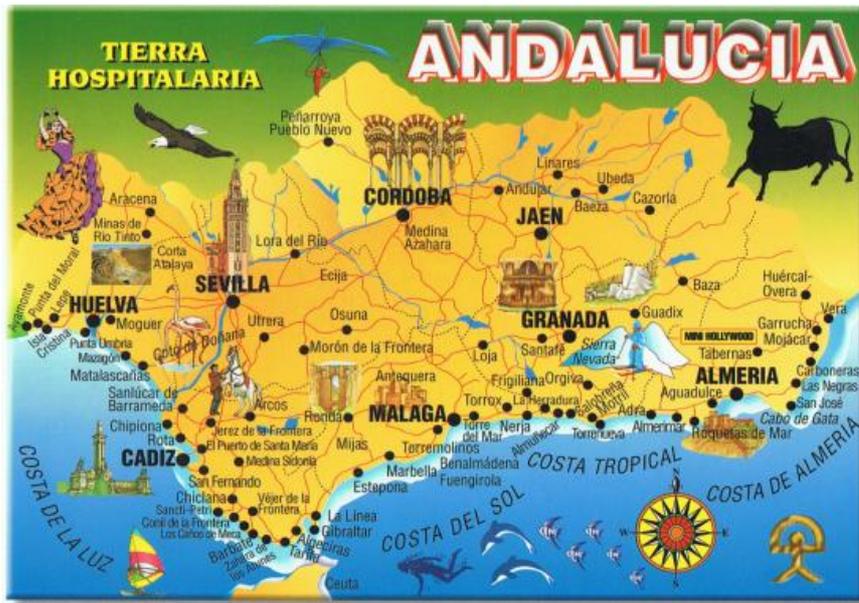


Fig.3: Mapa turístico para promocionar Andalucía

Link web de origen: <http://www.viajaryviajes.com/2012/08/descubriendo-los-rincones-de-andalucia.html>

Hay un artículo de André Corboz titulado “El territorio como palimpsesto” donde compara dos maneras de relacionarse con el territorio: por un lado está la contemplación del paisaje y por otro el mapa (CORBOZ, 2004: 29-33). Obviamente existe una componente cultural, y no natural en ambas actitudes, pero voy a intentar comparar ambos modos de relación con el territorio tal como lo hace CORBOZ:

Criterios según Corboz	Paisaje	Mapa
Sentidos implicados	todos	La vista
Posición del ojo	En movimiento	Quieto y absoluto
Visión	horizontal	vertical
Distancias sujeto-territorio	El alcance de los sentidos	infinita
Relación con el tiempo	El presente	Fuera del tiempo
Relación con el territorio	Recorrido del territorio	Representación del territorio
Vehículo de relación	El cuerpo, lo sensible	El mapa, artefacto tecnológico
conocimiento	Estético	Científico
Trasmisión del conocimiento	oral	Grafismos pictográficos y escritos
Eje singular-universal	Concreto, lo sensible	Abstracto, lo lógico-formal
Actitud cultural	romanticismo	racionalismo

Podríamos avanzar este pensamiento para concluir que el mapa podría ser un instrumento de dominación. Me imagino que Heidegger llamaba a este tipo de experiencia la “existencia inauténtica”, dominante de la sociedad occidental donde la tecnología contemporánea y como no las cartografías como producto tecnológico, son instrumentos alienantes. Para superarlo Heidegger propone volver a la originaria *techné*, donde arte y técnica son lo mismo.

Si nos paramos a pensar, cuando decimos que el mapa es un modo de representación, es decir, algo que re-presenta, también podemos pensar que tal vez pueda haber presentaciones, mapas-presentaciones. En este sentido las cartografías hegemónicas han tenido a lo largo de la historia en contraposición a las “cartografías subversivas”, cuyo objetivo último ha sido el de deconstruir las nociones impuestas a fin de promover cambios sociales. Podríamos hablar en este caso de las derivas situacionistas como experiencias que van más allá de los simples paseos, ya que se establece un registro-comunicación de lo acontecido más allá de la propia experiencia individual, y que han dado lugar a mapas de registros subjetivos y experienciales.

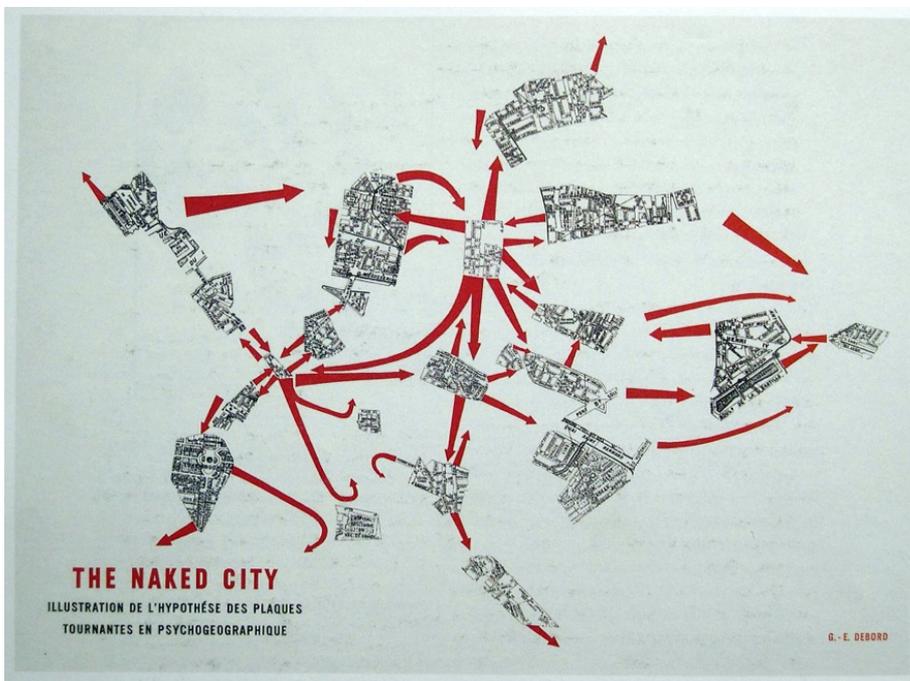


Fig.4: Guy Debord, The Naked City. Mapa psicogeográfico. 1957.

La deriva en este sentido se resiste a los trayectos marcados por la sociedad de consumo, desterritorializa los sentidos dados y desplaza los significados establecidos creando otros diferentes. Así la deriva estaría a medio camino entre el simple recorrido del territorio y su representación, exige además una atención capaz de romper la indiferencia que envuelve a las actividades rutinarias.

Cada vez más los mapas imaginarios del mundo real parecen fusionarse, más que reflejar o enmascarar, con las geografías reales de la vida diaria. Sin embargo, estas representaciones o imágenes afectan todo lo que hacemos, desde dónde compramos, cómo nos movemos por la ciudad, nuestras opiniones sobre asuntos globales, etc. Los habitantes se camuflan cada vez más en el medio de las representaciones y de las simulaciones espaciales. Las conexiones con las “pantallas de ordenador” proporcionan un lenguaje y unas imágenes inmediatas para que se establezca esta comunicación “digital”, “llegar a los otros y vernos a nosotros mismos” (SOJA, 2000: 461).

“Los cuerpos se están volviendo ciudades, sus coordenadas temporales son transformadas en coordenadas espaciales. En una condensación poética, la historia ha sido sustituida por la geografía, las historias por los mapas, las memorias por los escenarios. Ya no nos percibimos a nosotros mismos como continuidad sino como ubicación, o mejor dicho como desubicación en el cosmos urbano/suburbano. El pasado y el futuro han sido intercambiados por iconos: fotografías, postales, y películas que cubren su pérdida. El excedente de información intenta controlar esta evanescencia del tiempo reduciéndolo a una cronología compulsiva. Proceso y cambio se explican ahora por la transformación cibernética, haciendo más y más difícil distinguir entre nuestro ser orgánico y nuestro ser tecnológico. Ya no es posible enraizarse en la historia. En cambio, estamos conectados a la topografía de pantallas de ordenador y a los vídeo monitores”. (OLALQUIAGA, 1992: 93)

Esta comunicación digital se produce de forma inmediata y sin mediación de ningún tipo de intermediario. No hay filtros. “La mediación y la representación se interpretan como intransigencia e ineficiencia, como congestión del tiempo y de la información”. (HAN, 2014: 33)

Para McLuhan el *homo electronicus* es un hombre de masas:

“El hombre de masas es el morador electrónico del orbe terrestre y a la vez está unido con todos los demás hombres, como si fuera un espectador en un estadio global de deporte. Así como el espectador en una estadio deportivo es un nadie, de igual manera el ciudadano electrónico es un hombre cuya identidad privada está extinguida psíquicamente por una exigencia excesiva”. (MCLUHAN, 1978: 74)

CONCLUSIONES

El desarrollo de la tecnología digital ha afectado profundamente tanto a la representación del espacio como a las relaciones que se producen en él, lo cual constituye un reto para la sociedad actual. Algunos pensadores sugieren que las Tics están matando la cartografía ya que se considera el mapa como algo estático en el tiempo y el espacio. Mientras que otros consideran que la nueva cartografía delinea una ruptura epistemológica, ya que representa formas de poder político, social, económico y que le es inherente la capacidad de hacer visibles relaciones espaciales.

BIBLIOGRAFÍA

CORBOZ, André (2004), "El territorio como palimpsesto", *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Coord. Por Angel Martín Ramos. Servicio de Publicaciones de la Universitat Politècnica de Catalunya.

HAN, Byung-Chul (2014), *En el enjambre*, Herder.

MCLUHAN, M. (1978), *Wohin steuert die Welt? Massenmedien und Gesellschaftsstruktur*, Berlin-Munich-Viena, Europa Verlag.

OLALQUIAGA, Celeste (1992), *Megalopolis*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

SOJA, Edward W. (2008), *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Traficantes de Sueños, Madrid. (Primera edición en inglés: *Postmetropolis: critical studies of cities and regions*, Los Angeles, Blackwell Publishing, 2000.

DIFUSIONES VIRTUALES DE CARTELES PUBLICITARIOS: CASO DE ESTUDIO, CARTELES DEL ROCÍO

POZUELO CABEZON, SERGIO CRUZ
sergiocruz.arte@gmail.com
 Profesor de materiales y Tecnología
 Escuela de arte Leon Ortega
 Huelva

RESUMEN

Si bien, es cierto que, tradicionalmente se han usado los carteles impresos en papel, como medio de difusión de un producto y por tanto tenían un papel fundamentalmente publicitario, nos encontramos que son al mismo tiempo un espacio de desarrollo artístico donde los artistas pueden dar una mayor difusión a su obra personal a través de la imagen creada en dicho cartel. De otra parte los medios virtuales se ponen al servicio de dicha difusión y sirven por tanto de plataforma inmediata para promocionar una imagen que en papel tardaría mas tiempo en llegar a todos. En el plano general es evidente, pero es en el cartel del rocío y en concreto a través de blogs y webs, donde se van a propagar de una forma general a toda la sociedad con una accesibilidad inmediata.

SUMMARY

Although it is true that posters printed on paper have traditionally been used as a medium for the dissemination of a product and therefore a primarily advertising role, we also find an area of artistic development where artists can give a greater diffusion to his personal work through the image created in the poster. On the other hand the virtual media are put at the service of this diffusion and serve therefore of the immediate platform to promote an image that in the paper take more time to arrive at all. In the general plane is evident, but it is in the poster of the spray and in concrete through blogs and webs where they are going to propagate of a general form to the whole society with an immediate accessibility.

PALABRAS CLAVES

MASS MEDIA, PUBLICIDAD, VIRTUAL, CARTEL, ROCIO

KEYWORDS

MASS MEDIA, ADVERTISING, VIRTUAL, POSTER, ROCIO

INTRODUCCION

Coincidiendo con los Objetivos del VI Congreso Internacional online Arte y Sociedad. Paradigmas digitales, que propone abordar cuestiones relativas a la trascendencia de la comunicación digital en la sociedad y en el arte, y de modo específico concretar una serie de puntos sobre el protagonismo de este cambio de paradigma en el que nos hallamos: el trasvase del conocimiento al mundo virtual. Nos planteamos dar un sentido común a la investigación que llevamos a cabo del poder irónico del cartel y su poder publicitario como medio de expresión artística.

De otra parte, es evidente que la actividad creativa está influenciada por las condiciones materiales de existencia, y a la vez que la sociedad condiciona su devenir, su intervención influye en el desarrollo social. En esta sociedad contemporánea depredadora de información presentada de forma virtual, es devorada con ansia por el consumidor, acostumbrado cada vez con mayor celeridad y premura.

La virtualidad se convierte en un agente al servicio de la una función didáctica de la cultura al mismo tiempo que se hace susceptible de plasmar diferentes posiciones, sensibilidades e ideas; transmitir un mensaje ideológico, comunicar problemáticas de la existencia contemporánea, crear conciencia sobre distintas cuestiones o soñar con transformaciones sociales o políticas, de forma inmediata y en ocasiones, incluso simultáneamente al desarrollo de la producción.

Nuestro interés reside en fijarnos en una parcela concreta de este océano que supone la red: los mundos virtuales y su producción artística. En términos generales un mundo virtual puede identificarse con un entorno gráfico 3D que incorpora tres características clave: persistencia, corporeidad e interactividad (Castronova, 2001).

PRIMERAS REPRESENTACIONES

“El arte es una vía para escrutar al hombre y su mundo. Es una vía de conocimiento que no quita que esté revestida o unida a la belleza y al placer que provoca. El arte para el artista es su medio para reflexionar y poner sus preguntas a discusión con el espectador... Es su vehículo y al mismo tiempo es un contenedor de experiencias estéticas, ideológicas, culturales y morales.” Responde la artista Alicia Martín a la pregunta ¿Crees que el arte es un medio de fuga y de trascendencia, o el peso del mundo material es forzosamente inseparable al artista y su obra? (CRESPO 2012)

Tomando como partida que en el tema religioso, debemos tener en cuenta que no solo este ámbito cuenta en la fiesta del Rocio y por tanto, este estudio se centra, en la forma en que el mundo artístico lo ha representado, ya que a parte de lo religioso, hay otros aspectos a tener en cuenta, y tal como ocurría en la antigüedad, tanto en el entorno del Rocio como en otros lugares del planeta, tal y como aparece en estudios referente al tema religioso, así “Las procesiones generaban efectos emocionales e inmediatos en los asistentes.” (RODRIGUEZ DE OCAMPO, WASSERMAN 2017) basándose en estudios como el que hace Alfonso Rodríguez G. de Ceballos quien afirma que en las representaciones se “caracteriza los distintos tipos de imágenes religiosas, afirmando que la imagen de devoción “(...) subjetiviza un estado de ánimo, va dirigida no a la memoria, a recordar hechos del pasado histórico, como la imagen doctrinal, sino al sentimiento, a suscitar afectos y emociones que conduzcan a la identificación empática con aquello que la imagen representa” (CEBALLOS 1999)

De otro lado, el deseo de exponer públicamente una imagen, en este caso a través del cartel, no queda muy lejos del concepto de exposición actual del arte, así según la característica significativa del término “exposición: el exhibir, entendido como llamar la atención sobre un algo, en su característica evidente de ubicación de objetos para la vista de una audiencia. Pero también es cierto que una exposición pone de manifiesto la obra de un artista, o un grupo de artistas (dependiendo de si es una exposición individual, colectiva o temática) y da paso a ver los productos de los mismos artistas”.(ACETI, 2011)

El origen de los grabados eran puramente devocionales, y eran encargados por personas vinculada al mundo religioso, o al menos es lo que se observa desde la imagen más antigua conservada, que no es otra que el grabado más antiguo hasta ahora conocido de la Virgen del Rocío es del año 1720-1722, en el cual hay indulgencias del Arzobispo Antonio Gil Taboada. En la parte inferior se puede leer: “El Excelentísimo Señor Don Felipe Antonio Gil Taboada, Arzobispo de Sevilla, concedió 40 días de yndulgencia a quien rezare vna salve delante de la milagrosa ymagen de Nuestra Señora del Rocío”.

De otro lado encontramos en las propias hermandades a través de sus simpecados y medallas otro modo de recoger la imagen de la Reina de las Marismas y trasladarla como representación en las parroquias de sus diferentes pueblos o en el ámbito doméstico. Desde el primer simpecado de la propia Hermandad Matriz de Almonte que data 1724 y el de la primera hermandad filial de Villamanrique de la Condesa de la provincia de Sevilla, hasta los últimos de hermandades nuevas y asociaciones que se van creando cada año. Lo mismo ocurre desde la primera medalla de Villamanrique hacia 1919, creándose todo un repertorio iconográfico que representa a la virgen con aspectos propios de cada lugar, así la imagen de la virgen aparece se fusiona con otros iconos como las casas colgadas de Cuenca actual museo de arte abstracto español de esta hermandad manchega.

Otro modo de propaganda y de transmisión de la imagen de la virgen fue el realizado en los retablos cerámicos que se instalaban en iglesias o fachadas de casas, encontrándose entre los mas antiguos desde el que se conserva en Almonte de 1696 a los de la plaza de Coria del Rio Sevilla, hecho que da pie a todo un capítulo dentro de la propia tesis. Igualmente se desarrolla todo una diversidad de recuerdos, con la imagen de la virgen que ayudará a su propagación, desde benditeras, llaveros, almanques hasta las latas de dulce de membrillo de la marca El Quijote de Puente Genil, Córdoba. O incluso llegando a aceptarse una imagen ingenua o infantil, tal y como ocurre con la línea de joyas de corte infantil “virgencita plis”.

Pero sin duda alguna uno de los referentes pictóricos, por analogía en cuanto a composiciones y atuendos de la virgen, son los exvotos, o pinturas que los devotos ofrecían a la virgen en acción de gracias por alguna intercesión de la señora. En ellos a veces de forma incipiente nos dan idea de cómo se podría llegar a representar a la señora para uso de cartel, porque si bien en algunos casos se presenta en un ámbito doméstico, en muchos otros son percances que suceden en el ámbito laboral en el campo o incluso accidentes acontecidos durante el trayecto a la ermita en los caminos rocieros.

CARTELES DEL ROCIO

El sociólogo francés P. Bourdieu, en su libro “Las Reglas del Arte”, ha explicado los procedimientos utilizados por las vanguardias artísticas para conseguir espacio social. Por otra parte las creencias no son demostrables objetivamente y por consiguiente no pueden convencer por la razón sino por la emoción. Para hacerse creíbles y atractivas no hay otro camino que emocione mas que el arte.

Es en la romería del Rocio el lugar idóneo para crear arte, ya que partimos de la idea básica, de que el arte no solo debe encontrarse en los museos. “Las calles, los barrios, las escuelas, los hospitales, los hogares, las cárceles también son espacios propicios para el arte. Consideramos que deben ampliarse y diversificarse los espacios para que el arte pueda emerger. Creemos que el arte no solo es contemplación, ni es propiedad de una elite. Desde nuestro punto de vista, el arte es una construcción social que supone procesos de intervención y construcción por parte de los sujetos. En dichos procesos es relevante analizar los espacios sociales construidos para el desarrollo de prácticas artísticas diversas. También es significativo señalar que los espacios para el arte son a la vez, espacios para ser, crear y transformar, son contextos que generan múltiples oportunidades.”(ELISONDO 2012)

Desde el primer cartel anunciador de la romería del Rocio o de Pentecostés publicado por la hermandad Matriz de Almonte, se encuentra el realizado por el entonces fotografo Serrano del periódico ABC hacia 1935, desde entonces, hasta la actualidad artis-

tas tanto nacionales como internacionales han sido los encargados de dar una imagen a dicho evento que congrega a tantísimas personas, pasando por Hohenleiter en 1959, Francisco Borrás 1999, Francisco Maireles en 2002 o nombres como Arcenegui, Daniel Bilbao, Justo Girón profesores de bellas artes de la Universidad de Sevilla. Al mismo tiempo el resto de hermandades en distintas épocas también comienzan a realizar o encargar carteles a artistas de renombre para animar a su pueblo o barrio a peregrinar a la aldea almonteña. Hay que añadir que a finales de los ochenta y principios de los noventa, la intersección con los medios informáticos se hará más patente, tal y como indica (SAID C 1990: 34) y que hará que su difusión cobre otras dimensiones.

Igualmente otras Hermandades cuentan con carteles de artistas pintores, fotógrafos o diseñadores que son seleccionados para realizar carteles de fiestas como son las de primavera de Sevilla y que repiten en algunas hermandades como ocurre con Triana que contó con la participación de artistas de renombre internacional y como Luis Manuel Fernández, o la hermandad de La Macarena que cuenta con una obra de Reyes de la Lastra.

No nos encontramos frente a un cisma entre arte tradicional y nuevas tecnologías, pero sí de una nueva realidad, no de una ruptura, pero sí los últimos momentos de unos procesos creativos asociados a un siglo XX y que se va hibridando con las nuevas experiencias tras el contacto de la tecnología y del proceso con nuevas inquietudes específicas producidas por nuevos medios. Así se lleva a cabo una tendencia a lo misceláneo y mestizaje creativo y expresivo, desplome de muros y barreras entre campos, géneros y disciplinas artísticas hasta ahora insolubles entre ellas, al mismo tiempo que pierde protagonismo occidental en comparación a la presencia del universo plural que no puede evitarlo a que está en manos de la expansión tecnológica, tal y como se viene comprobando a paso agigantados, (JIMENEZ J 2000, 72)

MASS MEDIA Y ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

Periódicos, revistas, Radio, cine o televisión se sirve de este evento para ofertar una idea de comunión entre personas, lleno de pasión, fe, diversión, contacto con el pasado, felicidad, contacto con la naturaleza, vivencia social...la posibilidad de trasladarse durante una semana a vivir una experiencia que se le presenta inusual y embriagadora, pero es el cartel por su contenido plástico y su vínculo con lo artístico que nos lleva a hacer un análisis de como los artistas recurren a él como medio de expresión, sin obviar que se trata de un trabajo que está acotado por quien lo encarga y por el tema y por el público al que va dirigido, esto hace que sea atractivo para los artistas que se plantean retos a la hora de representar, lo moderno con lo antiguo, la vanguardia con el aspecto religioso, creándose en cada uno de los carteles finalmente un laboratorio de creatividad. Y es que no debemos obviar que el consumidor contemporáneo comprende que "Estamos inmersos en la sociedad digital y las nuevas tecnologías nos afectan en todos los aspectos de la vida." (CRESPO, 2017)

Para entender este arte de consumo actual, podemos apuntar lo que afirman (LINARES Y HARO 2017) Podemos ajustar el arte New Media como una categoría subordinada y común a dos más amplias y generales: arte tecnológico y el arte multimedia. Respecto al arte tecnológico podemos referirlo a prácticas como: el arte electrónico, el arte robótico, y el arte genómico; que involucran tecnologías que son nuevas, pero no necesariamente tienen que estar relacionadas con los medios.

Así y tal como afirma (SERRA 2012) en su repensar sobre el objeto artístico, nos plantea un nuevo lugar de representación y de difusión cuando dice: "En un marco globalizado, conectados en red, se construyen nuevos canales de comunicación por los que circulan millones de contenidos en tiempo real. Internet no sólo ha transformando nuestras relaciones socioculturales, sino que también ha promovido nuevas formas de consumo y producción; el usuario deviene un modelador y traficante información, su actividad en línea configura parte de un proceso colectivo y contributivo".

Por tanto la comunicación virtual se está convirtiendo en un proceso inmediato, simultáneo de promoción de información, y la funcionalidad del cartel tradicional se pone al servicio de esta nueva forma de presentarse, así de forma rápida, directa y sin intermediarios, filtros o interferencias cuando decimos que se ofrece de "forma inmediata y sin mediación de ningún tipo de intermediario. No hay filtros. "La mediación y la representación se interpretan como intransigencia e ineficiencia, como congestión del tiempo y de la información". (HAN, 2014: 33) haciendo que el mensaje se vuelva más presente en cualquier espacio físico sin necesidad de situarse cerca del lugar de creación. Al servicio del "hombre de masas" tal y como propone (MCLUHAN, 1978: 74) que dentro de un anonimato se permite consumir de forma libre la información que desea devorar.

LABORATORIO ARTÍSTICO PARA EL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y EL PROCESO : TALLER, CARTEL Y WEB

El Rocío con su romería de Pentecostés, el denominado "Rocío Chico" y cada culto de cada Hermandad se ha convertido en una fuente de producción de imágenes, y todas las hermandades encuentran en los carteles un modo de aumentar el patrimonio artístico creándose así verdaderas colecciones pictóricas y archivos fotográficos que enriquecen el ámbito cultural.

Así mismo la propia imagen de la virgen, convertida ya en un icono fácil de identificar es usado por artistas plásticos en su propia obra, como ocurre con Ocaña quien crea su Virgen del Rocío para la exposición reflejada en el cartel que realiza Couleur et fête populaire (1979), de Besanzón. o el artista sanluqueño Jose Luis Marín.

CONCLUSIONES

Tal y como dice Julian Irujo en su artículo Educación Artística y Mercado del arte " La sociedad actual mantiene una actitud contradictoria respecto al arte. Por un lado guarda cierto recelo hacia algunos planteamientos vanguardistas, que considera incomprensibles, y en algunos casos fraudulentos. Pero por otra parte, al artista y su obra, se les atribuye un carácter mágico, propio de seres que son capaces de captar lo imperceptible para el común de los mortales. Pues bien, ambos puntos de vista tienen en común el considerar al arte como una disciplina al margen de las demás esferas de conocimiento y debate social. Si atribuimos valores sublimes al artista o le aislamos de los problemas de su entorno, si adoptamos una ingenua concepción mitificante, será difícil aprender de él y extraer conclusiones válidas para la vida real." por eso, esta reflexión es aplicable al artista que realiza su cartel para un evento como es la romería del rocío, sabiendo que aporta un aspecto a su entorno social cercano. Los peregrinos,

desean tener el cartel anunciador de la fiesta y los colocan en sus carros de peregrinaje y una vez que han vuelto de la romería, los enmarcan y colocan en hogares y lugares de trabajo, creándose en algunos casos colecciones de carteles de gran valor.

El desarrollo de la tecnología digital ha afectado profundamente tanto a la representación creativa como a la difusión de la misma creando, por tanto, un reto para la sociedad actual, que debe abastecer a un consumidor que anhela dicha información de forma rápida, Podríamos considerar dos grandes grupos de consumidores, por un lado tenemos el ámbito cultural o consumo de placer de dichas imágenes o por otro lado el uso pedagógico que se apoya en las Tics que podríamos pensar que están matando la cartelera tradicional en cuanto a su poder de promoción publicitario, ya que se considera el cartel en papel se convierte como algo estático en el tiempo y el espacio. Aunque no podemos obviar que al mismo tiempo el cartel propiamente dicho, como una obra reproducida en papel, se convierte en una reproducción artística de coleccionista que cobra importancia en el plano social y que no puede llegar a ser sustituido por el mundo virtual.

BIBLIOGRAFIA Y WEBGRAFÍA

- ACETI, CESARE (2011) Comunicar el Arte: La Galería de ARTE JM de Málaga Revista Arte y Sociedad n 0 septiembre 2011 Disponible en: <http://www.eumed.net/rev/ay/index.html>
- BOURDIEU, P. Las reglas del arte. Barcelona 1995. (Paris 1992) CRESPO FAJARDO (2017) Tecnologías para la accesibilidad.- Revista Arte y Sociedad n 12 Abril 2017 Disponible en: <http://www.eumed.net/rev/ay/index.html>
- CASTRONOVA, E. Virtual Worlds: A First-Hand Account of Market and Society on the Cyberian Frontier 6–7, CESifo, Working Paper No. 618, 2001.
- CRESPO Apariencias y representaciones. Entrevista a Alicia Martín Fernández (PDF)
- ELISONDO. 2012 Espacios comunitarios cotidianos. El arte como oportunidad para ser, crear y transformar (PDF) Revista Arte y Pensamiento 1. Febrero 2012 Disponible en: <http://asri.eumed.net/1/index.html>
- GIL, Rafael : “Camino del Rocio” 1966 Madrid
- HAN, Byung-Chul (2014), En el enjambre, Herder.
- IRUJO J, (2011) Educación artística y Mercado del Arte. Revista Arte y Sociedad n 0 septiembre 2011 Disponible en: <http://www.eumed.net/rev/ay/index.html>
- JIMENEZ, José. ¿Muerte o futuro del arte? Taula, quaderns de pensament. Vol. 33-34, Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. 2000, p. 72
- MCLUHAN, M. (1978), Wohin steuert die Welt? Massenmedien und Gesellschaftsstruktur, Berlin-Munich-Viena, Europa Verlag.
- LÓPEZ HERRERA Antonio. “La verdad del Rocio” (1985) PROVITEL, S.A.
- LOPEZ LINARES Sevilla El Rocío 1930 Película ; Un instante en la vida ajena, (2003)
- RODRIGUEZ DO CAMPO,- WASELMAN (2017) ¿Desacralización del arte? Usos y Apropiaciones de la imagen religiosa durante el periodo rosista. Revista Arte y Sociedad Abri 2017 Disponible en: <http://www.eumed.net/rev/ay/index.html>
- RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, A., “Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos”, Los siglos de oro en los Virreinos de América 1550-1700, Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- RUIZ VERGARA. Fernando . Documental sobre El Rocío. (1980) La versión íntegra está editada en dvd por Aconcagua Editorial en el libro-disco 'El caso Rocío.
- SAID, Carolyn. DYCAM Model 1: The first portable Digital Still Camera. MacWeek, vol. 4, No. 35, Oct. 16, 1990, p. 34.
- SERRA NAVARRO D, Repensar el objeto artístico en un entorno virtual. Revista Arte y Pensamiento 1. Febrero 2012 Disponible en: <http://asri.eumed.net/1/index.html>
- LINARES A y HARO S; (2017) Videoinstalación interactiva: espacio, espectador y las tecnologías de la información. VI Congreso Virtual Arte y sociedad: Paradigmas digitales. Disponible en <https://congresos.eumed.net/congresos/17/151/613/videoinstalacion-interactiva-espacio-espectador-y-las-tecnologias-de-la-informacion>. Facultad de Bellas Artes – Universidad de Málaga

LA IMPLANTACIÓN DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN EL CONTEXTO HOSPITALARIO: APORTACIONES DE PROFESIONALES DE LA SALUD

¹Cruz Elvira, Carmen María. Doctoranda por la Universidad de Jaén

Email: cmce0002@red.ujaen.es

²Luque Ramos, Pedro Jesús. Departamento de Psicología. Universidad de Jaén.

Email: pjluque@ujaen.es

Resumen

En las últimas décadas, el arte ha empezado a considerarse como un recurso fundamental para la salud y el bienestar lo que ha traído consigo la implementación de intervenciones artísticas en contextos de salud y, concretamente, en hospitales. Así, el objetivo del presente trabajo era explorar las percepciones de profesionales sanitarios respecto de distintos aspectos relativos a la implantación y desarrollo de intervenciones artísticas en marcos hospitalarios.

Para ello, se realizaron 21 entrevistas semiestructuradas a profesionales sanitarios del Complejo Hospitalario 'Ciudad de Jaén'. Las entrevistas se analizaron siguiendo un enfoque cualitativo basado en la codificación abierta. Fruto de este análisis, se extrajo como principal conclusión la necesidad de contemplar distintos aspectos propios del hospital y del servicio donde se desarrollarían, tales como los espacios disponibles o la rutina de la unidad con objeto de facilitar la inclusión de las actividades artísticas en la cartera de servicios del hospital.

Palabras clave: arte-salud-profesionales sanitarios-hospital-metodología cualitativa

¹ Licenciada en Psicología. Máster en Intervención psicológica en ámbitos clínicos y de la salud. Actualmente cursando estudios de doctorado en la Universidad de Jaén. Línea de investigación: prácticas artísticas y culturales para la intervención social

² Doctor en Psicología. Profesor Titular de Universidad. Área de Psicología Social. Departamento de Psicología. Universidad de Jaén. Docente del Máster Oficial "Máster Universitario en Investigación y Educación Estética: Artes, Música y Diseño". Miembro del grupo de Investigación del Plan Andaluz de Investigación "Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural".

Abstract

Art has been considered an essential resource for health and well-being for several decades which has entailed the implementation of artistic interventions in healthcare contexts and, accordingly, in hospitals. Thus, the aim of this study were to explore health professionals' perceptions regarding different aspects related to the implantation and development of artistic interventions in hospital settings.

To this end, 21 semi-structured interviews were carried out with healthcare professionals who work in the hospital 'Ciudad de Jaén'. The interviews were analyzed following a qualitative approach based on open-coding. As a result of this analysis, the main conclusion was the need to contemplate different aspects of the hospital and the service where they would be developed, such as the spaces available or the routine of the unit in order to facilitate the inclusion of artistic activities among the services offered by the hospital.

Key words: Art-health-hospital-healthcare professionals-qualitative methodology.

1. INTRODUCCIÓN

En la literatura se pueden encontrar múltiples experiencias que ilustran cómo distintas prácticas relacionadas con el arte o con la creación artística pueden ejercer una influencia positiva sobre aquellos que se involucran como destinatarios de las mismas (Hacking, Secker, Spandler, Kent y Shenton, 2008; Slayton, D.Archer y Kaplan, 2010).

En este sentido, se está impulsando desde hace varios años en diversos países (Clift et al., 2009; Cox et al., 2010; Cuypers et al., 2011; Sonke, Rollins, Brandman y Graham-Pole, 2009; Wreford, 2010) entre los que se incluye nuestro país (Ávila, 2013) un movimiento (Putland, 2008; Stuckey y Nobel, 2010), así como un campo de acción, estudio e investigación en el que se reflexiona sobre cómo las artes pueden contribuir a la salud, el bienestar, la inclusión social y la calidad de vida de las personas (McNaughton, White y Stacey, 2005).

No obstante, a pesar de la evidencia de los múltiples beneficios que la actividad artística puede tener sobre la salud y del reconocimiento de este potencial por parte de gobiernos e instituciones, la incorporación de intervenciones artísticas en los hospitales es relativamente reciente y a través de intervenciones puntuales. Una de las primeras experiencias en este sentido de las que tenemos constancia documental en España es el Proyecto 'curArte', proyecto interuniversitario iniciado en el 2003 de promoción del juego, la educación artística y la creatividad como recursos de salud y bienestar de los pacientes (Ávila, Antúnez y Acaso, 2011; Martínez-Díez, 2006).

Por tanto, en este estudio analizamos las posiciones del personal sanitario frente a la inclusión de actividades artísticas en los hospitales ya que la entrada de nuevos profesionales y nuevas dinámicas en el contexto de la salud, sobre todo en el contexto de las instituciones sanitarias, debería contar, desde nuestro punto de vista con información acerca de cómo los profesionales que tradicionalmente se han dedicado a la salud perciben dichas dinámicas y la labor de los nuevos agentes.

De este modo, en el presente trabajo exploramos tales percepciones respecto de distintos aspectos relacionados con la implantación y el desarrollo de intervenciones artísticas contextualizadas en marcos hospitalarios. En concreto, se analizan cuestiones que tienen que ver con la temporalización más apropiada para la programación de intervenciones artísticas, los espacios necesarios para su desarrollo, posibles fuentes de financiación para las mismas, el papel que debería desempeñar la gerencia de los hospitales en su gestión y, por último, los elementos que podrían constituir un obstáculo o, por el contrario, un facilitador para la incorporación de tales intervenciones en este contexto.

2. MÉTODO

2.1. Participantes

En la presente investigación participaron un total de 21 profesionales pertenecientes a las categorías catalogadas como sanitarias, es decir, personal médico y de enfermería del complejo hospitalario 'Ciudad de Jaén'. Los servicios a los que pertenecían los participantes eran: Medicina Interna, Pluripatológicos Paliativos, Cuidados Intensivos y Urgencias, Pediatría y Oncología por tratarse de áreas con una estancia media de ingreso de los pacientes relativamente prolongada.

2.2. Procedimiento

El enfoque teórico adoptado y los objetivos formulados, nos llevaron a seleccionar métodos de investigación cualitativa. Concretamente, optamos por las entrevistas semi-estructuradas como técnica de recogida de información y por la codificación abierta como estrategia de análisis.

Por su flexibilidad, así como por permitir descubrir aspectos no previstos por el investigador y facilitar una comprensión contextual de las experiencias de una comunidad o población (Bernard, 2000), consideramos la entrevista semi-estructurada como el procedimiento más adecuado para alcanzar los objetivos propuestos. El contenido de las entrevistas estuvo dirigido por un guión de entrevista que nos permitió recabar información de todos los aspectos considerados de interés para la investigación.

Cada participante fue entrevistado de manera individual en dependencias del centro hospitalario. La duración de cada entrevista fue de 20 minutos aproximadamente, siendo realizadas en todos los casos, por los dos investigadores responsables del estudio. Las entrevistas fueron grabadas en audio y transcritas para, posteriormente, ser analizadas de acuerdo con un enfoque cualitativo basado en la codificación abierta.

Siguiendo una estrategia basada en la codificación abierta (Strauss y Corbin, 2002), transformamos los datos en citas, es decir, identificamos aquellas palabras o frases que consideramos tenían una significación destacable de acuerdo a nuestros objetivos al tiempo que generamos códigos para conceptualizar el contenido de cada segmento del texto. Seguidamente, agrupamos las citas y los códigos en categorías más abstractas, familias, de acuerdo con las similitudes en su contenido. Para facilitar la labor de análisis se usó la versión 6 del software Atlas.ti.

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

A continuación presentamos los resultados obtenidos tras el proceso de análisis de las entrevistas realizadas al personal sanitario.

La primera cuestión que debe ser tenida en cuenta a la hora de programar las actividades de educación artística se refiere a los aspectos temporales: frecuencia, duración, horario... en lo que

respecta a la frecuencia o periodicidad que deben tener las actividades, ésta va en dependencia del tipo de actividad. Algunas como pueden ser el escuchar música podrían ser diarias, otras más activas como talleres de fotografía, de pintura... pueden tener una frecuencia de una, dos ó tres veces por semana y, por último, otras más esporádicas tales como conciertos, representaciones teatrales... En definitiva, "actividades periódicas unas en cuanto a días o meses y otras pues a lo mejor diarias pero poquitas horas al día". (E9).

En lo referente a la duración de cada sesión de los talleres de educación artística se hace hincapié en que no sea excesivamente larga, superior a dos horas, debido a que los pacientes podrían cansarse, no resultándole agradable la actividad.

Pues yo creo que con una hora, una hora porque dos horas son mucho. Todo lo más, puede ser una hora y media hasta que se empieza a calentar un poco el terreno, a tomar contacto con la actividad que se vaya a hacer, luego hay un período que es productivo y luego ya hay otro que si se cansa el paciente no es tan productivo y no puede puede que se no le guste la actividad. (E4)

En lo relativo al momento de la jornada más apropiado para la realización de las actividades de educación artística, éstas, a juicio de los entrevistados, podrían desarrollarse tanto en horario de mañana como de tarde, así como durante los fines de semana. Esta diversidad de propuestas puede residir en las diferencias existentes entre unos servicios y otros del hospital en lo que respecta a las dinámicas de trabajo de cada área y a las características propias de cada colectivo de pacientes.

Posiblemente hubiera que coordinarlo de forma casi... casi no individualizada, pero casi por grupos ¿no? entonces tendría que acomodarse al trabajo del personal sanitario, a las posibilidades de implicación de la familia y al tipo de enfermo con el que estamos hablando. Entonces posiblemente haya enfermos que son enfermos a lo mejor que les vendría mejor por la mañana ¿no? unos post-operados a lo mejor están a principio de día al final de la tarde pueden estar muy cansados para cierto tipo de actividades. Entonces yo creo que eso debería ser... se tiene que estudiar con detalle y prácticamente individualizado o por grupos sí pues por grupos homogéneos ¿no? Buscar actividades por grupos homogéneos porque una hora concreta no sabría decirte (E9)

Al desarrollarse las actividades de educación artística en el marco hospitalario, el tiempo de participación en las mismas está sujeto a la hospitalización del paciente y a circunstancias derivadas de la enfermedad: cirugía, pruebas médicas... "cuando pasan cuatro o cinco días pues hasta los diez o doce que le permite su grado o no de enfermedad, pues podría ser ése el espacio: ocho o diez días". (E1). Por esta razón, algunos entrevistados señalan la necesidad de prever una continuidad de las mismas tras el alta del enfermo cuando además, su estado de salud les permitiría una mayor implicación.

Hombre cuando están aquí es más complicado, es decir, en tratamiento. ¿Por qué? Porque están muy mal. El tratamiento físicamente los pone más deteriorados, entonces no están para... para ello, pero cuando ya se han dado de alta entonces sí. (E20).

Otro elemento que debe considerarse en el momento de implantar las actividades de educación artística es el de los espacios necesarios para el desarrollo de las mismas. En este sentido, los participantes consideran que estas actividades podrían desarrollarse bien en espacios ya existentes en el hospital tales como salas de usos múltiples de las unidades, aulas de formación, salón de actos, biblioteca... y, en los servicios de pediatría, en el aula hospitalaria; o bien, deberían crearse nuevos espacios que reunieran las condiciones idóneas para el desarrollo de estas actividades.

Pues los espacios, hombre debería de crearse un espacio en la misma planta o, por ejemplo, en ésta de Medicina Interna que ocupa dos alas bueno pues en un sitio intermedio con buena iluminación y que esté cerquita de de la sala donde están hospitalizados para que en un momento dado que sea necesario nuestra la participación sanitaria por lo que fuera, pues que estuvieran rápidamente allí. (E4)

Asimismo, se remarca que debería haber un lugar fijo para desarrollar la actividad. "Lo que sí que fuera siempre en ese sitio, que no irían peregrinando en busca de una habitación o de un espacio para la actividad". (E2), con independencia de que se tratara de una sala específica para la misma o polivalente.

Tendría que ser lo ideal sería una sala específica, pero bueno también polivalente, por ejemplo, que digo yo, si el servicio de rehabilitación no va a emplear sus salas de rehabilitación por poner un ejemplo, por la a partir de las cinco de la tarde pues podría desarrollarse así. (E2).

En el caso de pacientes que no pudieran desplazarse a estas "aulas de terapia" (E6) por razones de falta de movilidad, de aislamiento... algunas actividades podrían realizarse en la propia habitación del paciente teniendo en cuenta la limitación que puede suponer el que éstas no sean individuales.

Algunas de las aportaciones realizadas en las entrevistas ya se han puesto en práctica como queda recogido en ciertas experiencias de educación artística desarrolladas en hospitales españoles. En las mismas queda patente que también se han utilizado diversos espacios para el desarrollo de las actividades como es el caso de la habitación del paciente (Martínez-Díez, 2006), el aula hospitalaria (Mejías, Gutiérrez y Nuere, 2011), el hospital de día para los tratamientos de quimioterapia (Moreno, Abad y López, 2011), así como otras áreas comunes de las que es un buen ejemplo la experiencia de los talleres desarrollados en la biblioteca para pacientes del Hospital 12 de Octubre de Madrid (García-Cano, 2011).

Un agente que es necesario tener en cuenta a la hora de implementar actividades de educación artística en el hospital es la gerencia del mismo. En la tabla 1 se resumen los códigos referidos al papel que según los participantes, debe jugar la institución en el desarrollo de estas actividades.

Tabla 1. Códigos referidos al papel de la gerencia del hospital

Códigos	Significado
Apoyo de la institución	Actitud favorable y colaborativa respecto al desarrollo de las actividades de educación artística.
Carta de servicios	Inclusión de las actividades artísticas en la actividad asistencial del hospital
Hacer factible	Posibilitar la implantación y el desarrollo de estas actividades: búsqueda de espacios...
Participación	Participación activa en las actividades de educación artística

Algunos entrevistados presuponen que la institución no participaría de forma directa en el desarrollo de las actividades de educación artística: "yo creo que la de apoyar fundamentalmente la organización y la idea, pero supongo que poco más" (E1). No obstante, sería necesario que la gerencia del hospital impulsara ciertas medidas con objeto de facilitar la implantación de las mismas, tales como la búsqueda de espacios, la programación de horarios...

Pues me imagino que debería de hacer que estos espacios fueran reales, que se pudiera hacer la actividad con los pacientes que quisieran y poner pues ayudar a que el tiempo que ellos tengan que hacer esa actividad pues mediante hablar con el personal sanitario y todo eso, que lo hicieran factible para que no se quedara entorpecido ese tiempo. (E4)

Otros entrevistados en cambio, abogan por una mayor implicación de la institución: "Si el hospital si lo va a ofrecer como un servicio suyo como una asistencia más para sus enfermos, debe de gestionarlo y de participar al mismo tiempo que los encargados de... llamamos personal artístico" (E2).

Otra labor atribuida a las autoridades sanitarias es la inclusión de programas de educación artística como una prestación más para sus pacientes de forma reglada y estructural: "Hombre pues ponerlo como están poniendo las tarjetas de visita pues esto ponerlo como otro... como saben que los enfermos tienen que sacarse sangre cuando el médico lo cree conveniente tengan sus actividades cuando..." (E5).

La inclusión de actividades de educación artística en la cartera de servicios del hospital implicaría una permanencia estructural de las mismas. La importancia de implementarlas de modo continuado radica en la necesidad de que estos programas tengan una continuidad "puesto que el hospital es una cosa muy dinámica y los enfermos cambian pues evidentemente debe ser permanente". (E6).

En consonancia con estos planteamientos expresados, un ejemplo interesante es el que se lleva a cabo en el Hospital de Denia, que ha sido concebido desde su inicio con un proyecto de arte vinculado: "Proyecto cuidArt" que incorpora espacios expositivos, talleres y dinámicas artísticas, y

una directora de arte. Así, dentro de la Colección DKV “Arte y Salud” se muestra un importante proyecto escultórico y una intervención pictórica mural llevada a cabo en el área de pediatría. Todo este proyecto se completa con un programa de actividades para pacientes de las distintas áreas del hospital: hemodiálisis, quimioterapia, psiquiatría y pediatría. Durante la semana se desarrollan talleres de teatro, musicoterapia y arteterapia, así como diversas intervenciones murales efímeras mientras los pacientes están recibiendo sus tratamientos (Ventura, 2011).

Por último, se analizan los factores que podrían obstaculizar y facilitar la implantación de actividades de educación artística. Los obstáculos mencionados se relacionan, en su mayoría, con aspectos derivados de la actual situación económica por lo que un cambio en las condiciones sociolaborales podría facilitar su implementación. Igualmente, se ponen de manifiesto cuestiones relativas a la predisposición de los distintos agentes frente a este tipo de actividades para lo cual podría resultar de gran ayuda el conocimiento por parte de los mismos de estas actividades.

Tabla 2. Obstáculos y facilitadores para la implantación

Obstáculos	Facilitadores
Disposición del personal sanitario	Disposición del personal sanitario
Autorización	Condiciones sociolaborales favorables
Carga asistencial	Formación de los educadores artísticos
Desánimo del personal sanitario	Información sobre la actividad
Limitación de personal	Selección del momento adecuado
Problemas de espacios	Resultados positivos
Problemas económicos	Trabajo en equipo
Reticencia de los pacientes	

4. Conclusiones

Como puede deducirse de las opiniones del personal sanitario entrevistado, no es posible proporcionar una respuesta universal a las preguntas planteadas en este estudio debido a la pluralidad de agentes implicados y a la complejidad de las instituciones sanitarias. De este modo, se remarca la necesidad de programar las intervenciones artísticas atendiendo a las características particulares del servicio donde vayan a implantarse ya que la rutina propia de la unidad, los espacios disponibles, así como la tipología de pacientes que sean atendidos en el mismo resultan determinantes para el óptimo desarrollo de la actividad.

Se deduce igualmente la importancia de tomar en consideración el punto de vista de los profesionales sanitarios ya que su conocimiento de la unidad en la que desarrollan su actividad profesional como del contexto hospitalario global sería de gran utilidad a la hora de integrar la actividad de educación artística en el servicio en cuestión aumentándose así, la probabilidad de que tales prácticas se consoliden en el marco de los hospitales.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ávila, N. (2013) Un modelo de integración de arte y salud en España: el proyecto curArte I+D. . *Hacia la Promoción de la Salud*, 18 (1), 120–137.
- Ávila, N., Antúnez, N. y Acaso, M. (2011). La educación artística en el contexto hospitalario en España: formación, investigación y evaluación de especialistas en el área. *Magister: Revista miscelánea de investigación*, 24, 65-76.
- Bernard, H. R. (2000). *Social research method: qualitative and quantitative approaches*. USA: Thousand Oaks.
- Clift, S., Camic, P. M., Chapman, B., Clayton, G., Daykin, N., Eades, G., ... White, M. (2009). The state of arts and health in England. *Arts & Health*, 1 (1), 6–35.
- Cox, S. M., Lafrenière, D., Brett-MacLean, P., Collie, K., Cooley, N., Dunbrack, J. y Frager, G. (2010). Tipping the iceberg? The state of arts and health in Canada. *Arts & Health*, 2 (2), 109–124.
- Cuypers, K. F., Knudtsen, M. S., Sandgren, M., Krokstad, S., Wikström, B. M. y Theorell, T. R. (2011). Cultural activities and public health: research in Norway and Sweden. An overview. *Arts & Health*, 3 (1), 6–26.
- García-Cano, M. (2011). Arte contemporáneo y participación: la reflexión y el diálogo como generadores de distracción positiva. *Arte, Individuo y Sociedad*, 23 (Núm. Especial), 109-122.
- Hacking, S., Secker, J., Spandler, H., Kent, L. y Shenton, J. (2008). Evaluating the impact of participatory art projects for people with mental health needs. *Health & Social Care in the Community*, 16 (6), 638–648.
- Martínez-Díez, N. (2006). Investigaciones en curso sobre arteterapia en la Universidad Complutense de Madrid. *Arteterapia: Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, 1, 45-67.
- McNaughton, J., White, M. y Stacey, R. (2005). Researching the benefits of arts in health. *Health Education*, 105 (5), 332–339.
- Mejías, C., Gutiérrez, T. y Nuere, S. (2011). Proyecto House: cuando los niños crean un hospital a su medida. *Arte, Individuo y Sociedad*, 23 (Núm. Especial), 29-39.
- Moreno, M. C., Abad, M. J. y López, L. (2011). Talleres de arte de reciclaje con materiales hospitalarios. *Arte, Individuo y Sociedad*, 23 (Núm. Especial), 135-151.
- Putland, C. (2008). Lost in translation: the question of evidence linking community-based arts and health promotion. *Journal of Health Psychology*, 13 (2), 265–276.

Slayton, S. C., D'Archer, J. y Kaplan, F. (2007). Outcome studies on the efficacy of art therapy: A review of findings. *Art Therapy*, 27 (3), 108–119.

Sonke, J., Rollins, J., Brandman, R. y Graham-Pole, J. (2009). The state of the arts in healthcare in the United States. *Arts & Health*, 1 (2), 107–135.

Strauss, A. y Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquía.

Stuckey, H. y Nobel, J. (2010). The connection between art, healing, and public health: a review of current literature. *American Journal of Public health*, 100 (2), 254–263.

Ventura, A., Valdivia, A., Gimenez, A., Peris, M., Sala, R., Moreno, A. y Soler, I. (2011). CuidArt: Proyecto de arte del departamento de salud de Dénia. *Arte, individuo y Sociedad*, 23 (Núm. Especial), 165-180.

Wreford, G. (2010). The state of arts in health in Australia. *Arts & Health*, 2 (1), 8–22.

REPRESENTANTES Y REPRESENTADAS: EL IMAGINARIO DE LA MUJER EN LA CULTURA VISUAL DEL SIGLO XXI, PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN

Yelena Kondrashova Sayko
Facultad de Bellas Artes San Carlos
Universidad Politécnica de Valencia
yekonsay@alumni.upv.es

Resumen:

Mi contribución a esta ponencia está en una convergencia entre las temáticas de retos relativos al arte en la sociedad, métodos de producción, difusión y distribución y de manera indirecta, en la formación y educación en la cultura digital.

Se basa en mi proyecto de investigación en torno a la representación de la mujer por parte de artistas mujeres, en el que indago las convenciones en la representación figurativa de la mujer a lo largo de la historia e intento trazar las influencias sociales y técnicas en la construcción de imaginarios artísticos de lo femenino.

No pretende ser una línea programática y mucho menos moralista que busque una crítica selectiva sino que sirva de apoyo para romper estereotipos, conocer las causas y desnaturalizar lo que se aprende como obvio en la representación de la mujer y de su poder de influencia en la formación de estereotipos sexistas.

Palabras clave: arte, mujeres, género, desigualdad, producción, mercado

En una sociedad que avanza hacia la igualdad entre los sexos con medidas políticas pese a una cultura fuertemente arraigada de misoginia intrínseca y extrínseca parece que no se quiera o pueda reconciliar la diferenciación sexual con la equidad social. Por un lado hemos tenido avances sociales que equiparan a la mujer al hombre como el derecho al voto, la liberación sexual o la incorporación al mercado laboral y la consecuente emancipación económica en muchos países. Sin embargo, la lacra del sexismo, la violencia y a discriminación contra las mujeres se mantiene o incluso crece en ámbitos como la violencia sexual entre adultos y menores, el femicidio, la feminización de la pobreza, la invisibilización del trabajo de afectos o la violencia simbólica. En ésta última me quiero detener y analizarla en relación con la discriminación social que se ha ejercido históricamente en los últimos dos siglos contra las mujeres en Occidente. Me centro exclusivamente en la cultura visual de los medios de masas y en la ilustración contemporánea por su alta difusión y consecuentemente por su capacidad de forjar imaginarios.

A pesar de que los roles de género pueden resultar excesivamente rígidos, limitantes e incluso opresivos cuando se llevan hasta sus últimas consecuencias, responden a una diferenciación social arraigada en casi todas las sociedades conocidas en el reparto de recursos, en la división entre la producción y reproducción del sistema, si bien la diferencia biológica no justifica la desigualdad ante la justicia y las libertades. Los modos de representar pueden por eso verse

como un “producto de una determinada construcción de la diferencia sexual” (Mayayo, 2011).

Estos modos fueron variando a lo los siglos: de la mujer como objeto o musa en el renacimiento y barroco, la madre devota y ángel del hogar en el ideal ilustrado, cuando no la prostituta o mujer caída, una dicotomía entre “santa” y “furcia” que rara vez daba margen a roles intermedios y humanos. Estos estereotipos han perdurado en el siglo XX, incluso en obras expresionistas y contemporáneas, con el tópico que todos podemos visualizar de “la imagen de una mujer desnuda, tumbada de espaldas sobre una cama, el rostro apenas entrevisto, deshumanizada, ofreciéndose pasivamente a la mirada del espectador” (Mayayo, 2011).

Las causas del predominio de la mujer como objeto en el arte radican en la división sexual del trabajo y de la sociedad, que se acentuó con el paso de la sociedad feudal al capitalismo, cuando el cuerpo y trabajo femeninos se convirtieron en un recurso barato cuando no gratuito de reproducción de mano de obra y de plusvalía. Tras tres siglos de exclusión de los gremios profesionales, las instituciones de enseñanza superior (salvo exclusiones) y de libertades civiles, las mujeres lograron mejoras en su condición social y económica, además de regresar al estudio del desnudo en el arte, que les fue prohibido entre los siglos XVI y XIX, en los que existían básicamente sólo como musas o relegadas a ser artistas de baja categoría, ya que el mito del genio romántico, creador libre e inconvencional, era por omisión varón. Las grandes artistas del medievo, el barroco y el renacimiento son desconocidas para la mayoría del alumnado porque apenas se enuncian en los libros de texto, cuando no es específicamente material centrado en arte y género. En el siglo XX, tras la segunda guerra mundial la mujer se incorporó como trabajadora a la vez que consumidora en la nueva economía de mercado.

Las estadísticas respecto a la participación en la producción de arte y la promoción de las artistas no dan lugar a la duda:

Las Guerrilla Girls denunciaron ya en la década de los 80 que apenas el 4% de artistas en las sección de arte moderno del museo metropolitano de Nueva York eran mujeres, mientras el 76% de los desnudos representaban mujeres.

De las 590 exposiciones realizadas en 70 museos de EEUU entre 2007 y 2013, sólo el 27% estaban dedicadas a mujeres artistas.

En la lista ArtReview de las 100 personas mas influyentes mundialmente en el arte contemporáneo 32% fueron mujeres, de las cuales el 70% eran blancas y la mitad, europeas.

Sólo 27 mujeres de 318 artistas han estado representadas en la edición de H.W. Johnson de Historia del Arte, computando desde cero hasta los años 80.

Aunque las mujeres obtienen la mitad de los diplomas en arte en Estados Unidos, sólo el 30% de artistas representados en galerías son mujeres. También sólo el 30% a nivel mundial son directoras de museos de arte y ganan un 25% que sus colegas varones. Algunos de los museos más reconocidos nunca han tenido directoras, como el British Museum (inaugurado en 1753), The Metropolitan Museum of Art (1870) o el Louvre (1793).

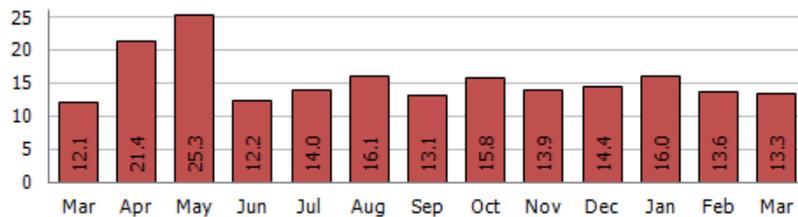
La disparidad en la difusión acaba también afectando a las ventas: de las 100 obras individuales más reconocidas vendidas entre 2011 y 2016, sólo 2 fueron realizadas por mujeres y el $\frac{3}{4}$ de todas las obras correspondían tan sólo a 5 artistas varones.

Los récords de venta también reflejan la desigualdad: la obra más cara de una mujer ha sido *Spider* de Louise Bourgeois, vendida por 28,2 millones de dólares en 2015, mientras la venta más cara de un varón se vendió por 179,4 millones, *Les Femmes d'Alger* de Picasso.

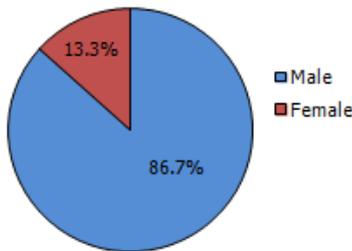
Ninguna gran feria de arte internacional ha logrado la paridad total en la representación de artistas. En la bienal de Venecia el porcentaje de mujeres artistas ha ido oscilando entre 43% en 2009 como el año más igualitario, reduciéndose un 26% en 2013 y oscilando alrededor del 30% en las ediciones posteriores. Esto choca con las estadísticas de licenciadas en bellas artes, por ejemplo, en España: alrededor del 64% eran mujeres frente a un 33% de egresados varones. Luego sí hay unas barreras que impiden a las mujeres mantener su trayectoria profesional respecto a los varones, a pesar de que cada vez las cifras vayan mejorando en algunos países. En EEUU actualmente el 47% de galerías son dirigidas por mujeres, aunque sean las de menor presupuesto. Y la mitad de artistas son mujeres, pero ganan un 20% menos que sus colegas varones de media.

En otros campos relacionados con la producción de imágenes, como un medio de masas y bien de consumo que es el cómic, las cifras son aún más pesimistas: en las gigantes americanas del cómic Marvel y DC Comics, el porcentaje de mujeres que trabajan en la industria se mantiene por debajo del 20% desde el 2015, mientras las lectoras de comics en el mismo país son aproximadamente la mitad mujeres.

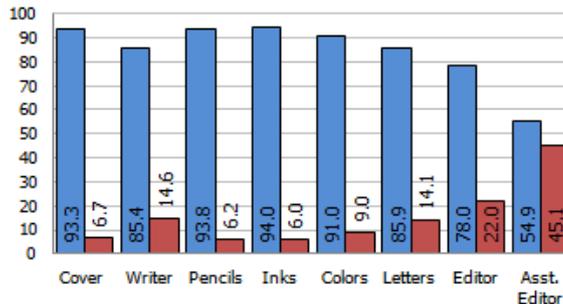
Overall Percentage of Female Creators at DC Comics, March 2015 to March 2016



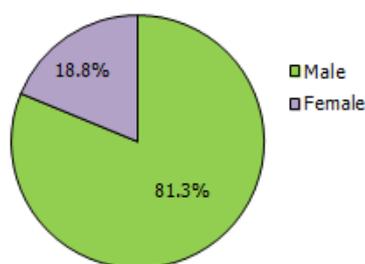
Credits in DC Comic Books Total, Percentage - March 2016



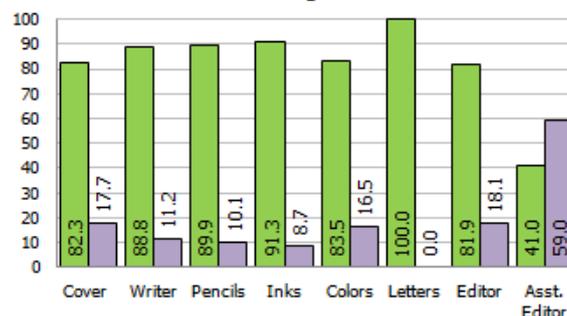
Credits in DC Comic Books By Profession, Percentage - March 2016



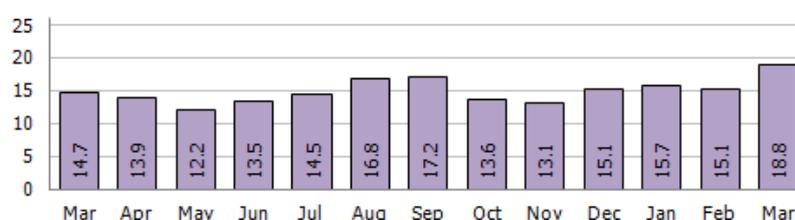
Credits in Marvel Comic Books Total, Percentage - March 2016



Credits in Marvel Comic Books By Profession, Percentage - March 2016



Overall Percentage of Female Creators at Marvel, March 2015 to March 2016



Se puede valorar que situación ha mejorado cuantitativamente aunque de forma desigualmente distribuida dependiendo del tipo de mercado pero en mi opinión es necesario también un análisis cualitativo y formal para dejar abierto el debate si esto ha permitido subvertir la representación de las mujeres en el arte.

¿Podemos probar una relación entre la histórica exclusión de los medios de producción de imaginarios y de la manera de verse y representarse a sí mismas? Algunas industrias de imágenes, como los datos de imágenes, están experimentando un cambio en el tipo de contenidos visuales que ofrecen: cada vez hay menos imágenes estereotipadas de mujeres jóvenes blancas y bellas posando que se ven sustituidas por mujeres realizando tareas asociadas con la libertad y el poder, en planos generales que no fetichizan su cuerpo sino que representan la relación en el ambiente en el que coexisten, y esto justo está ocurriendo cuando pueden participar gracias a la tecnología, el acceso a los estudios superiores y a la creciente equidad en la división del trabajo reproductivo de los hogares.

Quizás las mujeres no son el público objetivo en otras industrias relacionadas con la difusión de la imagen de la mujer como la pornografía heterosexual *mainstream*, pero esto no invalida el papel prescriptivo y no descriptivo de las imágenes, ya que se ha detectado una correlación entre la creciente violencia en la pornografía, el acceso a edades cada vez más tempranas de contenido pornográfico entre menores y el reflote de actitudes machistas en menores: los medios, lejos de describir una realidad enseñan cómo debe ser al normalizar por repetición los estereotipos de género. Otros estudios, sin embargo, desmienten esta relación.

Llegados a este punto es necesario tratar dos cuestiones relacionadas con la estética de la recepción de la obra, que han supuesto históricamente un gran

debate en el arte: la contemplación desinteresada, y de forma más reciente, lo real versus lo virtual.

Por un lado, los defensores de la contemplación desinteresa argumentan una recepción desapasionada de la obra sólo en términos estéticos, pero esto responde a una desvinculación puritana entre espíritu y materia, bajas y altas pasiones, y consecuentemente a un moralismo que no se puede defender en pleno siglo XXI. Si bien es imposible desvincular el placer escópico y lo visual de lo carnal y pretender un arte sin pasiones ni apetitos, se pueden al menos analizar su impacto. Antes de la revolución del imprenta y de la digitalización esto no era una cuestión relevante puesto que el arte se producía principalmente por y para varones. Las mujeres, en cualquier caso, quedaban relegadas a conocerse a sí mismas a través de las imágenes de mujeres hechas por los hombres (Rowbotham, Mayayo, 2011). Hoy sí es relevante por la cantidad de imágenes puestas en circulación y el fácil acceso a ellas y sobre todo por el interés y potencial comercial que suscitan. Precisamente la virtualidad de estas imágenes, y de toda imagen entendida como representación y no presencia, despliega la posibilidad de ser y de crear nuevas realidades. Ante eso hay que plantearse qué imaginario es sano y deseable para los intereses de la mujer como colectivo social, dentro de su riqueza de identidades y preferencias personales.

El medio que más me interesa y me parece sintomático de estas cuestiones es la ilustración actual, realizada por mujeres. Cómo se representan como grupo social y cómo se exponen a ellas mismas en las redes sociales y el mercado gráfico en general dan pistas de las expectativas sociales puestas en la mujer pero también de sus luchas por salir de los cánones. Primero, lo considero relevante por su presencia absoluta en las redes sociales y la fácil accesibilidad de difusión, autopromoción e incluso de saturación de imágenes que he mencionado anteriormente. En segundo lugar por la dispar manera de existir en el mercado: desde trabajos sin cotizar hasta colaboraciones con marcas mundiales, pasando por la exposición en museos como la pintura tradicional. Y por último, por inspirarse en muchas categorías afines y reunir a menudo en la práctica varias profesiones en una: dibujante, marketóloga, modelo, fotógrafa.

Sin reproducir aquí la innumerable cantidad de obras que tienen por objeto mujeres y realizadas por otras mujeres, se puede decir la mirada masculina convive en ellas con la mirada femenina. Las mujeres a menudo reproducimos maneras de dibujar a la mujer que han calado profundamente desde las pin-up de los años 40 y 50, pasando por las muñecas de proporciones imposibles, las curvilíneas heroínas y chicas secundarias Marvel, las delgadas princesas Disney o las eróticas y voluptuosas mujeres de la cultura underground y metal. Un estudio similar está siendo llevado a cabo por Yolanda Domínguez de la imagen de la mujer en publicidad, para desarticular la mirada hegemónica hacia la mujer como objeto. Afortunadamente, otros imaginarios empiezan a florecer y difundirse con las posibilidades para la autoedición y autodifusión que permiten los ordenadores, impresoras, smartphones y redes sociales. Los movimientos bodypositive y el feminismo se han hecho eco de forma gráfica en la red y cuestionan las formas estereotipadas de la mujer sexualmente deseable por omisión y como mero objeto visual. Las mujeres, lejos de ser sólo musas o cosificadas para satisfacer el placer

visual masculino se representan como se ven ellas más allá de los cuerpos deseables.

En este intento de reconciliar la diferenciación sexual con la equidad económica y social no pretendo negar el erotismo y la sensualidad como posibilidad del arte ni ejercer una censura moralista sino desnaturalizar los códigos de representación y evidenciar su convención social. En el arte del siglo pasado esto se plasmó en dos tipos de iconología feminista: la corporal y la no corporal, que respondían respectivamente a un esencialismo y podían incluso caer en la universalización del sujeto femenino, y a un antiformalismo que rechazaba la postura tradicional de identificación femenino con el cuerpo por su asociación con el placer escópico masculino.

Podemos discernir la sensualidad de la cosificación en la medida que aparecen las representaciones: ante una ausencia de modelos e imaginarios alternativos de lo femenino más allá de la complacencia para el hombre o como reclamo visual-sexual para productos, se puede hablar de cosificación. El erotismo, por su parte, cuando se convierte en el más importante recurso de una artista para vender su obra más allá de la valoración de ésta, también puede hablarnos de una doble cosificación: en las obras y las artistas que las realizan. Lo que se puede entender como un signo de empoderamiento no es tal cuando es la última baza para poder vender en un mercado cada vez más saturado y competitivo. Además, las ilustradoras cobran de media menos que sus compañeros varones: mientras que la media de ingresos de las ilustradoras mujeres es de 9.473 euros, la de ilustradores hombres se sitúa en los 16.323 euros, según se extrae de la Encuesta Nacional de Ilustración, coordinada por la Asociación Profesional de Ilustradores de Madrid (Apim). Del total de encuestados, aproximadamente mitad son mujeres, algo más de un 52%.

Además de esta saturación de oferta, las artistas se enfrentan la precarización generalizada del trabajo femenino. Escribe Dimitrakaki en los términos de Vishmidt y Negri, si en los trabajos inmateriales y afectivos dentro del régimen del capital contemporáneo el trabajador ideal es la prostituta, la mano de obra ideal es una mujer artista, pues es proveedora de servicios, puesto que responde a la lógica capitalista que demanda vender afectos, conocimiento, emociones, resultando en que la vida en sí es una capacidad productora y comerciable. Estar relegadas a los trabajos de cuidados y reproductivos por la adscripción tradicional a las mujeres a lo emocional, o familiar, el hogar, ha resultado también en un imaginario en el que lo fantástico, onírico, dulce y a veces incluso infantil tiene como protagonistas a mujeres y no varones. Aunque la mujer participa en la economía de mercado y logra beneficiarse dentro de los márgenes de la economía capitalista, simbólicamente sigue parcialmente relegada en clichés limitantes. Quizás algunas de las tareas del siglo XXI consistan en superar definitivamente los clichés heredados y combatir las causas de la desigualdad fáctica ante la igualdad de oportunidades, que son principalmente la presión de viejos valores sociales sexistas y el desigual reparto de tareas reproductivas e incluso el *3rd shift* que denunciaron las feministas de los años 80: ser un objeto bello puede ser otra extenuante jornada y un motor del mercado, a pesar de que premia con algunos beneficios sociales cuando se cumple con el canon.

Bibliografía

LIPOVETSKY, G., SERROY, J. *La estetización del mundo, Vivir en la época del capitalismo artístico*, Anagrama, 2000

ZAFRA, R. *Ojos y capital*. Consonni 2015

ALONSO, L.E. Y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ C.J., *Los discursos del presente, un análisis de los imaginarios sociales contemporáneos*, Siglo XXI, 2013

SOLEY-BELTRAN, P. Y SABSAY. L, (eds.). *Judith Butler en disputa: Lecturas sobre la performatividad*, Egales editorial, 2012

VERDÚ, V. *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*, Debate, 2005

GERGES, K. J. *El yo saturado, dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*.

ALONSO, L.E., FERNÁNDEZ C. *Los discursos del presente, Análisis de los imaginarios sociales contemporáneos*, Siglo XXI Editores 2013

CASTELLS, M. *Comunicación y poder*, Madrid Alianza, 2009

FREUD, S. *Psicología de las masas*, Madrid Alianza, 1974

ALARIO TRIGUEROS, M.T. *Arte y feminismo*, Donosti Nerea, 2008

BOZAL, V. (ED.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas(I,II)*, La balsa de la medusa, 1996

MAYAYO, P. *Historias de mujeres, historias del arte. Ensayos Arte Cátedra*, Madrid, 2011

FEDERICI, S. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Traficantes de sueños, 2004

BOZAL, V. (ED.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas(I,II)*, La balsa de la medusa, 1996

DIMITRAKAKI, A. *Gender, artWork and the global imperative. A materialist feminist critique*. Manchester University Press, 2013

KIES, M., VOORHIES, B. *La mujer, un enfoque antropológico*

Gender disparity in the arts: <https://nmwa.org/advocate/get-facts>

Gendercrunching, Marvel and DC

<https://www.bleedingcool.com/2017/09/27/gendercrunching-june-2017-marvel-dc-fifteen-percenters/>

The unstoppable rise of femal comic readers

<https://www.theguardian.com/books/2015/sep/18/female-comic-book-readers-women-avengers-a-force>

Children and Young people's exposure to pornography

<https://aifs.gov.au/cfca/2016/05/04/children-and-young-peoples-exposure-pornography>
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/21290259>

JANSEN, C. *Girl on girl: art and photography in the age on female gaze*, 2017,
Laurence King Publishing

Encuesta nacional de ilustración 2014-2015

<http://apimadrid.net/wp-content/uploads/2016/03/Ud-esta-aqui-Encuesta-ilustracion-2014-2015.pdf>

LA MUJER EN EL ARTE

Alicia Sánchez Jaimes
Instituto Politécnico Nacional
salicia87@gmail.com

Alma Lucia Hernández Vera
Instituto Politécnico Nacional
alma_lucy23@hotmail.com

Nora Berenice Rojas Coss
Instituto Politécnico Nacional
noracoss_nme@yahoo.com.mx

El camino hacia la equidad ha sido tortuoso y a pesar de la declaración de derechos humanos, en las que se reconocen la igualdad de derechos independientemente del género, sigue siendo manifiesta la desigualdad que priva en diferentes latitudes geográficas, en los diversos contextos y 2 de los que más preocupan y ocupan son: el educativo y el laboral; que gracias a la lucha constante se ha colocado en la agenda de las políticas públicas. En la actualidad existen acciones de los gobiernos de muchos países del mundo respecto a la perspectiva de género, en la que se contempla la necesidad de realizar acciones especiales orientadas a garantizar los derechos de las mujeres y evitar que las diferencias de género sean causa de desigualdad, exclusión o discriminación.

En nuestros tiempos la mujer se encuentra inmersa en prácticamente todas las actividades humanas, y el arte es una de ellas en las que por mucho tiempo estuvo relegada siendo solo un sujeto pasivo, esto es siendo representada por otros, mientras que en la actualidad desempeña un papel más activo siendo ella quien representa a otros.

Palabras clave: Equidad de género, arte, arte femenino

THE WOMAN IN THE ART

The path to equity has been tortuous and despite the declaration of human rights, which recognize equal rights regardless of gender, the inequality that deprives in different geographic latitudes, in the different contexts and 2 of the which most concern and occupy are: the educational and the labor; which thanks to the constant struggle has been placed on the agenda of public policies.

At present there are actions by governments in many countries of the world regarding the gender perspective, which contemplates the need to carry out special actions aimed at guaranteeing the rights of women and preventing gender differences from being a cause of inequality , exclusion or discrimination.

In our times women are immersed in practically all human activities, and art is one of those in which for a long time was relegated to being only a passive subject, this is being represented by others, while currently plays a role more active being she who represents others.

Keywords: Gender equity, art, female art

La equidad de género es una problemática que aún sigue en disputa, y que en algunos momentos del siglo XX se discutió con vehemencia, como lo hizo Simone de Beauvoir “No se nace mujer, se llega a serlo”. Niños y niñas nacen iguales pero la sociedad y nuestros pares determinan en que nos convertimos.

Los roles estipulados socialmente a hombres y mujeres pueden orientar el comportamiento hacia dinámicas específicas en el ámbito público como en el privado.

Es bien conocido que en todas las sociedades, tanto las mujeres como los hombres asumen de diferente manera sus actividades laborales y sus actividades en el hogar.

La intervención de la mujer en el mercado laboral en las últimas décadas ha representado transformación política, social y económica de la sociedad contemporánea. Hoy día, la participación de las mujeres es reconocida en todos los ámbitos de la vida pública, más allá del trabajo doméstico.

Las féminas se han destacado en todas las actividades de la vida diaria y el arte forma parte de esta cotidianidad, ya que constituye una parte importante de la cultura de la humanidad, ya que es la muestra palpable del pensamiento y sentimiento de los seres humanos, posicionándose en un lugar de transformación social. Esto es debido a que incorporamos una serie de valores estéticos a través de la convivencia dentro de los grupos sociales en los que interactuamos. Desafortunadamente el rol que ha tenido la mujer en este como en otros espacios de la sociedad ha estado restringido por las inequidades de género.

A través del breve bosquejo que a continuación planteamos, se marcaran las diferencias que han habido en la participación artística de acuerdo al género.

Podemos observar que del siglo XVI al XIX las mujeres no tuvieron la posibilidad de asistir a las sesiones en las que se estudiaba el cuerpo humano como parte importante de en la formación académica de un artista, situación que les impidió a las féminas abordar en sus pinturas temas históricos o mitológicos, dedicándose a otras manifestaciones consideradas como menores tales como el paisaje, el bodegón o el retrato. (Cao, L.F., 2000)

Una manera de menguar el trabajo artístico de las mujeres se ha hecho al no registrar su participación en cualquier anal histórico, pero a pesar de esto conocemos datos que refieren su trabajo dentro de las cortes, pintando reyes, monarcas, papas etc. Algunos dealers llegaron a falsificar firmas haciéndolas pasar por obras de artistas masculinos, por un lado para desvirtuar su labor y por otro para venderlas a más alto precio. Situación que aún sigue vigente en el mercado

artístico, ya que las pinturas más caras del mundo siguen siendo de artistas hombres.

En lo que concierne a danza, fue hasta el siglo XIX cuando la mujer desplazo al hombre en los escenarios, y en la actualidad esta estadística se ha mantenido, ya que la mayoría de coreografías son interpretadas por ellas.

La literatura no ha sido la excepción, ya que las mujeres de una u otra forma siempre han estado presentes como personajes: diosas, ninfas heroínas, en la mitología griega y en otras, así también han sido fuente de inspiración como musas de poetas. Sin embargo se sabe que ya desde el período tardío de la edad Media iniciaron su actividad literaria, y un claro ejemplo de ello es nuestra Décima Musa “Sor Juana Inés de la Cruz” en cuya obra hace evidente la discriminación que sufrían las mujeres de aquella época con la siguiente frase: “Hombres necios que acusáis a las mujeres sin razón.....”:

La mayor participación de las mujeres en la literatura latinoamericana ha sido como poetisas más que como narradoras y es hasta el siglo xx en que se destacan en la novela.

Por infortunio, la presencia de la mujer en el otorgamiento de premios ha sido minúsculo, a pesar de que poco a poco han ido ganando espacios en todos los ámbitos incluyendo el literario sigue siendo menor su reconocimiento.

De 112 premios nobeles de literatura solo 14 se han entregado a mujeres representando el 12%, quedando de la siguiente manera:

8	Europeas
2	Estadounidenses
1	Canadiense
1	Asiática
1	Sudafricana
1	Chilena

En la fotografía ocurre que más que reconocerse el trabajo de la mujer, es considerada como un objeto para ser admirada e inclusive codiciada.

En la música ha habido cierta flexibilidad para las mujeres, en el S. XVII en España en las representaciones teatrales en las que se incluía el canto se consintió la intervención de la mujer como cantante.

En el siglo XIX, en la aristocracia se favorecía que las mujeres desarrollaran sus dotes musicales para brillar públicamente, sin embargo les estaba vetado la ejecución en instrumentos de cuerda y de viento, exclusivos para los hombres, situación que al parecer prevalece aún en el siglo XXI.

Entre los muralistas mexicanos el género femenino ha marcado su presencia por un número significativo de ellas en el siglo XX, aunque en los albores del muralismo mexicano solo colaboraban como ayudantes de los pintores.

En 1910, con la revolución mexicana se da un hito en el número de mujeres que participaron en las artes plásticas; algunos argumentan (Urrutia, 2003) que fue el florecimiento de las mujeres en el arte, dato que no deja de extrañar al visualizar que el número de ingresos para Escuelas de arte es similar entre hombres y mujeres; pero las artistas solo participan en el 25% de las exposiciones individuales y colectivas, e inclusive el precio de las obras de ellas es menor que la de los hombres.

En cuanto al ingreso a las escuelas formadoras de artistas en México; las estadísticas actuales resultan interesantes de analizar.

En la música, aún y cuando hay un ingreso mayor de mujeres (56%), resulta curioso que es mayor el porcentaje de hombres que decide dedicarse a la música como una actividad laboral (60%), en las artes plásticas la matrícula de mujeres fue de 58.4%.

A pesar de que en términos generales la titulación es baja, en las escuelas superiores de música, las mujeres se titulan en mayor número. Así también, en carreras como pintura, escultura y grabado aun cuando es mayor el número de hombres en la titulación es igual.

Compositores, cantantes, músicos, actores y bailarines	92.3% son hombres
Escritores, críticos, periodistas avogados al arte	72.9% son hombres
Pintores, escultores, dibujantes, coreógrafos	56.4% son hombres

Existe una diferencia en la distribución de edades entre las mujeres artistas, la mayoría es menor de 50 años a diferencia de los varones cuya quinta parte tiene más de 50 años. En este dato podemos encontrar que la sociedad es más permisiva con los varones, incluyéndolos más fácilmente independientemente de su edad.

Para finalizar es importante considerar que a pesar de que la actividad artesanal tiene un profundo contenido cultural, por muchos no tiene la misma jerarquía que el arte; no obstante es importante considerarla dentro de nuestro análisis, que arroja datos como que el número de mujeres que desarrollan esta actividad es mayor que los hombres.

CONCLUSION

El arte en materia de género puede observarse bajo 2 perspectivas interrelacionadas: el de la **acción** y el de la **representación**. La acción hace referencia a que hay más hombres que mujeres enfocados profesionalmente al arte en sus distintas facetas (artistas, galeristas, directores de museos etc.) y la representación es la imagen que uno da de sí mismo y del otro. Contrario a los datos anteriores, en el de la representación, no deja de ser sorprendente que sean las mujeres las que aventajan.

Guerrilla Girls (colectivo neoyorkino) hace una llamada de atención con un cartel sugestivo que decía:

¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en los museos americanos?

Menos del 3 % de los artistas en el Metropolitan Museum son mujeres, pero un 83% de los desnudos son femeninos.

La lucha continúa y aunque ha sido y sigue siendo ardua, se han visto resultados; de alguna manera ha habido una transformación, ya que las mujeres pasaron de ser un simple objeto para los artistas a convertirse en sujetos creadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) (2006-2007). Estadísticas para la equidad de género: Magnitudes y tendencias en América Latina. Pp. 79. Recuperado en SEPTIEMBRE de 2017. <http://www.cepal.org/es/publicaciones/27843-estadisticas-la-equidad-genero-magnitudestendencias-america-latina>.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía y Secretaría del Trabajo y Previsión Social (INEGI-STPS). (2016). Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo. Tercer trimestre 2016. Base de datos. México 2016.

López, M (2000). *Creación artística y mujeres*. Madrid:Narcea.

Martínez, N. (2001). *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas*. Madrid: Horas y horas.

Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

¿EL ARTE DIGITAL ES UNA HERRAMIENTA TECNOLÓGICA O UNA EXPRESIÓN ARTÍSTICA?

Alicia Sánchez Jaimes
Instituto Politécnico Nacional
salicia87@gmail.com

Alma Lucia Hernández Vera
Instituto Politécnico Nacional
alma_lucy23@hotmail.com

Araceli Hernández Vera
Instituto Politécnico Nacional
claracelivera@yahoo.com.mx

Disertar sobre arte digital significa retomar la vieja discusión que surge cada vez que aparece una nueva herramienta para la producción artística. Vecinarnos a esta expresión involucra contemplar una amplia gama de productos objetuales y virtuales que están rediseñando el modo en que percibimos y pensamos el mundo.

El debate circundante a la legitimidad del arte digital no debería de asombrarnos, ya que algunas artes les ha tomado mucho tiempo para ser aceptadas.

Hace poco tiempo un grupo de 450 artistas, curadores y críticos de varias partes del mundo se han sumergido en una disertación en cuanto a cuestiones como: ¿El arte hecho con computadora es arte? ¿La pintura será desplazada por el arte digital? ¿Cuándo surgió? ¿Quién lo inició? ¿Es un arte elitista?

Como parecen no existir respuestas absolutas en lo que a arte se refiere, y menos aún en lo que concierne al arte digital, prefiero esbozar algunos de las sendas que ha atravesado el arte digital en México para ejemplificar la diversidad de sus posibilidades.

Palabras clave: arte, arte digital, arte digital mexicano

DIGITAL ART IS A TECHNOLOGICAL TOOL OR AN ARTISTIC EXPRESSION?

Dissertating about digital art means taking back the old discussion that arises whenever a new tool for artistic production appears. Ahead of this expression involves contemplating a wide range of objetuales and virtual products that are redesigning the way in which we perceive and think the world.

The debate surrounding the legitimacy of digital art should not be surprising, since some arts have taken a long time to be accepted.

Recently a group of 450 artists, curators and critics from various parts of the world have immersed themselves in a dissertation on issues such as: Is computer art an art? Will painting be displaced by digital art? When did it come? Who initiated it? Is it an elitist art?

As there seem to be no absolute answers as far as art is concerned, much less digital art, I prefer to outline some of the paths that digital art has traversed in Mexico to exemplify the diversity of its possibilities.

Keywords: art, digital art, mexican digital art

El arte digital abarca un conjunto de disciplinas creativas en las que se utilizan tecnologías digitales en el proceso de producción o en su exhibición. Este tipo de arte permite crear mundos alternativos, como una manera de expresión aún y cuando éstos no son físicos, pero si contienen una realidad original, ya que se usan diversas técnicas como la programación de la física del entorno, el modelado tridimensional y el comportamiento de sus objetos.

El arte digital ha sido objeto de controversias, ya que por un sector de la comunidad artística tuvo gran aceptación, sin embargo por otra fue vituperado; considerándolo una habilidad técnica más que una manifestación artística.

Según Cirelluelo (2008) el arte digital debe ser denominado como New Media Art, ya que es producto de la suma del arte, la ciencia y la tecnología.

El arte digital por muchos es concebido como un híbrido de medios, que se manifiesta en el diálogo entre diferentes lenguajes y áreas del conocimiento como la ingeniería, la mecánica, la electrónica la robótica, etc.

El Arte Digital marca un parteaguas en la representación clásica de los objetos, engañando doblemente al espectador puesto que lo que él ve no es ni representación naturalista ni tampoco es lo que está representando, ya que lo que se encuentra detrás es un código matemático.

Las computadoras forman parte de la industria visual desde finales del siglo XX, el avance en este ámbito ha hecho que sea un recurso muy utilizado en el cine, la televisión y la publicidad, mejorando la calidad visual de sus productos. Asimismo son herramientas que se pueden emplear para divulgar las colecciones de los museos y la obra de los artistas.

Las técnicas computarizadas por su novedad constituyen una tierra abonable para el progreso en las manifestaciones artísticas, así también paradójicamente representan riesgos, ya que su rápida transformación no permite una revisión adecuada de su calidad, generando obras que posiblemente no resistan la prueba del tiempo, convirtiéndose en una expresión sumamente efímera.

¿Porque se ha discutido si puede ser considerado o no arte el arte digital?

Existe mucha polémica en admitir al arte digital como arte, ya que implica vislumbrar de manera diferente al mundo artístico, cambiando la manera de percibir y conceptualizar el mundo.

Uno de los puntos cruciales radica en que hasta hace unas décadas la finalidad de las artes plásticas era la producción de imágenes materiales y ahora en el arte digital la imagen no existe como tal, sino es la visualización gráfica de un código invisible a nuestros ojos; el código se convierte en el vehículo de la creatividad.

Origen del arte digital

La primera exposición de este tipo de arte, fue en 1953 en Sanford Museum, momento en que destacaba el expresionismo abstracto, la reproducción de los gráficos gracias a las máquinas comenzó a multiplicarse hasta que al final alcanzo el éxito esperado, desde finales de los sesentas hasta inicios de los setentas ya que la práctica de esta modalidad de arte se propagó por numerosos países.

Uno de los precursores del arte digital fue el pintor neoimpresionista Georges Seurat, quien por obviedad no utilizó la computadora pero que creo una técnica pictórica (el puntillismo) que tendrá parecido con lo que posteriormente se conocerán como pixeles.

Las creaciones iniciales de Arte Digital aparecen en la segunda mitad del siglo XX cuando se empiezan a crear gráficos en el computador. En el año 1949 Max Bense, profesor de Filosofía y Teoría Científica en la Escuela Superior Técnica de Stuttgart, escribió la *Estética de la Información* junto a Abraham A. Moles, a este texto se le considera como uno de los fundadores del arte digital, ya que más tarde a George Nees lo utilizó para efectuar la primera exposición sobre gráficos generados por computadora.

Según el artista Frieder Nake, el arte por computadora se hace público el 5 de enero de 1965 en el 8º piso del edificio Hahn en la ciudad de Stuttgart gracias a la exposición Computergrafik, pero ya tres años antes, Michael Noll había realizado unos dibujos y los había impreso en los laboratorios Bell. Este primer paso puede parecer sencillo, pero en una época en la cual las computadoras eran sólo utilizadas para fines científicos, este pequeño paso muestra una nueva forma de usar la computadora.

Tipos de arte digital

- ✚ Modelado 3D: es un arte tridimensional, que crean trabajos de arte gráfico con ayuda de ordenadores y programas especiales 3D.
- ✚ Airbrushing: se le denomina al arte Aerógrafo digital, este arte se emplea para colorear copias, retocar positivos y negativos, ocultar las uniones de los collages, añadir elementos y eliminar defectos o fondos innecesarios.
- ✚ Pixel art: es el arte creado a través de un ordenador mediante el uso de programas de edición de gráficos en raster, donde las imágenes son editadas a niveles de píxeles.
- ✚ Arte tipográfico: Es el arte o técnica de reproducir la comunicación mediante la palabra impresa, transmitir con cierta habilidad, elegancia y eficacia, las palabras.
- ✚ Arte Vectorial: es este arte se crea una imagen creada en un plano a partir de un punto y líneas, en el medio del diseño, el gráfico vectorial da la facilidad de manipular formas y figuras de diferentes tamaños sin dañar la calidad de la imagen.
- ✚ Arte Generativo: el arte generativo es una variante de este tipo de arte en la cual da las posibilidades de crear una obra íntegramente a partir de unos programas informáticos que poseen parámetros variables que ha elegido el artista. Este método es utilizado por ejemplo en la literatura cut-up, en el arte fractal y en la música electrónica.

- ✚ Net Art: hace alusión a todas las obras realizadas para internet y que poseen como tema la red. Su potencia está basado en representar contenidos a partir de unas complejas estructuras que unen sonidos, imágenes y textos, también está basado en la capacidad de comunicación que se tenga con el usuario.
- ✚ Interactividad: En esta modalidad podemos distinguir dos tipos de obras digitales, una de ellas son creadas para reproducirse en soportes de material convencional y otra de ellas es para difundirla por toda la red. Es por ello por lo que podemos diferenciarlas entre obra de estructura cerrada y obra de estructura interactiva. Esta clase de arte es una fuente de acción potencial ya que tiene unas amplias posibilidades.
- ✚ Escultura digital: Estos tipos de escultores utilizan un espacio virtual para poder representar sus obras. Usan un software en 3D, innovando cada día las nociones tradicionales de la escultura a través de contextos de exposición y distribución nuevos.
- ✚ Fotografía e imagen digital: Las imágenes digitales suelen ser creadas directamente en el ordenador, como por ejemplo el arte algorítmico y el arte fractal, o también se pueden coger de otro tipo de fuente, como por ejemplo una imagen dibujada, una fotografía escaneada, solo es necesario un software de gráficos vectoriales y un ratón o tabla gráfica.

El arte digital en México

Los orígenes del arte digital mexicano se remontan a principios de los años setenta, a pesar que en la actualidad aún siguen siendo poco conocidos por la gran mayoría.

En México se le ha considerado a Manuel Felguérez como el patriarca del arte digital, porque al inicio de la década de los 70's investigo las bondades de la computadora como instrumento en el diseño de la creación artística (en la Academia de San Carlos de la UNAM), sus avances fueron lentos y pocos; esto lo orillo a solicitar una beca en la Universidad de Harvard que ya contaba con tecnología de punta por esos años, llegando al recinto lo apoyo académicamente un ingeniero en

sistemas, con el que creó un software que al introducir números creaba dibujos. Una vez que tenía muchos dibujos elegía algunos y los pasaba al lienzo donde los pintaba con la técnica del óleo, lo que dio por resultado una exposición en el Carpenter Center de Harvard y la edición de 2 libros en México.

Así también la gráfica mexicana se nutrió con el regreso de Felipe Erhenberg, ya que fue el primero en aplicar el mimeógrafo como una manera de reproducción artística, marcando un precedente en 1972, cuando fue aceptado uno de sus trabajos hechos en mimeógrafo en la III Bienal Internacional de Gráfica de Bradford, Inglaterra.

Posteriormente, el grupo Suma planteó la relación entre arte, ciencia y tecnología, para tal motivo utilizaron fotocopias, heliográficas, estenciles mamográficos, fotografías, los temas que abordaban estaban cargados de contenido social ya que consideraban que el arte tenía la función de transformar la realidad.

En los años 90 en Universidades de Estados Unidos y Europa surgieron laboratorios multimedia, en 1994 se crea en la Ciudad de México el Centro Multimedia (ubicado actualmente en el Centro Nacional de las Artes), este centro se convirtió en tierra fértil (En semillero) para la experimentación. En aquel entonces este Centro tenía talleres de gráfica digital, imagen en movimiento, sistemas interactivos, realidad virtual y publicaciones electrónicas, actualmente se dedica a la investigación, formación y difusión de las prácticas artísticas y culturales que abarcan nuevas tecnologías, por medio del apoyo a la formación de nuevos creadores y la generación de espacios en los que se divulgue el trabajo de los artistas y se reflexione acerca del tema.

Siendo el CMM semillero de grandes artistas digitales como Tania Aedo, José Luis García Nava, Andrea Di Castro, Grace Quintanilla entre otros.

Al hacer una retrospectiva del Arte Digital en México se ha desarrollado con vehemencia y dedicación de artistas y algunas Instituciones interesadas en nuevas maneras de expresión, transformando la concepción del espectador como un

simple observador a un partícipe, que en muchos casos termina la obra, convirtiéndose en un colaborador del artista.

Conclusiones

A pesar de que ha sido tan cuestionado el arte digital tiene muchas bondades, permitiendo que el artista utilice todos los lenguajes artísticos anteriores e inclusive reciclar imágenes propias y ajenas. En la computadora se pueden integrar todos los lenguajes, lo que justamente se vuelve en algo paradójico ya que se cuestiona el que el artista no sea el creador de imágenes, sino que su ocupación radique en la elección y reutilización de las existentes. Presentaré argumentos como defensa del arte digital:

- ✓ Usualmente las obras artísticas están invariablemente unidas a objetos, sin embargo en esta era digital se ha cambiado esta concepción planteando que no necesariamente debe ser físico, puede ser virtual y seguir siendo objeto de arte.
- ✓ El arte en la red no solo refleja los avances tecnológicos, sino los cambios sociales y culturales, la red es un espacio que se encuentra permanentemente en expansión, ya no solo somos receptores de información.
- ✓ El arte en la red permite reelaborar la obra artística.

El arte digital tiene muchas ventajas ya que debido a que la tecnología ha avanzado de manera presurosa, y que se encuentra disponible en el ciberespacio ha logrado llegar a los diferentes estratos sociales, permitiendo conocer de manera pronta la producción de artistas que muy probablemente por otro medio no conoceríamos por la lejanía geográfica.

Pueden ser o no cuestionable las herramientas con las que trabaja el artista, sin embargo considero que si la finalidad de éste es explotar el fenómeno digital para

transmitir sus ideas estéticas como un detonante afectivo de una producción artística cumple con las funciones del arte.

REFERENCIAS

Cirelluego, L. (2006). *Lo digital en el arte*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Felguérez, M.; Sasson, M. *La máquina estética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México

Kuspit, D. (2006). *Arte digital y videoarte: Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Círculo de Bellas Artes

Lieser, W. (2009). *Arte digital*. Königswinter: H.F. Ullmann

Zapett, A. (1998). *Arte digital*. México: Conaculta.

Arte Digital en México.(2015) Recuperado en septiembre de 2017 en <http://www.pintomiraya.com/pmr/15-textos-pmr/textos-de-monica/61-arte-digital-en-mexico>

Una aproximación al Arte digital mexicano y sus procesos de producción (2010). Recuperado en septiembre de 2017, en <https://www.interiorgrafico.com/edicion/decima-edicion-diciembre-2010/una-aproximacion-al-arte-digital-mexicano-y-sus-procesos-de-produccion>