



TERCIOCRECIENTE

N. 5, JULIO 2014

Revista de Estudios en Sociedad,
Artes y Gestión Cultural.
www.terciocreciente.com
ISSN 2340 9096



ESAGEC
Estudios en Sociedad,
Artes y Gestión Cultural



El proceso creativo en la investigación

Creative process in research



TERCIOCRECIENTE

Nº5, JULIO 2014

Revista de Estudios en Sociedad,
Artes y Gestión Cultural.

Digital journal of studies in society,
arts and cultural management.

www.terciocreciente.com

—

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

Directora / Director

María Isabel Moreno Montoro, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. Presidenta de la Asociación Acción Social por el Arte¹. / *University of Jaén. (*)*. *President of the Association Acción Social por el Arte – Social Action through Art.*

Comité editorial / Editorial committee

María Martínez Morales, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*) **Editora Jefe.**

Ana Tirado de la Chica, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Carmen Molina Mercado, CEIP Alcalá Venceslada, Jaén-España.

Alfonso Ramírez Contreras, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Inmaculada Hidalgo Gallardo, Universidad de Jaén Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Juan Manuel Valentín Sánchez, Cineasta- Producciones “Ojos de nube”. Madrid- España. / *Filmmaker – Productions “Ojos de nube.”*

Javier Montoya Moya, Servicios de investigación y diseño, Jaén- España. / *Research and Design Services.*

Comité Científico / Scientific Committee

El Consejo Asesor Científico orienta a la editora de la revista en política editorial científica y en la supervisión de los originales recibidos y emisión de informes de los artículos.

Está integrado por profesorado universitario, de universidades no españolas y otros de distintas universidades españolas y alguno del grupo editor. También está integrado por expertos de organismos y centros de investigación extranjeros y nacionales.

Estas personas, más otras de forma esporádica, del banco de revisores de la revista, se ocupan de la doble revisión ciega de los manuscritos sometidos a la consideración de TC, para su publicación. TC opera con el sistema Open Peer Review.

Dra. Teresa Pereira Torres-Eça, Presidente de APECVP, fundadora de la RIAEA, representante europea en el consejo mundial de INSEA, Portugal. / *President of APECVP, founder of the RIAEA, European representative of the World Council of InSEA, Portugal*

Dra. Dolores Flovia Rodríguez Cordero, Directora del Departamento de Pedagogía y Psicología de la Universidad de las Artes de La Habana, Cuba. / *Director of the Department of Pedagogy and Psychology of the University of the Arts in Havana, Cuba.*

Dr. Marit Dewhurst, Directora de Educación Artística, City College of New York. USA. / *Director of Art Education, City College of New York.*

D. Victor R. Yanes Córdoba, Escuela Superior de Diseño de Las Palmas-España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / *School of Design from Las Palmas. (*)*

Dr. María Paz López-Peláez Casellas, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dra. María Teresa Carrasco Gimena, Decana de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla- España / *Dean of the Faculty of Fine Arts at the University of Seville- Spain*

Dra. Ángeles Saura Pérez, Universidad Autónoma de Madrid- España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica.

Dr. Juan Carlos Arañó Gisbert, Universidad de Sevilla- España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica. / *University of Seville. Área de Didáctica de la Expresión Plástica. Spain.*

Dr. Pedro Osakar Oláiz, Universidad de Granada- España. / *University of Granada. Spain.*

Dra. Asunción Lozano Salmerón, Universidad de Granada- España. / *University of Granada. Spain.*

Dra. Eva Santos Sánchez-Guzmán, Universidad de Murcia- España. / *University of Murcia. Spain.*

Dra. Rocío Arregui Pradas, Universidad de Sevilla- España. / *University of Seville. Spain.*

Dr. Samir Assaleh Assaleh, Universidad de Huelva- España. / *University of Huelva. Spain.*

Dña. Katie Bruce. *Producer Curator at GoMA, Glasgow (U.K.).*

Dra. Rosa Cubillo López, Vicedecana de Ordenación Académica. Facultad de Bellas Artes. Universidad de la Laguna- España. / *Associate Dean for Academic Affairs. Faculty of Fine Arts. Laguna University*

D. Gonzalo Casals, Director del Museo del Barrio. Nueva York-USA. / *Director of the Museo del Barrio. New York. USA*

D. Gonzalo Jaramillo, Director de la Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Ecuador. / *Director of the School of Visual Arts, Pontifical Catholic University of Ecuador. Ecuador.*

Dr. Maria Letsiou, *Athens School of Fine Arts, Grecia*

Dr. Diarmuid McAuliffe, *University of the West of Scotland, UK.*

Dra. Leung Mee Ping Ž, Escuela Artes Visuales Hong Kong, China. / *School Visual Arts Hong Kong, China.*

Pedro Jesús Luque Ramos, Universidad de Jaén – España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dra. María Dolores Callejón Chinchilla, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862 - Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / *Association of Doctors and Graduates in Fine Arts in Andalusia (COLBAA) and University of Jaen. (*)*

Dra. Carmen Montoro Cabrera, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dr. José Luis Anta Féliz, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dra. Anna Rucabado Salas, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dr. José Pedro Aznárez López, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y Universidad de Huelva- España. / *Association of Doctors and Graduates in Fine Arts in Andalusia (COLBAA) and University of Huelva. Spain.*

Foto de portada: M. Isabel Moreno Montoro

¹ (*) – Hum PAI – 862 Group Studies in Society, Arts and Cultural Management.



TERCIO CRECIENTE, es una Revista Digital de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. Su edición es responsabilidad del grupo de investigación del Plan Andaluz de Investigación HUM-862 Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural y de la Asociación Acción Social por el Arte.

TERCIO CRECIENTE, is a online journal of studies in society, arts and cultural management.

Its edited by Grupo Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural (research group of Studies in Society , Arts and Cultural Management in the Andalusian Research Plan–Spain) and the Association: Acción Social por el Arte .

Grupo PAI Hum-862

Responsable del grupo: María Isabel Moreno Montoro
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Edificio D2, Dependencia 128 – Campus de Las
Lagunillas – Universidad de Jaén (23071 Jaén)

ISSN: 2340 9096

URL: <http://www.terciocreciente.com>

Directora: María Isabel Moreno Montoro

Tercio Creciente, recoge producción académica, científica y artística especialmente del ámbito de las humanidades y las ciencias sociales.

Los formatos que ofrece pueden ser ensayos, artículos de investigación o propuestas y proyectos de intervención. Al mismo tiempo da cabida a otros espacios como entrevistas u otras novedades que puedan surgir. Se presta un especial interés a los procesos creativos, por lo que estos formatos podrán responder a estructuras artísticas independientemente de que sean ensayo, artículos de investigación o cualquier otro, siempre y cuando en su contenido se hayan contemplado los aspectos propios de una investigación o del tipo de artículo en el que se quiera enmarcar. En las normas de publicación se explica debidamente esta cuestión.

La revista se edita con una periodicidad fija semestral en los meses de junio y diciembre de cada año.

Cuenta con un sistema de revisión externa por pares ciegos, un equipo de revisores además de un comité científico que garantiza su calidad.

Para su aceptación los trabajos han de ser originales. No obstante la revista permite que los artículos estén antes o después en otros repositorios y bases de datos.

Se edita bajo licencia Creative Commons, y no se permitirán, imágenes o textos sujetos a copyright ni que atenten contra el derecho al honor o la intimidad de terceros. En todo caso, la revista no se hará responsable de las aportaciones: los textos, las imágenes y las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores, no comprometiéndolo la opinión y política académica de la revista.

Los trabajos se enviarán siguiendo las normas y en el formato de la plantilla establecida que puede descargarse de la web. Si los autores lo consideran pueden aportarse archivos adicionales.

Está abierta a la publicación en otros idiomas y en otros formatos.

Tercio Creciente, includes articles academic, scientific and artistic especially in the humanities and social sciences.

The formats offered may be essays, research papers or proposals and intervention projects. At the same time it's accepted another kind of articles as interviews or new sections that may arise. The creative process receives special interest, so these formats can respond to artistic structures whether they are essays, research articles or otherwise. When authors use artistic formats, the works will include the aspects of the type of article that authors want to frame. In the publication rules properly explained this issue.

The journal is published with a fixed schedule in the months of June and December of each year.

It has a system of blind external peer review, a team of referees and a scientific board to ensure its quality.

To be accepted, works must be original. However the journal allows items to be earlier or later in other repositories and databases .

It is published under the Creative Commons license, and will not be allowed images or text that violate copyright or the right to honor and privacy of others. In any case, the journal is not liable for contributions: texts , images and opinions expressed in articles are of the authors, not compromising the academic and political opinion from the journal.

Papers should be sent following the rules that it's possible download from the web. Authors can attach additional files.

It is open to the publication in other languages if authors include abstract in Spanish, English and the language of the text.



Sumario

Contents

Editorial.....	5
Fotografía escenificada: Reflexiones acerca de una investigación artística..... <i>Marisa Benito Crespo</i>	7
La fotografía como imagen sensorial. Recuerdos invisibles para una interpretación visual..... <i>Noemí Peña Sánchez</i>	27
Mantas colaborativas: silêncios ruidosos..... <i>Angela Saldanha</i> <i>Teresa Torres de Eça</i>	37
Tejiendo espacios. Intervenciones artísticas como investigación educativa.. .. <i>María Martínez Morales</i>	51
Aproximación a un proyecto de investigación en arte: “Navegar en el tiempo”	61
<i>Martha Patricia Espiritu Zavalza</i>	
Las luces del norte y la nada: Una aproximación visual a la Escuela de Kyoto..... <i>Luis Miguel Moreno Terrones</i>	67
Estampar la Mugre. La materia aludida en los procesos de estampación.	77
<i>Armando Gómez Martínez</i>	
The New Spectatorship. Hacia una relación dinámica entre el espectador y la obra.....	83
<i>Letizia Viviana Binda-Partensky</i>	



EDITORIAL

En estos momentos interesa insistir mucho en la investigación artística. Las conclusiones de las voces que en la actualidad, y con autoridad, están discutiendo este asunto, están de acuerdo en que tenemos bien fundamentada la teoría pero que necesitamos implantarnos.

No obstante, todavía quedan importantes cuestiones sobre las que discutir y avanzar para dejar bien consolidado el fundamento de la investigación en artes.

Que el presente número de Tercio Creciente se dedique a los procesos de creación en la investigación tiene el objetivo de sumarse a esa insistencia. Ya sabemos que no vamos a descubrir cuál es el mecanismo de la investigación en artes pues ya lo conocemos. Afortunadamente va apareciendo literatura, no solo en inglés, sobre los asuntos que abordan la investigación artística.

Los ocho artículos que ahora aparecen en Tercio Creciente cubren un repertorio bastante completo de las posibilidades que la investigación en artes tiene. Incluyendo la reinterpretación de la obra de arte con la modificación del espectador.

Algo que si hemos cuidado en la selección de los artículos y que se les planteó como una condición estricta a los revisores, es que “Los procesos de creación en la investigación” debía incluir solo trabajos que fuesen investigaciones utilizando el proceso de creación como método indagatorio, o bien que lo analizaran de alguna manera. De este modo quedaban fuera trabajos que utilizaran otras metodologías, como revisiones históricas sobre temas de arte.

Hay en la revista, una buena muestra de cómo el investigador aborda “el problema” sumergiéndose en la creación. Los artistas que son también docentes e investigadores parece que están “tomando la palabra” y vienen dando cuenta de sus procesos desde la capacitación que su completa formación les permite.

Desde el punto de vista de esta editorial, es esta una importante aportación al mundo académico, al poner a disposición, de la comunidad de investigadores, docentes, y también artistas, los entresijos de un modelo indagatorio, que durante demasiado tiempo se nos presentó como un mudo de misterio reservado solo para algunos y para usos muy exclusivos.

Las consecuencias de esta reserva exclusiva nos han obligado a utilizar nuestros métodos solo “en familia”, y a deformar proyectos al someterlos a estructuras provenientes de otros ámbitos que les son forzadas.

Es probable que si seguimos insistiendo la confianza y seguridad en los procesos de creación como modelo de investigación, no solo sirva a iniciados en el arte, sino que pueda ser útil en cualquier campo académico y del conocimiento.





Fotografía escenificada: Reflexiones acerca de una investigación artística

Staged Photography: Reflections on an artistic research

Marisa Benito Crespo

Profesora de Diseño Gráfico y Artista Plástica.

Escuela de Arte José Nogué, Jaén - España.

marisabenitocrespo@gmail.com

Recibido 28/03/2014

Aceptado 16/05/2014

Revisado 15/05/2014

RESUMEN

Tomando como base la perspectiva de la Investigación basada en las artes (IBA) este artículo pretende mostrar la estructura y conclusiones de un trabajo de investigación sobre la propia práctica creativa, la experiencia de vida con el medio, la relación arte y fotografía y la evolución histórica de la fotografía escenificada.

ABSTRACT

Taking as a reference the perspective of Arts-based research (ABR), this article aims to show the structure and findings of a research on creative practice, and the interaction experience with the environment, as well as the relationship between art and photography, and historical evolution of staged photography.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Investigación, arte, fotografía escenificada, procesos creativos / Research, art, staged photography, creative processes.

Para citar este artículo:

Benito Crespo, M. (2014). Fotografía escenificada: Reflexiones acerca de una investigación artística. Tercio Creciente 5, págs.7-26.

<http://www.terciocreciente.com>



1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto que presenté como trabajo final en el Máster en Investigación en Artes, Música y Educación Estética de la Universidad de Jaén (Línea de investigación: Mujer-arte, una relación compleja, des-igual y diferente) lleva por título: *Ficciones: aportación artística y aproximación teórica a la fotografía escenificada*.

Se estructura en tres partes fundamentales que nacen de la necesidad de explicar e indagar en mi propio proceso creativo. Una primera parte habla de la experiencia de vida con el medio, de los sucesos que han ido conformando mi relación con la fotografía y como esa serie de acontecimientos han construido una manera de mirar. La segunda parte se centra en entender la controvertida relación de la fotografía con el arte para posteriormente investigar sobre los antecedentes y la evolución de la práctica de la fotografía escenificada o construida dirigiendo la observación hacia diversas autoras. En tercer lugar presento la serie *Ficciones*, mi aportación artística, y detallo el proceso creativo y técnico. Como colofón ofrezco una serie de conclusiones en las que justifico cómo los contenidos desarrollados me han ayudado a situarme y definirme dentro de la práctica generando conocimiento a través de los procesos y la experiencia.

La intención de este artículo es mostrar y explicar sucintamente la estructura y metodología del trabajo comenzado por las conclusiones que son las que arrojan luz y dan sentido al planteamiento situando al lector en el contexto y ofreciendo las claves del proceso llevado a cabo.



Portada de la memoria del proyecto.



2. CONCLUSIONES

En la entrevista *El instante indeciso* (Arnaldo, 2013) a Joan Fontcuberta el fotógrafo hacía la siguiente reflexión:

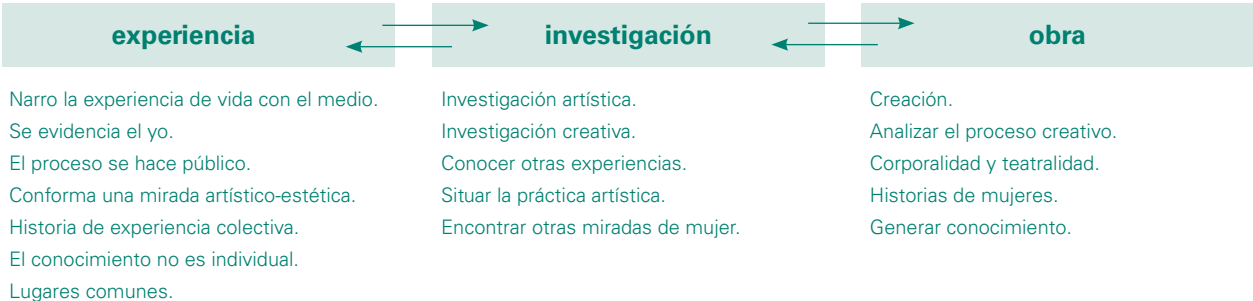
«Habitamos, más que nunca, un mundo de obras derivadas, compartidas, anónimas, corales e interactivas: arte de proceso y de experiencia, el arte de obras como resultados parece estar periclitando. En muchos casos lo importante es la voluntad de proponer un dispositivo capaz de generar experiencia».

He deseado transcribir sus palabras porque poseen mucho del *leitmotiv* del trabajo. Proceso y experiencia son dos palabras claves cuando se aborda una investigación narrativa y artística como ésta. La intención no es llegar a verdades absolutas ni teorías contrastadas por múltiples hipótesis, la intención es aproximativa, el lector debe sacar sus propias conclusiones en sintonía o empatía de sentires y experiencias localizados en el tiempo y en el espacio.

Aunque el trabajo en su inicio estuviese concebido como una historia personal se convierte en un trabajo reversible, en un camino de ida y vuelta al transformarse en una historia colectiva. El contexto tecnológico y social de mi experiencia de vida es coincidente y similar al de muchos otros. El cambio de lo analógico a lo digital supuso muchas preguntas, en ocasiones rechazo, crisis y un profundo choque en los modos de hacer para todos los que practicábamos la fotografía. Mi experiencia con el medio, con todas sus idas y venidas, y mi experiencia de vida condicionó mi manera de mirar. Una manera de mirar que sin embargo está en continua expansión y enriquecimiento alimentándose, como en la investigación de este trabajo, de otras miradas, de otros procesos.

La última parte del apartado de investigación teórica está encaminada a mostrar fotografías escenificadas o construidas realizadas por mujeres, que en muchos casos utilizan su propia corporalidad o se apoyan en otras para construir un discurso cuyo epicentro y su mayor valor es la representación de la mujer por la mujer. En este sentido he tratado de explicar el marco teórico, conceptual y social de género para situar mi obra dentro de la propia corriente de la fotografía escenificada (de la que hay muy poco publicado en castellano) y dentro de lo que significa una autoría femenina. En el caso de la serie que presento en este artículo es mi propia visión (conformada por la experiencia y los imaginarios) la que sitúa una corporalidad de mujer (yo misma teatralizada) en un contexto determinado cuya significación está abierta a cuantas interpretaciones la observen.

Fotografías escenificadas o construidas realizadas por mujeres cuyo epicentro y mayor valor es la representación de la mujer por la mujer.





3. SERIE *FICCIONES*

Esta serie se compone de quince fotografías en color realizadas en formato horizontal entre 2009 y 2013.



Ficción #1



Ficción #2



Ficción #3



Ficción #4



Ficción #5



Ficción #6



Ficción #7



Ficción #8



Ficción #9



Ficción #10



Ficción #11



Ficción #12



Ficción #13



Ficción #14



Ficción #15



4. PROCESO DE INVESTIGACIÓN

En este epígrafe detallo las partes principales de la investigación y explico brevemente el contenido y el sentido de cada una de ellas.

4.1. La experiencia

Como mencionaba en la introducción la experiencia de vida con el medio fotográfico es una de las partes que vertebra el trabajo y a través de la cual se consigue, en palabras de Fernando Hernández (2008, p.114) «una nueva concepción de nosotros mismos». La experiencia narrativa en primera persona ofrece una perspectiva metodológica y articula un relato que hace posible «contar una historia que permita a otros contar(se) la suya».

Así pues mi relato comienza con el punto de partida que supuso separarse de la práctica del autorretrato para llevarla al terreno de la fotografía construida. El sustento principal de la propuesta era elegirme como modelo única, realizando siempre autorfotografías pero sin pensar en el carácter de género fotográfico del autorretrato sino buscando analogías de composición, espacios, *atrezzo* y vestuario relacionados con fotogramas concretos de obras cinematográficas y presentándome como personaje de ficción. En ese instante no conocía la obra de la fotógrafa Cindy Sherman pero fue muy revelador darse cuenta de que estamos muy fuertemente unidos a la cultura e imaginario colectivo occidental y que por ello mismo tenemos muchas ideas y conceptos coincidentes. No tenemos más que mirar la Historia del Arte y ver las múltiples reinterpretaciones de un mismo tema. Lo importante aquí, como en el cine, no es la historia que se cuente sino *cómo* se cuente, articulando una narrativa con elementos de sintaxis diferenciadores. Abstrayéndome del tema inicial la decisión estaba tomada y era la de utilizar mi cuerpo y ocupar un espacio, ser a la vez modelo y fotógrafa, en definitiva ser autosuficiente con los pocos medios con los que contaba.



La obra *Untitled Film Still #74* de Cindy Sherman y yo. *Photographic Fictions*, Victoria & Albert Museum (2013).



Los otros aspectos que se narran con detalle en esta parte de la experiencia son todos los referidos a la relación con la imagen y a la propia práctica fotográfica. Un momento especial fue mi primer contacto con el medio. Transcribo aquí un fragmento significativo:

Era magia. No podía ser otra cosa. Magia, pensaba mientras positivaba mi primera fotografía a los once años de edad. Meciendo la cubeta del revelador pequeñas olas de líquido recorrían el papel de arriba a abajo, de abajo a arriba y poco a poco ante mis estupefactos ojos iba apareciendo la imagen, al principio manchas oscuras irreconocibles y al momento árboles, casas, caras. Yo no sabía en aquel momento preciso de la niñez en el que el laboratorio era un juego y un descubrimiento alquimista que la fotografía iba a convertirse en una constante que me acompañaría siempre.

El resto del relato a partir de aquí sigue narrando las experiencias de vida que han tenido que ver de una u otra manera en mi relación con la fotografía y la práctica artística, desde detalles más técnicos hasta gustos y vivencias personales que inciden de manera directa en mi modo de mirar las cosas: la distintas cámaras que he usado, los estudios de Bellas Artes (adjunto fragmento), el paso de lo analógico a lo digital, mi actividad como diseñadora y docente de diseño y muchas peripecias vitales más.

En Fotografía Artística de cuarto curso llegó el mundo del color al blanco y negro. La cajita mágica que tantas satisfacciones y tardes alquimistas me proporcionó: Colorvir¹. Simplemente me encantaba pasarme las horas muertas probando diferentes tintes y virajes de la «caja de Pandora». En esa época mis padres, hartos de papeles, lienzos y demás parafernalia del «belloartista», me construyeron un cuartito anejo a la caseta del lavadero que había en el jardín de la casa y en ese lugar me desterraba con deleite casi todas las tardes. Era allí en mi estudio donde sacaba mis cubetas y probetas y me disponía a aguantar el hedor que desprendían algunos de estos brebajes multicolores. El laboratorio se convirtió en zona de experimentación llevando hasta el límite cualquier técnica o truco que iba aprendiendo. Sandwich de negativos, superposición de imágenes y texturas, alto contraste con negativo Lith², solarizaciones³, reticulación⁴, todo valía para explorar a fondo las posibilidades de la película y el papel.

4.2. La investigación y contextualización artística

Al decidir realizar este trabajo sobre mi propia producción artística en fotografía y enfocararlo de manera narrativa me enfrentaba sobre todo a poder explicar los procesos que me llevan a la elaboración de estas imágenes y a narrar toda mi experiencia personal con el medio fotográfico. También y de manera especial me «obligaba» a situarme dentro del contexto y los términos de la fotografía denominada artística o plástica. Por ello esta parte de la investigación era necesaria y fundamental. Para obtener respuestas

¹ Colorvir es un conjunto de productos químicos que permiten tintes, virajes y pseudosolarizaciones sobre el papel fotográfico.

² El negativo Lith es una película de muy alto contraste que reduce la imagen a blancos y negros puros.

³ El efecto Sabattier consiste en la inversión tonal parcial de una imagen fotográfica a causa de una segunda exposición a la luz durante el revelado. Se conoce también como pseudosolarización y da lugar a interesantes efectos. La solarización en fotografía es, estrictamente, una inversión tonal total o parcial de una imagen fotográfica como resultado de una sobreexposición extrema.

⁴ La reticulación es un motivo irregular que cubre la superficie de una emulsión sometida a un cambio súbito y grande de temperatura y de pH durante el procesado. El fenómeno se debe al hinchamiento y rotura de la gelatina de la emulsión y no puede repararse una vez que ha ocurrido. Pero también puede aprovecharse con fines creativos, ya que crea un efecto interesante tras la ampliación.



necesitaba indagar sobre la controvertida relación de la fotografía y el arte, dirigirme hacia los orígenes de la fotografía escenificada o construida y poner un punto de atención en diversas autoras. La investigación sobre la fotografía y el arte comienza planteándose estas preguntas:

¿Desde cuándo la fotografía se considera arte? ¿Quién decide si es arte o no lo es, el artista que la concibe como tal o la institución museística que la acoge en su seno? Desde sus inicios la fotografía estuvo marcada por la polémica de ser considerada únicamente un medio mecánico desprovisto de la acción directa de la mano del hombre en el acto creador. Ciertamente en el origen del invento estaba la intención de ser un observador de la realidad, de registrarla con afán analítico o a lo sumo, interpretar e imitar temas de otras manifestaciones artísticas como la pintura en el caso de la fotografía, o el teatro en el caso de su adlátere el cine. Sin embargo como apunta Dominique Baqué (2003) «la fotografía, nacida antes que el cine, ha entrado en el arte más tardíamente que este último» (p.81).

Ocurre que las disciplinas comienzan a evolucionar, se van consolidando elementos de lenguaje propios y maneras de articulación sintáctica de los mismos y si bien es cierto que la reflexión teórica acerca de la fotografía como lenguaje plástico o artístico (y por ende su inclusión en la esfera museística) no llega de manera decisiva hasta la década de los setenta y ochenta del siglo XX, si es cierto que cambió maneras de mirar y de hacer desde el principio de su existencia y descubrió una nueva realidad apenas percibida hasta entonces relativa a la cuestión espacio-tiempo-movimiento que influyó notablemente en las vanguardias artísticas de principios de siglo. Como apuntan Pérez y Vega (2011) «puede decirse que, desde 1839, ningún artista se libró de la influencia y de las aportaciones de la fotografía, ya fuera, bien un simple instrumento de apoyo a su trabajo [...], o bien un sistema paralelo e independiente de creación de imágenes» (p.537). Las primeras décadas del siglo XX en las que tuvieron lugar fecundos movimientos de vanguardia en el arte contemporáneo fueron decisivas en cuanto al lugar de la fotografía en el contexto artístico. Muchos creadores cuestionaron la tradición proclamando incluso «la muerte del arte» y encontraron en este medio una manera de distanciamiento entre el objeto y el acto artístico que ponían en entredicho. No tenemos más que remitirnos a ciertos cuestionamientos del Dadaísmo y el Surrealismo que posteriormente fueron replanteados en el desarrollo del Arte Conceptual [...]

Después realizo un recorrido histórico a partir de la finalización de la Segunda Guerra Mundial y reflexiono acerca del papel de la fotografía en la práctica artística en las décadas siguientes.

En este punto de la investigación y antes de abordar la significación y la evolución de la práctica de la fotografía escenificada consideré necesario hacer una reflexión sobre el género y el cuerpo, ya que una parte significativa del trabajo se centra en mi propia obra y la de otras artistas que hacen uso de su corporalidad. No tuve demasiado tiempo para extenderme en este aspecto pero extraje una conclusión determinante: La representación del cuerpo femenino en el medio fotográfico, además de otros discursos artísticos (sin olvidar el discurso publicitario y los *mass-media*), casi siempre ha estado en manos masculinas.

La otra parte del trabajo se centra en los antecedentes históricos de la fotografía escenificada. Arrojemos un poco de luz sobre el término e intentemos situarnos:

La fotografía escenificada o construida se sitúa precisamente fuera de lo que ontológicamente se considera como fotografía. Refiriéndome al espinoso asunto de la aceptación de la fotografía como arte, ésta fue considerada como un medio inferior, técnico e incluso vil, qué solamente podía aspirar a registrar lo real pero

La representación del cuerpo femenino en el medio fotográfico, además de otros discursos artísticos, casi siempre ha estado en manos masculinas.



sin la cualidad del «aura». Si tomamos como dos categorías específicas la «straight photography» (fotografía de toma directa de la realidad) y «la staged photography» (fotografía escenificada), encontramos como en casi todas las categorizaciones que hay un espacio en medio que queda por determinar, que puede ser confuso en cuanto a su definición y que la misma intención definitoria devendría limitativa o restrictiva.

Dentro de la fotografía escenificada podemos hallar imágenes en las que se advierta claramente la ficción de la escena construida y sin embargo habrá otras que, aunque pensadas, prefabricadas y ensayadas, se realicen con la pretensión de «estética documentalista» cercana al fotorreportaje y a la literalidad de la imagen. En ambos casos nos estaríamos refiriendo a lo que Allan Douglass Coleman (2004) llama el «modo dirigido» (*the directional mode*) en el que el fotógrafo crea conscientemente una escena valiéndose de la supuesta veracidad que le ofrece el medio y la supuesta credulidad del espectador. El espacio indefinitorio por el que se mueve la escenificación constituye un lugar de tránsito difícilmente clasificable que enriquece sobremedida la práctica fotográfica y le otorga un enorme potencial artístico. Para mí esta imagen creada de la que hablamos tiene una pretensión narrativa y establece un juego estético conformado por una intencionalidad fruto de diversas hibridaciones entre otras disciplinas como la pintura, el cine, la publicidad, la literatura... y también la experiencia personal, los imaginarios, los sueños, los recuerdos. Sin embargo y en mi caso aunque esta práctica esté indefectiblemente ligada a la experiencia estética personal no habla del autor en sí mismo, no es autorrepresentación ni es autorretrato, se establece una distancia entre «sujeto creador-objeto-sujeto espectador» abriéndose múltiples posibilidades entre lo que es representado y su significado.

Desde los *tableaux vivants* (cuadros vivos) del s.XIX se inicia el acercamiento de la fotografía a la pintura y a la escena teatral que continúa en cierta manera en el Pictorialismo. Los pictorialistas defendían el valor artístico de la obra fotográfica equiparándolo al de un dibujo o una pintura y acercándose a sus temas y aspectos formales. Ya en el s.XX y en el seno de los movimientos de vanguardia la fotografía ocupó un lugar bastante destacado utilizándose para diversos fines no siempre pretendidamente artísticos que pasaban por la propaganda política, la fotografía editorial (moda, publicidad, fotorreportaje), la fotografía documental y la fotografía como testimonio performativo. Prácticas artísticas muy prolíficas y variadas que se sirvieron de la fotografía para crear o representar mundos e identidades que escaparan de la realidad.

Más tarde una de las relaciones entre la fotografía y los conceptualistas fue el registro narrativo de las performances, en muchas ocasiones a modo de secuencia. Las verdaderas aportaciones al campo de la fotografía escenificada comienzan cuando lo narrado, lo construido, se encuentra *per se* en la fotografía. Todo el caldo de cultivo artístico de los años 60 incide directamente en los 70 y en la práctica fotográfica postmoderna que parte de un rechazo esencial a la «straight photography», y entre sus prácticas aparecen diversas combinaciones de imagen y texto, puestas en escena, secuencias y narrativas variadas, concepciones pictorialistas... El discurso fotográfico se vuelve cada vez más autorreferencial y se recrean, descontextualizan y reinterpretan imágenes de la historia de la fotografía y del arte, símbolos culturales y mediáticos. Hay una importante reflexión de los roles de la mujer por parte de algunas artistas. Según Castro son tres las prácticas de fotografía escenificada que se desarrollan durante los 70 y que dan paso a la fotografía escenificada actual: foto-surrealismo, foto-performances y fotoconceptualismo (2012, pp.103,104).



4.3. Referencias. Autoras en la fotografía escenificada

Cito a continuación una relación de autoras que he considerado importantes por su trabajo y algunas de las cuales desarrollan un discurso cercano y con aspectos coincidentes: Cindy Sherman, Tina Barney, Dina Goldstein, Trish Morrissey, Hannah Starkey, Frances Kearney, Mitra Tabrizian, Alex Prager, Julia Fullerton-Batten, etc.



Tina Barney, *Jill and Polly in the bathroom*, 1987.



Trish Morrissey, *July 22nd, 1972*, serie *Seven years* (2001-2004)



Dina Goldstein, *Blancanieves*, serie *Fallen princesses* (2007).



Frances Kearney, *Five people thinking the same thing III*, 1998.



Alex Prager, serie *The Big valley*, 2008.



Cindy Sherman, *Untitled film still #17*, 1978.



4.4. Proceso creativo

El proceso creativo que llevo a cabo implica un elevado contenido intelectual, en el sentido de que la imagen es preparada, como se prepara en cine una secuencia de un guión cinematográfico. Acerca de la fotografía escenificada o construida Pérez y Vega (2011) explican:

Siguiendo una tradición que se remonta a los *tableaux vivants* del s.XIX, muchos autores comenzaron a considerar el acto de la creación fotográfica como un proceso en el que la fotografía se hace: ese hacer implica una situación previa a la realización de la imagen, en la que el fotógrafo piensa y diseña la escena, la situación y los personajes; a partir de ahí construye el espacio, compone los elementos y crea las condiciones adecuadas para su fotografía (p. 564).

Así pues las imágenes que componen la serie *Ficciones* son el resultado de un proceso reflexivo con los espacios y el lugar que un cuerpo (el mío propio transmutado) ocupa y significa en esos lugares.

Un aspecto que siempre me fascinó en la fotografía es esa capacidad de la imagen, dependiendo de su grado de iconicidad, de transmitir sensaciones que van más allá de lo visual. Me he sorprendido muchas veces a mi misma tocando viejas fotografías de mi familia o de libros impresos como en estado de trance, creyendo notar la textura del tejido de un vestido o la suavidad de la piel de un rostro. La percepción va más allá del tacto llegando incluso hasta el olfato y el oído, pero esto tiene mucho que ver con los imaginarios, con lo que nos han contado, con lo que hemos aprendido y vivido y con la nostalgia. Tener la capacidad de adentrarse en una fotografía y recrearla con deleite es una experiencia única, a veces gozosa y otras tantas dolorosa. Luego vendría la cuestión de lo que es allí representado y de las interacciones que ejercen los elementos de la composición, aparte de la simbología o la lectura personal que constituirían un eje primordial para construir un significado.

En mi proceso de creación la foto latente es la que yo pienso, la idea que se abre en mi imaginación después de sentir un espacio que me sugiere o me transmite, el momento en el que siento la pulsión narrativa. No realizo bocetos compositivos, ni esquemas ni nada parecido, todo está en mi cabeza. Es cierto que a veces fantaseamos con cosas imposibles, la capacidad de imaginar no tiene límites, los límites los encontramos en lo físico. Así pues la imagen latente primigenia puede pasar por una adaptación o rectificación sometándose a las fases de verificación de material posible y a la disponibilidad de los espacios.

Pero ¿qué es verdad y qué es mentira en la fotografía? Dice Joan Fontcuberta (1997) «que contrariamente a lo que la historia nos ha inculcado, la fotografía pertenece mucho más al ámbito de la ficción que al de las evidencias. *Fictio* es el participio de *fingere* que significa “inventar”. La fotografía es también pura invención. Toda la fotografía. Sin excepciones» (p. 167). Es que no hay nada azaroso en una imagen fotográfica. La «realidad» es fragmentada, congelada en un soporte bidimensional (y en la nueva era en pantallas retroiluminadas), el autor impone un punto de vista con lo cual la subjetividad y la persuasión de la forma del fotógrafo están ahí, incluso en el fotorreportaje o en la fotografía humanista. La carga expresiva del encuadre y la angulación pueden ser utilizados intencionalmente o responder a un impulso inconsciente en la creación.

El título de mi serie, *Ficciones*, está cargado de intención. Es más, es la única verdad, es el que sitúa al espectador ante el engaño sublimado. Las fotografías son más o menos fantasiosas, pueden tener el carácter de un cuento o el carácter de la verdad cotidiana, pueden presentar paradojas que hagan el discurso más rico o ser metáforas de otros significados.

A continuación y para cerrar el artículo muestro un esquema de cuáles son las partes con las que organizo la investigación del proceso creativo. Las tres primeras tienen un carácter narrativo y las últimas ofrecen datos de naturaleza técnica y analítica.

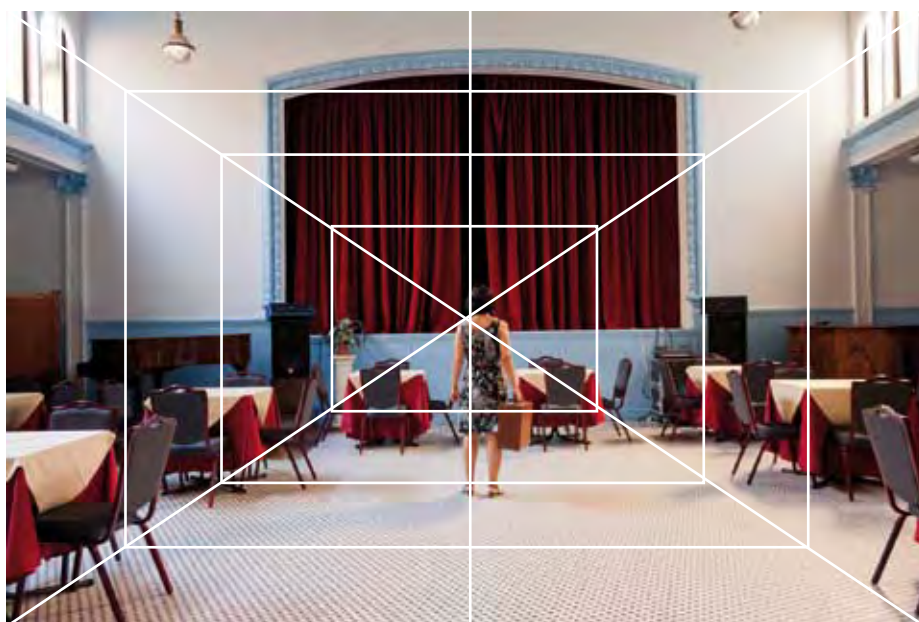
La foto latente.
La historia,
lo narrativo

Los espacios.
Encuadres
y luz

Vestuario,
atrezzo y sesión
fotográfica

Proceso
de revelado

Análisis
formal y técnico



Esquemas compositivos de dos fotografías de la serie.

Arriba: Formato horizontal, plano general corto, angulación normal, equilibrio estático con dos masas en la línea del horizonte, tensión en diagonal entre dos puntos de interés, peso visual en la figura de abajo a la derecha.

Abajo: Formato horizontal, plano general largo, angulación normal, simetría construida con las líneas de fuga de la perspectiva hacia el punto de peso visual en el centro.



Referencias

- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili, col. FotoGGrafía.
- Coleman, A.D. (2004). *El método dirigido. Notas para una definición*. En J. Ribalta (ed.) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. (pp. 129-144). Barcelona: Gustavo Gili, col. FotoGGrafía.
- Company, D. (2006) *Estudio*. En D. Company (ed.) *Arte y fotografía* (pp. 12-45). Barcelona: Phaidon
- Castro, M. (2012). *Estrategias narrativas en la fotografía actual: el fotodrama como tipología artística*. Tesis de doctorado no publicada. Universidad Complutense de Madrid, España.
- Fontcuberta, J. (1997) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, col. FotoGGrafía.
- García, M. (2011). *Arte y fotografía (I). El siglo XIX*. En M-L, Sougez (coord.) *Historia General de la fotografía* (pp. 215-261). Madrid: Cátedra.
- Pérez Gallardo, H. y Vega, C. (2011). *Arte y fotografía (III)*. En M-L, Sougez (coord.) *Historia General de la fotografía* (pp. 537-593). Madrid: Cátedra.
- Sougez, M-L, y Pérez, H. (2011). *Arte y fotografía (II). Las vanguardias y el periodo de entreguerras*. En M-L, Sougez (coord.) *Historia General de la fotografía* (pp. 299-366). Madrid: Cátedra.
-
- Arnaldo, F.J. (2013) *El instante decisivo*, entrevista a Joan Fontcuberta. En la revista *Minerva*, nº 21 (pp. 25-29). Madrid. [<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4199293>]
- Hernández, F. (2008) *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. En la revista *Educatio Siglo XXI*, n.º 26 · 2008, (pp. 85). Murcia, Facultad de educación, Universidad de Murcia. [<http://hdl.handle.net/10201/26832>]

La fotografía como imagen sensorial. Recuerdos invisibles para una interpretación visual

Photography as a sensorial image. Invisible memories for
a visual interpretation

Noemí Peña Sánchez
Facultad de Educación y Trabajo Social
Universidad de Valladolid. España.
noemi.pena@mpc.uva.es

Recibido 31/03/2014
Aceptado 09/05/2014

Revisado 05/05/2014

RESUMEN

Este artículo reflexiona sobre el papel de la creación como metodología artística de investigación. Los procesos creativos ofrecen modos de indagación que amplían nuestro conocimiento sobre lo visual. Presentamos una serie de objetos que han sido contruidos para explorar las posibilidades sensoriales que ofrece la imagen fotográfica más allá de lo visual. Nos inspiramos en recuerdos enmarcados en lugares concretos y que permanecen grabados en nuestra memoria. Estos nos llevan de nuevo a transitar esos espacios, imaginar y construir formas representativas que recojan esas sensaciones que simbolizan los recuerdos. La fotografía es nuestra primera imagen, a la que añadimos otras representaciones que entrelazan sensaciones y contribuyen a enriquecer el significado de ese recuerdo. El objeto artístico no sólo pertenece a quien lo crea, también necesita de otras lecturas y de quienes lo perciben desde otra sensorialidad, como es el caso de personas con discapacidad visual. La práctica artística supone una vía que abre nuevos interrogantes para comprender otras maneras de concebir lo fotográfico.

ABSTRACT

This article reflects on the role of creation as an artistic methodology. A creative process offers ways of inquiry that opens up our knowledge about the visual. A series of art objects has been created with the aim to explore the sensory possibilities of a kind of photography that goes beyond the visual. We inspire on memories that are connected to specific places, where we return to walk around in order to imagine and to create representative forms that symbolize our memories. Photography is our first picture that we would take, adding other sensory representations that interlace sensations and enrich the meaning of each memory. An artist is not the only owner of an artwork, also those who give their interpretation make an artwork his own. We are interested in those who perceive from another perception, like visually impaired people. Creative proceses means a pathway that opens up new questions to understand photography.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Creación visual, metodologías artísticas, fotografía, sensorialidad, fotoensayo / Visual creation, artistic methodologies, photography, sensoriality, photoessay.

Para citar este artículo:

Peña Sánchez, N. (2014). La fotografía como imagen sensorial. Recuerdos invisibles para una interpretación visual. TercioCreciente nº5, págs. 27 - 36,
<http://www.terciocreciente.com>



Metodologías artísticas que contribuyen al desarrollo de la capacidad creadora.

Para aquellas personas con una formación académica en el ámbito de las Bellas Artes, los diferentes lenguajes artísticos representan el territorio en el que moverse para construir mensajes y saber comunicarse a través de formato visual, escultórico, performativo, sonoro, etc. Los investigadores en el campo de las artes y aquellos que desde la educación artística deciden desarrollar un trabajo investigador dentro del ámbito académico, se ven obligados a orientar esa práctica artística hacia un lenguaje que implica otro modo de pensar y de representar sus pensamientos. El distanciamiento de los métodos de investigación con respecto a su propio proceso creativo y lenguajes provocan que la investigación pueda convertirse en una tarea ardua y costosa.

Precisamente el uso de metodologías artísticas de investigación ofrecen una vía alternativa para dar cabida a los lenguajes artísticos como herramienta para explorar una realidad concreta y aportarle una forma representativa acorde con las empleadas en el campo de las artes visuales. Marín-Viadel y Roldán (2012) destacan las posibilidades expresivas e interpretativas que ofrecen estos lenguajes. “Las metodologías artísticas de investigación subrayan las dimensiones connotativas e imaginativas de un texto o de una imagen visual frente a la estricta denotación o la pura referencialidad y aceptan las resonancias metafóricas para ampliar el significado literal” (p.123).

Por un lado, contemplamos que el propio proceso creativo es un modo de exploración, de relación y de reflexión para la búsqueda de una forma representativa que se adecúe al concepto o idea sobre la que investigamos. Por otro lado, el objeto artístico da cabida a múltiples interpretaciones que amplían su significación y nos llevan hacia otras preguntas con las que seguir investigando.

En esa búsqueda de enfoques que permitan abordar una investigación desde otros posicionamientos encontramos también la A/r/tografía. Rita Irwin, profesora de la Universidad de British Columbia es una de las figuras más representativas de este enfoque artográfico. Esta aproximación metodológica situada en el marco de la Investigación basada en las Artes (IBA) busca nuevas relaciones entre los sujetos y sus lenguajes durante ese proceso indagador.

Su denominación guarda relación no sólo con los lenguajes que se utilizan también se ocupa de definir una identidad compartida. Comprobamos como los términos “art” y “grafía” ponen de manifiesto la relación entre lo visual y lo textual, vías a través de las que se indaga y se representa aquello sobre lo que se investiga. Así también la cuestión identitaria figura en las iniciales a/r/t. Cada una de ellas corresponde con las identidades de artista, educador e investigador respectivamente. Esta idea resulta una posición más que acertada para muchos educadores formados en el ámbito de las artes visuales

ya que comparten ambos roles en su práctica docente e investigadora. Como afirma Irwin et al. (2006) ninguno de estas identidades destaca sobre la otra, sino que se producen simultáneamente en un contexto especial y temporal (Irwin et al., 2006, p.70).

Por tanto, en esa práctica investigadora la creación, la indagación y la educación son conceptos que se entrelazan y participan del proceso. Precisamente, Irwin menciona esa idea de lo rizomático como la forma relacional en la que surgen las conexiones entre los lenguajes, los conceptos, y los aprendizajes. Esas conexiones no tienen un orden lineal y estructurado, sino que surgen de modo inesperado e intuitivo pero que responden al funcionamiento del pensamiento creativo. En esta indagación creativa encontramos cómo la imagen fotográfica y lo sensorial van construyendo una nueva forma que se complementa. Así también ese objeto artístico crea vínculos entre lo que se crea y lo que es percibido tratando de buscar nuevos significados e interrogantes con los que seguir investigando.

La búsqueda de imágenes que simbolizan nuestros recuerdos

Cuando Barthes (1990) en *La cámara lucida* analizaba la fotografía, lo hacía prestando atención a un tipo concreto de imágenes, concretamente le interesaban aquellas que despertaban una atracción que provocaba una agitación interior. Esta fotografía es definida como una aventura que sucede cuando el sujeto que mira descubre algo que le mueve interiormente al observar ese objeto fotográfico.

Nos interesa relacionar esa idea de aventura con imágenes que pueden provocar sensaciones que aportan un valor concreto a la fotografía. Por este motivo, pensamos en cuáles de estas imágenes pueden al individuo provocar esa agitación que nos describe Barthes. Entre todas las imágenes, encontramos que aquellas que mayormente interesan al público proceden de su álbum de recuerdos, imágenes que conectan con sus vidas y les trasladan mentalmente a un espacio y tiempo concretos. De hecho, la fotografía que conecta con un recuerdo no sólo se compone de un compendio de imágenes que agita a nuestra memoria, junto a ellas existen otros registros sensoriales que se añaden y que nos trasladan mentalmente a ese momento vivido.

Cada recuerdo es una experiencia contextualizada en un espacio y tiempo concretos. Por eso cuando miramos una fotografía que abre un recuerdo ese espacio aparentemente limitado del soporte fotográfico se vuelve infinito. Con esta idea, planteamos qué sucedería si en lugar de contemplar fotografías que conectan con imágenes del recuerdo, buscáramos en los recuerdos grabados en nuestra memoria imágenes que las representarían. ¿Qué elementos de un recuerdo deben adoptar una forma visual? ¿Qué sensaciones despertarían en nosotros volver

al lugar donde se grabo mentalmente un recuerdo? ¿Y de qué manera el tiempo ha transformado ese espacio de nuestro recuerdo?

Nos planteamos pues, recorrer ciertos lugares que guardan especial significación para nosotros y en los que grabamos recuerdos en nuestra memoria. Al volver a ellos, lo hacemos con la intención de experimentar espacios del recuerdo para encontrar una forma representativa que los simbolice.

El hecho de volver a los recuerdos significa situarnos en su contexto en otro tiempo, volver a transitar por esos lugares en los que la memoria encapsuló. Al recorrerlos lo hacemos buscando rasgos que lo identifiquen, encontrando aquellos elementos sensoriales que están aún presentes y se grabaron inconscientemente en la imagen de ese recuerdo. Nuestra visita a los lugares de nuestros

recuerdos nos hacen experimentar de manera consciente ese espacio y buscar aquellas sensaciones que contribuyan a dar una forma visual a nuestros pensamientos.

Cuando Basilico (2008) habla de experimentar un lugar, se trata de interaccionar con los espacios y de mantener una intensa relación con esos lugares y su memoria. El espacio contemplado se vuelve infinito porque contiene elementos que forman parte también de nosotros mismos. En ese recorrido nuestra mirada atenta se detiene en todos aquellos pequeños detalles que significan y que reconocemos porque contienen esos resquicios de la memoria.

En las siguientes imágenes podemos ver cuatro de esos espacios del recuerdo al que les hemos dado una forma representativa.



Figura 1. Autora (2012). Recuerdo I. Dehesa de la Villa, Madrid.

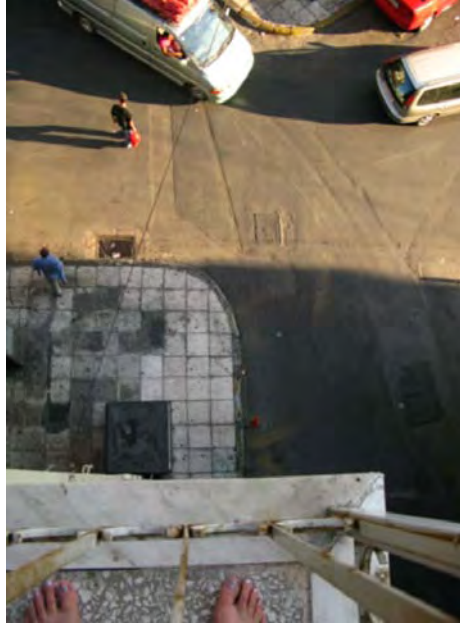


Figura 2. Autora (2012). Recuerdo II. Hotel Lido, Atenas.



Figura 3. Autora (2012). Recuerdo III. Facultad de Bellas Artes, Madrid.

De la imagen fotográfica al objeto sensorial

Las imágenes dan forma visual a ese recuerdo vivido. La experiencia de haber recorrido los espacios despiertan otras sensaciones que no necesariamente remiten al sentido visual. Con la intención de aportar otros estímulos a esas imágenes, nos proponemos convertir la imagen en un objeto poli-sensorial y hacer partícipes en su percepción a otros sentidos.

Escogemos la caja por su vinculación con la idea de cámara oscura y también con la del concepto de álbum fotográfico que conectan también con los recuerdos. Además, la caja es un contenedor de lo visible exterior y

de lo invisible e íntimo. Ese espacio esconde a nuestros ojos lo que no queremos que sea visto, al menos a primera vista, pero ofrece la aventura por descubrir qué es lo que ese objeto encierra en su interior.

Cada una de las fotografías comparte espacio con otras formas representativas que nos hacen vibrar y dotar de significación a la imagen. En el proceso creativo, buscamos que lo visual encuentre y comparta una estrecha relación con lo sensorial. No tratamos de crear formas representativas dispares, sino conectadas con y desde lo visual. La fotografía contiene ese punctum barthesiano que nos atrae, mientras que las otras formas representativas



subrayan la importancia de sugerir sensaciones que nos lleven al recuerdo evocado en la fotografía.

Así, la imagen que se sitúa en el exterior de la caja comparte un vínculo con lo guardado en ese interior y juntas componen un mensaje connotado.

A continuación, mostramos en imágenes cada uno de esos objetos junto a los elementos que las significan. Para ello, hemos creado una estructura visual compuesta por

cuatro imágenes que conectan ese recuerdo con el objeto sensorial. La imagen inicial es la fotografía inicial y bajo ella aparece un detalle que nos lleva a la experiencia de transitar sensorialmente ese lugar. Esa referencia es después interpretada en el interior de la caja y con la que pretendemos representar la conexión entre lo visual y lo sensorial.



Figura 4. Fotoensayo. Autora (2014). Recuerdo invisible I.

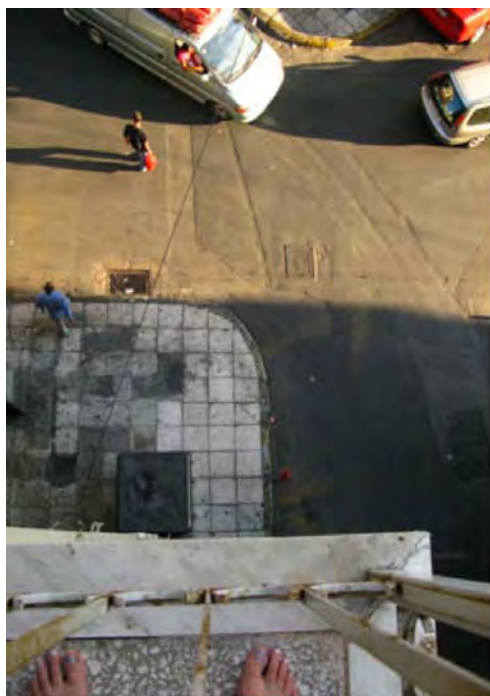


Figura 5. Fotoensayo. Autora (2014). Recuerdo Invisible II.

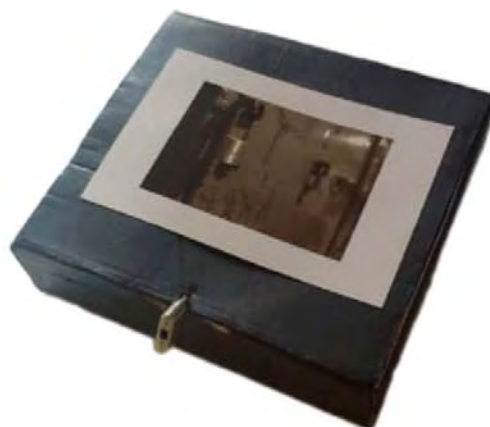
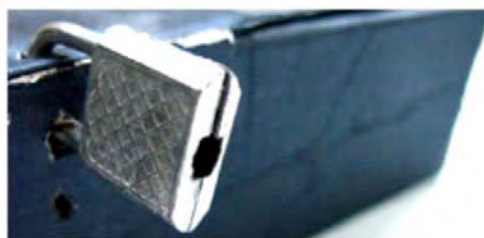


Figura 6. Fotoensayo. Autora (2014). Recuerdo invisible III



Objetos del recuerdo para una interpretación visual

Estas cajas fueron objetos creados para explorar las posibilidades sensoriales que una fotografía nos puede ofrecer. Su proceso nos ha servido para entender la relación entre las imágenes latentes en nuestra memoria y aquellas creadas desde el recuerdo a través de la fotografía.

Nuestro siguiente paso es compartirlas con personas que presentan una discapacidad visual. Nos interesa especialmente contar con una lectura de aquellas personas quienes lo visual no tiene por qué guiar sus percepciones y comprobar lo que este objeto sensorial ofrece para significar una imagen. De este modo, las cajas tienen una doble funcionalidad: investigar lo visual desde el proceso de creación artística y buscar otras aproximaciones hacia lo visual.

Escogimos una de las cajas, concretamente Recuerdos invisibles III y buscábamos una lectura de la fotografía que no se quedara únicamente con ese referente visual. Este objeto a diferencia de los otros dos, oculta de forma intencionada ciertos elementos al estar encerrados por un candado, lo que obliga a imaginar sobre lo que en su interior esconde y a vincularlo con la imagen que sí es visible en su exterior. Al utilizar un objeto para hablar sobre una fotografía hace que tengamos que buscar información a través de otros sentidos para poder apreciarlo.

En nuestra sesión de lectura visual contamos con un grupo de jóvenes con diferente tipo de discapacidad visual, entre los que encontrábamos personas ciegas sin resto visual y una gran parte que presentan una deficiencia visual. Pedimos a cada uno de los participantes que tuvieran ese objeto entre sus manos e imaginaran cuál sería el mensaje que pudiera contar para después compartirlo entre todos.

Cabe mencionar que la mayoría trataba de averiguar qué objetos había en el interior agitando la caja e incluso

tratando de abrirla para tocar los objetos de su interior, pensando que al descubrir su interior encontrarían la clave de su mensaje. La mayor parte de las interpretaciones recogidas centraban sus comentarios en describir lo que escondía ese espacio interior y cerrado, mientras que los menos prestaban atención a la imagen de exterior. Entre los comentarios recogidos, algunos especulaban que la llave estaba dentro de la caja cerrada por el candado, otros que su interior contenía a su vez más candados y hubo quien dijo que se trataba de una caja fuerte. Al compartir los comentarios describimos la imagen fotográfica tratando de conectar ese objeto explorado sensorialmente con su significación.

Lo interesante es que lo invisible a los ojos de todos, independientemente de su discapacidad visual era la necesidad de imaginar para descubrir su mensaje. De acuerdo con Lemagny (1999) “la imaginación es una condición previa a toda visión. Si no fuéramos capaces primero de imaginar no seríamos ni siquiera capaces de ver” (p.151).

Sin embargo, aunque abramos esa caja, reconozcamos táctil y visualmente lo que hay en su interior, su significación no está en saber qué hay, sino en el hecho de indagar en posibles significados que vinculan a esa imagen. El hecho de buscar sentido a ese objeto es una forma de estimular la creación de imágenes en nuestro interior.

En realidad, se trata de objetos carentes de valor, un bolígrafo, un trozo de papel, un trozo de cerámica son objetos que por sí mismos no tienen valor, pero que al verlos bajo llave despiertan otro significado simplemente por el hecho de estar ocultos a la vista. Destacamos como lo que está oculto, incluso aunque no podamos ver despierta aún más nuestros sentidos y nos invita a imaginar en mayor medida que si ofrecemos algo concreto.

Este objeto nos enseña que para significar una imagen hay que mirar hacia ese interior de uno mismo, estimulando la imaginación porque es esa búsqueda donde encontramos la llave de su significado.



Figura 5. Fotoensayo. Autora (2014). Recuerdo Invisible II.



REFERENCIAS

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Basilico, G. (2008). *Ciudades, arquitecturas y visiones*. Madrid: La Fábrica.
- Irwin, R., Beer, R., Springgay, S., Grauer, K. , Xiong, G., & Bickel, B. (2006). The Rizhomatic Relations of A/r/tography. *Studies in Art Education*. 48 (I), 70-88.
- Lemagny, J. C. (1999). Cómo hacerse «vidente». *Fractal* n° 15, (IV), 145-154.
- Marín-Viadel, R., & Roldán, J. (2012). Territorios de las metodologías artísticas de investigación con un fotoensayo a partir de Buñuel. *Invisibilidades*, nº 3, 101-135.

Mantas colaborativas: silêncios ruidosos

Mantas colaborativas: silencios ruidosos

Collaborative Blankets: noisy silences

Angela Saldanha

Teresa Torres de Eça

NEA- i2ADS, Faculdade de Belas Artes, Porto,
Portugal

correio@angelasaldanha.com

teresatorresca@gmail.com

Recibido 21/03/2014

Revisado 05/05/2014

Aceptado 09/05/2014

RESUMO

Como a/r/tógrafas interessa-nos suscitar um questionamento contínuo, tanto a partir da fruição e contemplação da obra, como durante o processo de criação/produção e o processo de publicação, a partir do diálogo com os seus autores como pensadores críticos do seu tempo. Interessam-nos as narrativas anónimas, silenciosas. As narrativas de pessoas comuns e invisíveis, “do que está à margem”, do quotidiano e dos “murmúrios das vizinhas”, constituem-se aqui neste silêncio que se ouve. Interessou-nos entranhar no quotidiano, “na humilde razão do quotidiano” (Lefebvre), na “escuta do sentimento do mundo” (Drummond de Andrade, 2012, p.9), onde o silêncio vai transformando lenta mas profundamente cada um de nós. Trabalhamos no desconforto da procura artística e no aconchego do outro. Construimos mantas como suportes comunitários. Falaremos aqui de dois processos de construção dessas mantas que, apesar de diferentes no tempo, se constituem como projetos de educação artística ativista em contextos transversais.

RESUMEN

Como a/r/tógrafas nos interesa suscitar contínuo cuestionamiento, tanto a partir del disfrute y la contemplación de la obra, como durante el proceso de creación/producción y el proceso de publicación, a partir del diálogo con los autores como pensadores críticos de su tiempo. Nos interesan las narrativas anónimas, silenciosas. Los relatos de personas comunes e invisibles, “de los que están al margen”, de lo cotidiano y del “murmullo de las vecinas”, se constituyen aquí en este silencio que se oye. Nos interesa atrincherarnos en lo cotidiano, “en la humilde razón de lo cotidiano” (Lefebvre), en la “escucha del sentimiento del mundo” (Drummond de Andrade, 2012, p.9), donde el silencio va transformando lenta pero profundamente a cada uno de nosotros. Trabajamos en el disconfort de la búsqueda artística y no en la comodidad del otro. Construimos mantas como soportes comunitarios. Hablaremos aquí de dos procesos de construcción de esas mantas, que a pesar de diferentes en el tiempo, se constituyen como proyectos de educación artística activista en contextos transversales.

ABSTRACT

As a/r/graphers we are interested in raising continuous challenge, both from the enjoyment and contemplation of the final work, as during the process of creation / production and publishing process, as well as through the dialogue with the authors. In this process we address critical thinking issues. We are interested in anonymous, silent narratives. The narratives of common and invisible people, are “what is the margins”, in everyday life and in the “whispers of the neighbors”, they are formed in the silence that you hear. We are interested in this aspect of everyday life: “the humble everyday reason” (Lefebvre), “In listening to the feelings” (Drummond de Andrade 2012, p.9), where the silence will slowly but profoundly transform each one of us. We work in the artistic discomfort of demand and in the cosiness of the other. We build artist relational webs in the community. We will speak here of two processes of constructing these webs that, although different in time, are built as arts education activist projects.

PALAVRAS CHAVE / PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Arte comunitária; educação artística ativista, a/r/tografia / Arte comunitaria, educación artística activista, a/r/tografía/ community arts; activist art education, a/r/tography

Para citar este artículo:

Saldanha, A. y Torres de Eça, T. (2014). Mantas colaborativas: silêncios ruidosos.

Tercio Creciente nº5, págs. 37 - 50,

<http://www.terciocreciente.com>



Começando

"it is not (only) what you see that is important, but what takes place between people." (Baurriaud, 2002, p.34)

Baseamos as nossas práticas em investigação participativa e na a/r/tography (Dias e Irwin, 2014), nada melhor do que o conceito de manta para ilustrar esta abordagem. As mantas que aqui apresentamos vão muito além do seu sentido prático ou estético, são espaços vivos, partilhados, dinâmicos e reflexivos. São lugares pensados para pensar e fazer pensar. Segundo Irwin (2014) a/r/tography é uma metodologia de investigação baseada no conceito de rizoma de Giles Deleuze e Felix Guattari (1987), um conceito fluido de processo e de tempo em que o espaço se revela intersticial, aberto e vulnerável onde os significados e interpretações são continuamente interrogados e rompidos. Desde este ponto de vista teoria e prática estão interligadas, a teoria aparecendo como um entre-lugares de partilha crítica reflexiva e relacional, em estado de transformação permanente. Alinhámos a nossa atuação em práticas artísticas das décadas de setenta e oitenta do século XX levadas a cabo por artistas como Joseph Beuys. Acreditamos que o fazer artístico pode gerar espaços conviviais, de expressão e reflexão identitária e social. Espaços educativos na medida em que o conhecimento se gera e transmite no grupo - entre pares. Mais do que artistas ou educadoras artísticas somos facilitadoras de diálogos e de construção de aprendizagens, não no sentido da mediação mas sim no sentido da produção cultural.

Fazendo

Fazemos eventos, provocamos situações, como diz Maria Jesus Agra- Pardiñas (Agra- Pardiñas, 2014) lançamos vírus artísticos no quotidiano. Temos em comum uma vontade imensa de fazer educação artística em outros contextos, que não os da educação formal e não formal. Temos vontade de quebrar as fronteiras entre campos educacionais formais, não formais e informais. Gostaríamos que a educação artística estivesse mais ativa na comunidade.

Nas ações com mantas trabalhamos um fazer artístico antigo comunitário e participativo. As mantas podem ser feitas de retalhos, podem ser toalhas de piquenique, tapetes ou abrigos. São produzidas por vários indivíduos para criar um espaço público de memória coletiva que apele à coesão social, à conversa, ao reconhecimento dos indivíduos e das suas histórias de vida. Um espaço que crie elos para o futuro, um espaço inacabado de relações afetivas, onde o sagrado acontece pela partilha, pela

comunhão. Aqui o conceito do fazer artístico é mais do que o processo do "fazer" ou do "conceber" é um processo relacional.

Construir uma manta é um processo moroso e introspetivo – ao mesmo tempo que é criado um artefacto recheado de simbolismos, muitas são as escolhas e o tempo despendido. Coser retalhos pode ser um processo de colagem e pensamento-ação onde espaços de memórias e de reflexões se entrelaçam através de uma técnica ancestral. Pode ser também um processo colaborativo e um processo de educação artística ativista. Por educação artística ativista entendemos processos artísticos colaborativos e comunitários através do fazer artístico enquadrados numa visão da prática artística como meio para promover a educação para a sustentabilidade.

Gulpilhares

No ano de 2013, na comunidade de Gulpilhares, uma aldeia que tem o mar como vizinho, no norte de Portugal, percebe-se um interesse em retornar às origens, às coisas simples e que nos constituem como pessoas. Refletindo sobre os discursos das pessoas e sobre a sua necessidade de "lugares de partilha", retomamos a história, as estórias e as tradições.

A Romaria ao Senhor da Pedra é uma festa secular, celebrada todos os anos (na freguesia de Gulpilhares), muito próxima das memórias quotidianas do norte de Portugal. São muitas as pessoas, em grupo, que saem a caminhar das suas terras com a "marmitta" rumo ao afamado "Senhor da Pedra". Deste modo, esta festividade representa, não só a preparação do "farnel" que é de todos, mas também a partilha do caminho.

Por diversas razões, os residentes de Gulpilhares deixaram lentamente de realizar o piquenique anual de partilha durante a romaria ao Senhor da Pedra, apesar de o invocarem constantemente nas suas conversas (Saldanha, 2013). O desejo de retomar e criar novas memórias trouxe a vontade de convidar aqueles que facilmente se recordavam das partilhas no "Senhor da Pedra" e os "novos", aqueles que queriam conhecer mais.

Surgiu então a necessidade de um lugar que fosse comum, de todos e de cada um em particular, e isso levou-nos à ideia de "manta de retalhos" – aquilo que é feito por muitos, onde todos dão um pouco do seu tempo – esse valor tão precioso na atualidade. A manta vai-se transformando de um lugar para o outro, o "outro" que não conheço, o "outro" familiar, o "outro" que convido. A Manta revela-se assim como um espaço possível de partilha e de ação.



Cartaz-convite para tricotar, coser, fazer um lugar para o "picnic"

Exemplo da construção de lugar na manta





A união dos lugares da Manta

No coser, no bordar, tricotar, na ‘assemblage’ coletiva do tecido procuramos o aparentemente invisível, longe do espetáculo, dos megafones das palavras vazias e da saturação das imagens. Rompemos os limites da cultura hegemônica do pronto a usar. Ultrapassamos o vazio dos significantes em cada fio que entrelaçamos e evocamos memórias, nos interstícios das horas passadas a pensar o “lugar para o outro” e, depois à sua feitura, aos “sujeitos que praticam a realidade” (Certeau, 1994). Neste tempo e no silêncio da intimidade, não só refletimos no que fazemos, porque o fazemos, como se enraíza em nós um sentimento de pertença, de ação e de propagação àqueles que nos rodeiam. Mesmo de forma inconsciente, estas sensações são difundidas e vão penetrando lentamente no dia a dia das comunidades, tornando-se em ações políticas que “alteram e movem”. Lançamos o vírus que pouco a pouco vai modificar maneiras de ser e de estar.





Em Gulpilhares, durante cerca de 4 meses, várias gerações se uniram para fazer a manta em encontros informais.

Cartaz – convite para participar no “piquenique comunitário” 2013

exemplo de encontros de partilha – 2013





exemplo de encontros de partilha – 2014

Nas mantas usamos metáforas de uma arte que dialoga com o mundo e com a vida. Do fio que é tecido, das escolhas que são tomadas ao tamanho do lugar que queremos oferecer, nada é forjado ao acaso. O questionamento acompanha-nos e institui em cada um de nós uma rotina de reflexão. A manta provoca a comunhão dos membros da comunidade – durante a sua produção – e, pelo menos uma vez por ano a partilha da comunidade acontece à volta de uma manta que nunca estará completa.

Artistas contemporâneos têm desenvolvido projetos com comunidades trabalhando também nos interstícios do espaço público e privado como espaço de convivialidade. Por exemplo, os membros do Oda Projesi, Özge Açikkol, Günes Savas e Seçil Yersel na Turquia. O principal objectivo do Oda Projesi é recuperar a vida quotidiana como um modo de fazer arte, entendida como

uma escultura social formada pelas relações entre pessoas e espaços (Traquino, 2009). Mas, como educadoras, artistas e investigadoras não procuramos o reconhecimento das nossas ações na esfera da arte. Também não nos situamos completamente na esfera da educação informal. Estamos no espaço ‘entre’. A manta é um artefacto coletivo, fruto das relações entre as pessoas, das interações despoletadas por educadoras artísticas ativistas. Para nós o quotidiano revela-se um ritual estético, ético e político. Erik Gongrich, no projecto “Picnic” (Istambul, 10 de Junho de 2001) constatou que bastava estender uma carpete no chão da rua para que o espaço público se tornasse privado (Traquino, 2009). Com a manta do piquenique confirmamos o valor sagrado dos alimentos e da partilha de experiências de vida num espaço relacional gerado através da arte, que pode reconstruir relações comunitárias e coesão social.



Figura 6. Fotoensayo. Autora (2014). Recuerdo invisible III

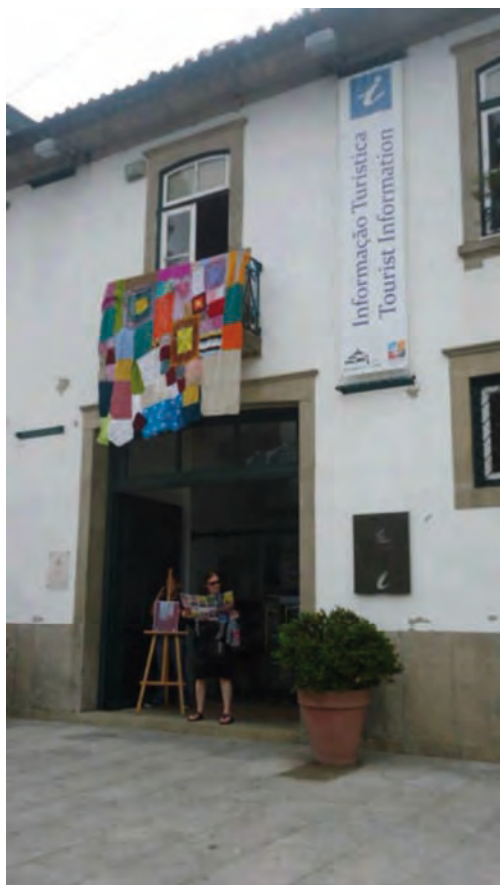


Piquenique 2013

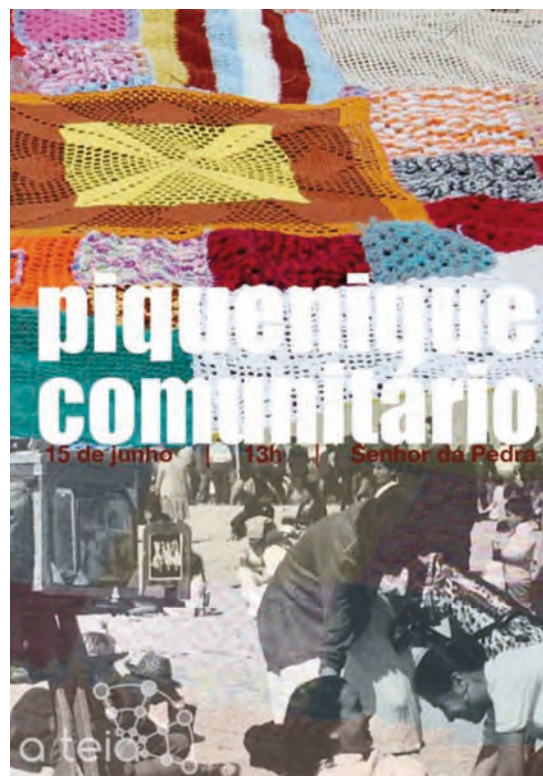


“Numa comunidade onde se estabelecem relações sociais, fiéis e informais, a esfera do privado e do público têm fronteiras muito ténues. A comunidade é a vida em comum verdadeira e duradoura; a sociedade é somente passageira e aparente. E podemos, em certa medida, compreender a comunidade como um organismo vivo, a sociedade como um agregado mecânico e artificial.” (Tonnies, 1977: 48) . Neste projeto, as pessoas da

comunidade de Gulpilhares, trabalham e entregam histórias e lugares para alargar a manta, novos conhecimentos são traçados e o mapa da manta é ampliado, gradualmente chega cada vez a mais pessoas. Esta ação humilde e sem grandes aspirações foi-se dando a conhecer e a manta iniciou um caminho próprio sendo exposta em várias exposições fora da comunidade e chegando a representar o concelho no Posto de Turismo.



Cartaz – convite para participar no “piqueenique comunitário” 2014





MALTRATADAS¹

Maltratadas é a estória de uma outra manta. Começou numa cidade no centro de Portugal, mas não foi uma ação construída para uma comunidade geográfica ou cultural, foi antes uma resposta local para uma chamada de atenção global, o alerta para a violência sobre as mulheres. Era um problema que nos tocava profundamente. Tínhamos que fazer algo! Envolvemos pessoas de várias idades, contextos sociais e geográficos.

Desde 2011 que, como professoras e artistas, colaboramos com a campanha lançada pela Associação Cultural de Viseu 'Adamastor', no âmbito do Dia Internacional para a Erradicação da Violência sobre as Mulheres. Esta iniciativa, em cada dia 25 de Novembro, exorta à consciencialização dos cidadãos para o fim da violência sobre as mulheres nas diferentes formas em que esta se manifesta nas nossas sociedades. O tema foi lançado na cidade de Viseu pela espanhola, Tâmarã, voluntária da Adamastor no ano de 2011. Em 2013, lançamos um apelo de colaboração, designado 'Maltratadas' a partir das redes sociais e redes de arte educação artística da Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual (APECV) para a elaboração coletiva de uma manta de retalhos. Cada retalho contaria a história de uma mulher vítima de violência. Visitámos também escolas da região

de Viseu onde apresentamos o projeto aos professores e alunos. A aderência ao projeto foi significativa, alunas e professoras da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viseu; membros da Adamastor de Viseu; membros do grupo Teia de Gulpilhares; participantes dos ateliers de adultos da APECV; membros da associação cultural PIMTAI de Évora e professores da APECV de vários locais do país enviaram um retalho contando histórias pessoais de violência sobre as mulheres. Através do patchwork, do bordado e da colagem, foi mais fácil contar histórias dolorosas e denunciar situações de violência escondida. Em 2014 a professora da Namíbia Christina Matsius que viu a manta na APECV levou a ideia para o seu país e convocou a ação 'Orange day', com os mesmos propósitos de Maltratadas.

A manta é um testemunho em memória de todas as mulheres que nunca puderam tornar visíveis histórias problemáticas. É também um objeto educativo para alertar sobre o problema da violência sobre as mulheres. Não é uma obra concluída porque se pretende que ano após ano se amplie. A manta agora viaja de local para local, iniciou o périplo em Gulpilhares, na mercearia onde se reúnem os membros da comunidade e, onde teve a distinta visita de Rita Irwin, a investigadora que teorizou o conceito de *a/r/tograh*.

1 <http://sharingsketchbooks.wordpress.com/maltratadas/>



Mulheres do grupo Teia de Gulpilhares e do atelier de artes da APECV cosendo os retalhos em Viseu no dia 25 de Novembro de 2013.



A Manta em Gupilhares, Janeiro 2013



Construindo retalhos para a manta, Namíbia, 2014



Nesta ação tanto no processo de criação, de narração de histórias como a subsequente exposição ao público, ao viajar de local para local a manta cresce e toca as comunidades que a recebem.

Questionando

Nenhum dos projetos se centra no certo ou errado, mas na sua ação provocadora e de questionamento, dentro da linha da arte como um “estado de Encontro” (Nicolas Bourriaud, 2001). O Importante no fazer artístico é questionar para questionar, para refletir, para aprender, crescer e aprender a aprender, pois mais que as respostas, são importantes as perguntas, é importante querer saber mais e colocar a dúvida, mesmo que com ela surja outra questão e assim, mesmo num ciclo vicioso se aprenda a querer mais e saber mais, pois, “a realidade assume a forma de uma representação exteriorizada que se pode transformar, estudar, trabalhar” (Marcelino, 2000:18).

Estas ações tomam como direção as interações humanas no seu contexto social, propondo estimular a intersubjetividade, o diálogo, o encontro e a construção mútua, uma “Estética Relacional” na procura de “Novas Relações com o mundo” de Bourriaud (2009), na qual a arte somente ganha vida e forma, na medida em que suscita interações, relações e processos sociais.

“uma forma de arte que tem como base principal a intersubjetividade e tem como tema central o estar juntos, a elaboração coletiva do sentido e da arte como lugar de produção de uma socialidade específica” (Bourriaud, 2002, p.41)

Para nós, na educação artística ativista, o processo artístico é coletivo, um exercício comunitário, que cria e recria relações, ações, questiona representações e fomenta autoestima, reivindicando lugares diferentes na vida e na arte.

Estas práticas interrogarão os espaços da educação e os espaços da arte, os espaços fechados das escolas, dos museus e galerias e pesquisarão novos caminhos para a educação e para a arte, lugares alternativos, próximos da vida, do dia-a-dia, do inacabado e do heterogêneo.

Questionamos conceitos de fruição estética, de exposição ou publicação das obras e de mediação cultural.

O fazer artístico, nesta perspectiva permite novas interatividades, permite uma comunicação entre os objetos, aqueles que os criam e aqueles que observam, permitindo que estes possam também ser autores e participar da obra inacabada.

Esta abordagem permite-nos observar o mundo a partir de muitos outros, potenciando novas experiências e olhares, catalisando e criando novos mapas onde é possível caminhar. Apelamos para projetos de resistência, com potencial político, integrando subjetividades, relações e afetos, que criam alternativas à bola de neve

do capitalismo mundial, às palavras (que já não ouvimos, porque são muitas) que nos entram pelas portas, janelas, fechaduras, sem pedir licença.

É no silêncio que refletimos, que somos impelidos a encontrar o outro, que criamos ações, que resistimos àqueles que não nos deixam falar. É neste silêncio que nos fazemos ouvir! É neste silêncio que acreditamos que, lentamente, criamos futuro.

Estamos cansados de falar, de dizer muitas coisas, de ouvir a nossa voz, queremos perceber o que não é dito, o fragmento, as experiências do outro, queremos abrir novas possibilidades à vida e começar por aqueles que nos são próximos.

“Vive-se hoje a utopia no quotidiano subjetivo, no tempo real das experimentações concretas e deliberadamente fragmentarias. A obra de arte aparece como um interstício social no qual são possíveis essas experiências e essas novas possibilidades de vida: parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos de hoje do que entoar loas ao amanhã.” Bourriaud (2009, p.21)

Despedida

Terminado o piquenique, enrolamos a manta que servirá para outros eventos. Gostaríamos de propor o modelo do piquenique, da manta que cria um lugar de reflexão, de encontro, de contemplação e ou de debate para eventos futuros - necessitamos com urgência de repensar as nossas praticas de encontro também na comunidade, dos investigadores e dos professores. Despedimo-nos, lembrando as palavras de Maria Jesus Agra-Pardiñas no 2.º Congresso da Rede Ibero Americana de Educação Artística:

Empecemos a ser mutantes. “Usemos” todas las herramientas que las artes contemporáneas ponen a nuestra disposición para tener voz y gritar.

buscamos el activismo artístico desde la reflexión y la investigación !!!!!!!!!!!!!!!

*¡CUIDADO!!!
Estamos
contagiados y
contagiando
!!! Lancemos
virus artísticos
a la sociedad!!!!!!
Estamos infectados
y somos portadores
de ese virus!!!!!!*

SEAMOS RÁPIDOS, ANTES DE QUE INVENTEN LA VACUNA PARA QUE NO DESPERTEMOS!!!

Agra-Pardiñas , 2014



REFERENCIAS

- Agra-Pardiñas, M. J. (2014). Como no Somos Anti-sistema. Comunicação apresentada no 26º Encontro da APECV/ 2º Congresso da RIAEA, Guimarães, 30 de Maio de 2014.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presse du Reel.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- Certeau, Michel de (1994). *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Deleuze, Giles & Guattari, Felix. (1987). *A Thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press
- Dias, B. e Irwin, R. (Eds.) (2013). *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia*. Santa Maria, RS, Brasil: Editora UFSM.
- Drummond de Andrade, Carlos (2012). *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Saldanha, A. (2013). No caminho para casa. Página Web Acessível em: www.nocaminhoparacasa.com – ver lugares no mapa).
- Traquino, M. (2009). DA CONSTRUÇÃO DO LUGAR PELA ARTE CONTEMPORÂNEA III-A ARTE COMO UM ESTADO DE ENCONTRO. Disponível em: <http://www.artecapital.net/opinio.php?ref=79>, Acedido em 11-06-2014.
- TÖNNIES, Ferdinand (1977). Capítulo IV: As tipologias clássicas. Comunidade e sociedade. Tema: relações entre as vontades humanas: comunidade e sociedade na linguagem. In.: BIRNBAUM, Pierre; CHAZEL, François. *Teoria sociológica*. São Paulo: Hucitec.



Tejiendo espacios. Intervenciones artísticas como investigación educativa

Weaving spaces. Artistic Interventions as educational research

María Martínez Morales

Artista plástica visual y Profesora de Educación

Artística.

mariamartinez_82@hotmail.com

Recibido 30/03/2014

Aceptado 21/04/2014

Revisado 09/04/2014

RESUMEN

Tejiendo espacios es una investigación a/r/tográfica sobre intervenciones artísticas en distintos espacios como estrategia de enseñanza en contextos educativos. Investigar sobre la vivencia del espacio educativo, es decir, reflexionar a través de intervenciones artísticas sobre el sentido, las experiencias, la memoria, los usos o significados que estos espacios tienen para nosotros/as.

y así establecer puntos de unión entre el arte contemporáneo y educación artística.

ABSTRACT

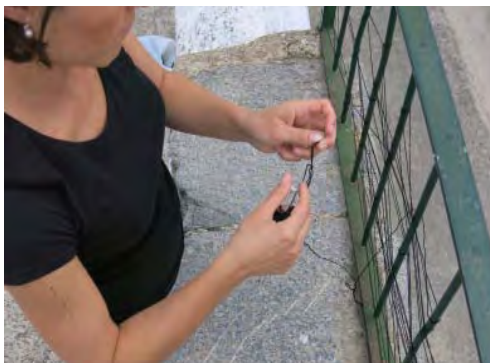
Tejiendo espacios is an artographic research on artistic interventions in different spaces as a teaching strategy in educational contexts. Doing research on the experience of educational space, that is, reflecting through the artistic interventions, thinking about the perception, the experience, the memory, the purposes and the meanings that this space has for us, and thus, to get links between contemporary art and art education.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Investigación a/r/tográfica, espacio educativo, educación artística, intervención artística /Artographic research, educational space, art education, artistic intervention

Para citar este artículo:

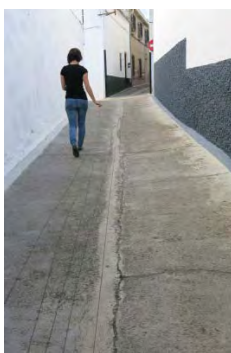
Martínez Morales, M. (2014). Tejiendo espacios. Intervenciones artísticas como investigación educativa. Tercio Creciente nº 5, págs. 51 - 60, <http://www.terciocreciente.com>



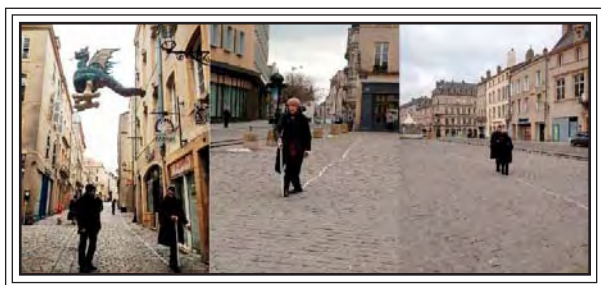
Fotoensayo (Martínez M., 2014)

El camino de casa al taller, el banco de piedra en la calle Hoyos, la cueva de la colina de enfrente, el río.. intervenciones con hilo conductor la memoria o el tiempo... no es la primera vez que el recuerdo de lo sucedido es comunicado con siluetas o ecos sonoros. Huellas. Contacto

y tiempo. Como el camino que transité hasta llegar aquel lugar. Aún recuerdo cuando mi abuela me enseñó a coser, hilvanando fragmentos de trajes, entre líneas del jabón en papel traza, sonidos de una antigua máquina de coser, madejas y bastidores.



Lines, serie muestra de la intervención compuesta por cuatro fotografías de Gracia M. (M.Martínez, 2014)



Se hace camino al andar. Cita visual fragmento (Esther Ferrer, 2007)



“Los objetos apenas me interesan, lo que me obsesiona son los lugares y mi relación activa con ellos; me parece aterrador el modo en que nos han enseñado el arte: producir objetos en el taller que viajan en camión a la sala de exposiciones, donde se exhiben.” Lara Almarcegui¹

Comienzo con un serie de fotografías del Molino, lugar donde mi padre ubicó la ferretería. Aún recuerdo los altos muros de piedra, el mostrador, tornillos, tuercas, arandelas, ...los cogía y guardaba en una caja. Me encantaba jugar en la tienda, había estanterías altas llenas de cajones de madera, dentro paquetes de piezas, jugábamos con aquellas cajas...tubos, alambres, mallas...Me interesa la idea del lugar como contenedor de experiencias, recuerdos, emociones,...cómo nos relacionamos con él, y cómo a partir de él construimos narrativas. El año pasado comencé una investigación autoetnográfica Retales, a través de una metodología narrativa basada en la imagen y en la escritura, una búsqueda de formas alternativas de contar y representar la experiencia investigadora a lo largo del proceso creativo. De de esta manera, encontré

una forma de indagar a través de un lenguaje coherente con los fines y contenidos de la investigación al mismo tiempo que defendía el arte como herramienta de investigación, como instrumento narrativo capaz de sugerir y evidenciar procesos y experiencias. arración donde iba entrelazando distintas historias que forman parte de mi memoria, lugares, emociones, experiencias con el alumado... donde el hilo a modo de recorrido iba dando sentido a esos fragmentos que constituirían un gran retal de papel que fui cosiendo a lo largo de ese tiempo.

La imagen formó parte de la investigación como herramienta de visibilización de mis procesos metodológicos, para evidenciar mi propio proceso de aprendizaje-investigación y como forma de relatar mi práctica artística. día de presentación de los resultados, en donde se combinan imágenes, textos, sonidos, etc. (...) Tres, la investigación se hace más sensible a las cualidades sensoriales de los fenómenos y situaciones educativas que se estudian. Cuatro, se promueven modos innovadores de descubrimiento e indagación sobre los problemas educativos. (Marín, R. 2005)

¹ Entrevista para el Cultural, de Javier Hontoria. 2008



El antropólogo Tim Ingold, en su ensayo “Lines. A Brief History of Lines” hace referencia al pensamiento de Paul Klee sobre la línea como aquella que nace de un punto y es libre de desarrollarse sin limitaciones hacia donde quiera, según su propia temporalidad. Ingold intenta construir un viaje para reencontrar aquella continuidad perdida, una taxonomía de las líneas, ordenándola

según diversos criterios, diferenciando dos: los “trazos” —que se relacionan a una superficie— y las “hebras” —que se vinculan a un medio, y todo desde una mirada próxima a esa abstracción matemática donde los espacios son intersecciones de líneas, ecuaciones que ligam los comportamientos a la cultura material, la construcción física de distintas prácticas humanas, por ejemplo el habitar.



Telar, Fotocollage sobre la intervención compuesta por una serie de fotografías de Gracia M. (Martínez M., 2014)

La performance *Se hace camino al andar*, de Esther Ferrer, toma como punto de partida “Lines. A Brief History of Lines”, y la escojo como referencia para hablar de la línea como forma de conectar el espacio, de experimentarlo, donde el paseante mantiene una comunicación con el espacio que supera la correspondencia o relación entre dos puntos para pasar a la interacción o acción a través de ese camino.

A través de las intervenciones en los espacios voy recogiendo la experiencia vivida, como forma de relatar y, a la vez, investigar sobre lo que vamos contando como reconocen Clandinin y Connelly cuando hablan de cómo el

estudio de la narrativa es el estudio de la forma en que los seres humanos ‘experian’ el mundo.

Narrative inquiry is a way of understanding experience. It is collaboration between researcher and participants, over time, in a place or series of places, and in social interaction with milieus. An inquirer enters this matrix in the midst and progresses in the same spirit, concluding the inquiry still in the midst of living and telling, reliving and retelling, the stories of the experiences that make up people’s lives, both individual and social. (Clandinin y Connelly, 2000:20)



Fotocollage sobre la experiencia Paseo con sentido, (Martínez M., 2014)

De la experiencia que tuve con Lines sobre el paseo como forma de interaccionar con el espacio a través de la línea, me planteo la idea de experimentar el espacio a través de nuestro cuerpo, o de las distintas formas de percibirlo. El paseo para aprender a mirar de forma diferente lo mismo, deconstruir lo conocido para volverlo a construir, establecer relaciones entre diferentes conceptos, líneas de conexión entre emociones y formas de expresión, entre sonidos y lugares, arquitecturas y vidas, espacios y experiencias.

Pienso que durante el paseo a un lugar se puede aprender a ver desde otra mirada, que todo influye en

uno, desde el paisaje o entorno que habita, hasta el camino recorrido hasta llegar a un lugar. Igual estas palabras no serían las mismas si las escribiera mañana. Esta propuesta nace del interés de de abrir nuestra percepción a nuestro entorno o como diría Nora Souza, educadora y artista, de recuperar nuestra forma de percibir el mundo, tocando, experimentando, saborean

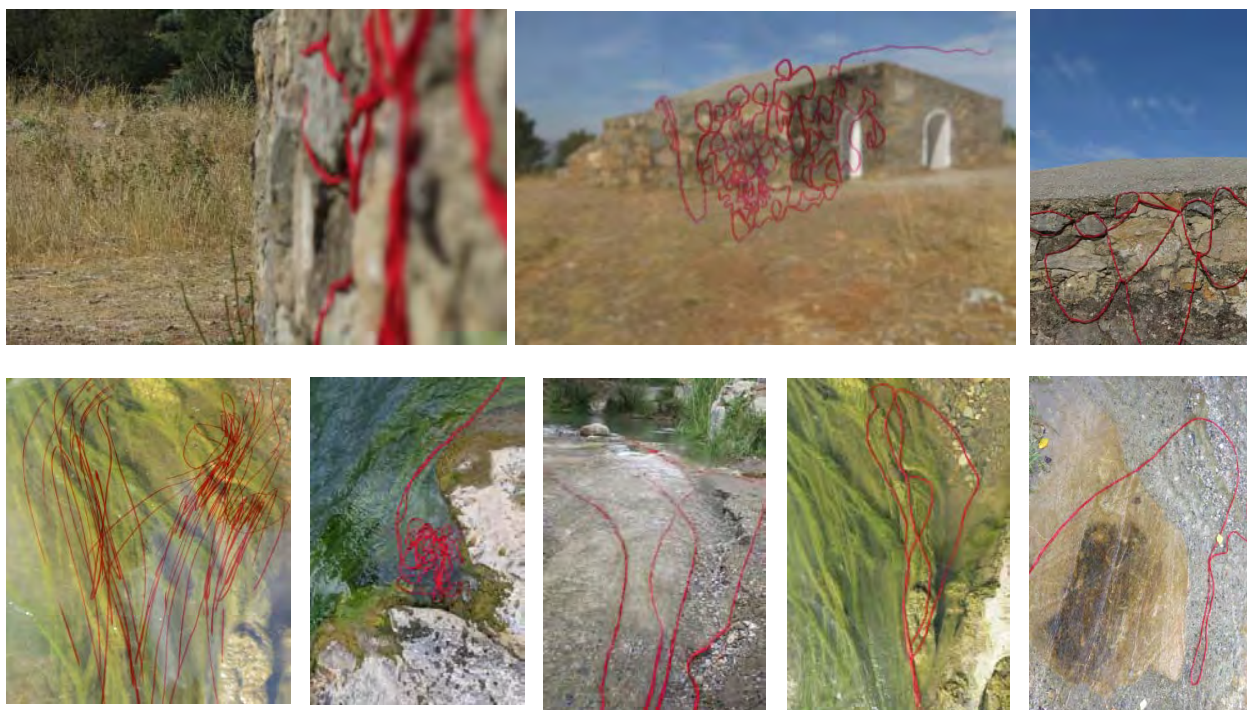
do, oliendo... sentir lo que ocurre en el interior de nuestro cuerpo para luego expresarlo de alguna forma. Para ello escojo como referente artístico la obra de la artista Lygia Clark, Arquitecturas biológicas, rituales que



utilizaba como inductores de experiencias sensoriales y simbólicas a nivel individual y colectivo: maternaje, integración, unificación o percepción y conciencia de los límites corporales a través del contacto y posibilidades de distintos objetos.

Lygia Clark describe sus “objetos relacionales” como objetos que pueden expresar significados diferentes para diferentes sujetos o para un mismo sujeto en distintos momentos, integrándose en la parte viva de la persona a través de ese nuevo significado. Formalmente, estos obje-

tos y materiales no presentan analogía con el cuerpo, pero crean con él relaciones a través de la textura, el peso, el tamaño, la temperatura, la sonoridad y los contrastes: lleno-vacío, cálido-frío, pesado-ligero, etc. El “objeto relacional” en contacto con el cuerpo hace emerger la memoria y las experiencias que lo verbal no consigue detectar. Por ello, la relación establecida entre los objetos y el cuerpo no se logra a través del significado o la forma (imagen visual del objeto), sino a través de su imagen sensorial como algo vivido por el cuerpo como “lugar de la experiencia”



Redes, dos series descriptivas de la intervención (Martínez M., 2014)

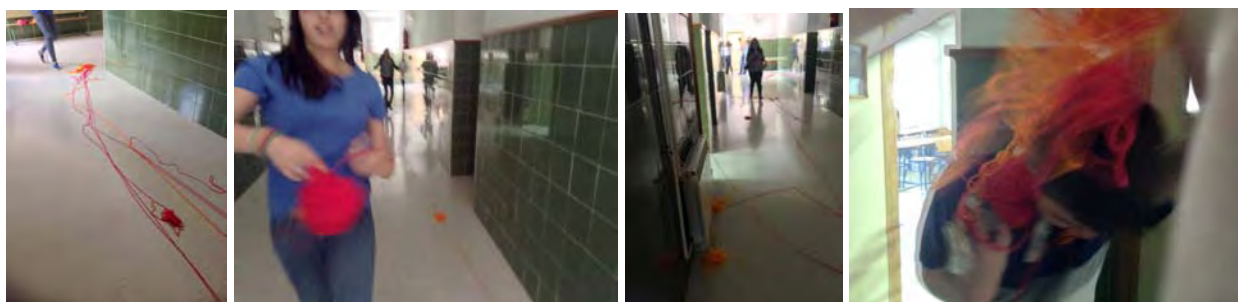
Siguiendo el hilo surgen líneas orgánicas que se adaptan al lugar, Redes, un diálogo entre espacio y obra, forma y naturaleza. Esa dualidad entre materiales como la piedra, que pueden ser empleados para construir espacios, entre superposición y composición indican momentos en el tiempo caracterizan un lugar y un paisaje, y el agua, que siguiendo el transcurso del río, variable en el tiempo construyen líneas que van dibujando el lugar, así como la

obra de artista Magdalena Fernandez A., donde el espacio se construye como forma, haciéndolo visible como materia protagonista de sus piezas a través de retículas o módulos de fibras de nylon.

Con la práctica en el aula cuestionamos la forma de construir un lugar, así surgió una tela de araña, el alumnado crea una malla de hilos que recorren el espacio, lo hacen visible a través de líneas que lo envuelven. Para llevar a cabo la intervención, trabajamos con un material plástico que nos permite realizar las acciones propuestas por el alumnado: envolver, unir, dibujar, pegar, ... cintas, lana, hilos... fueron los materiales sugeridos y que plantean situaciones lúdicas y de pensamiento muy intere-

santes para su adaptación como propuesta pedagógica y como “contexto” de acción que invita a la transformación significativa del aula.

Con la práctica realizada en el centro educativo, compartimos experiencias que conjugan arte y transformación del espacio. Desde la creación colectiva, las intervenciones que realizamos constituyen una forma de crear de forma cooperativa, donde el alumnado se piensa creativa-



Serie muestra de la intervención a partir de fotografías del alumnado

mente, abordando temáticas compartidas y cuestiones estéticas. El espectador transforma el espacio por el que circula y forma parte física e intelectualmente de la obra. Los papeles de presentación y representación aparecen totalmente transformados, de igual manera que sufren una alteración considerable el observador y el objeto de la observación. Al entrar a formar parte de aquellos que han sido presentados como forma artística, actúa él mismo como arte, desdoblándose entre observador y presentación, de manera que, el que mira, se mira a sí mismo, el que recorre, se recorre y se reconoce en y junto a un determinado “discurso” que entra a formar parte de su propio re/conocimiento¹

Me interesa la idea del lugar como contenedor de experiencias, recuerdos, emociones,... cómo nos relacionamos con él, y cómo partir de él podemos construir narrativas, establecer la relación entre arte-vida, así como favorecer experiencias de enseñanza-aprendizaje. El interés hacia la instalación como estrategia de en-

señanza radica en su gran potencial educativo, principalmente por la acción-participativa e interacción con el entorno, como diría Claire Bishop, está dirigida al espectador como una presencia literal en el espacio. Más que considerar al espectador como un par de ojos incorpóreos que inspecciona la obra desde cierta distancia, las instalaciones presuponen un espectador corporeizado con los sentidos del tacto, olfato y oído tan desarrollados como la vista. Por otro lado, la instalación como práctica artística ha ido creciendo en el panorama del arte en las últimas décadas, donde predominan las producciones en las que el espacio renuncia a ser mero continente para convertirse en parte material o conceptual de la obra (Claire Bishop, 2008).

Escribimos en pequeñas notas palabras que nos relacionaban con aquel lugar, así, después de la intervención con hilos, construimos el espacio desde el recuerdo, con aquellas momentos vividos que guardamos en la memoria, y que aquel día expresamos a través de una acción-participativa.

¹Frank Popper, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Akal, S.A., Madrid, 1989, p. 45



Fotoensayo (M. Martínez, 2014)

El aula se transformó en espacio artístico entendido como ámbito de relaciones, procesos, intercambios y de tránsito humano.



Fotocollage sobre la intervención en el aula a partir de fotografías del alumnado



REFERENCIAS

- Arnheim, Rudolf (1993): Consideraciones sobre la educación artística, Paidós Ibérica S.A., Barcelona.
- Clandinin, J. & Connelly, M. (2000). Narrative inquiry: Experience and story in qualitative research. San Francisco: Jossey-Bass.
- Kabakov Ilya (1995): On the “total” installation, Cantz, Ostfildern.
- Claire Bisop. *El arte de la instalación y su legado*. Las instalaciones de la colección del IVAM. Instituto de Valencia d'Art Modern, 2008, pp.81-89.
- Larrañaga, Josu (2001): Instalaciones, Nerea D.L., Hondarribia, Guipúzcoa.
- Popper, Frank (1989): Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy, Akal, S.A., Madrid
- Marín viadel, R. (2005) La Investigación Educativa basada en las Artes Visuales o ArteInvestigación Educativa, en Marín Viadel, R. (ed.) Investigación en educación artística. Universidad de Granada, Granada, 223-274





Aproximación a un proyecto de investigación en arte: "Navegar en el tiempo"

Approach to a research project on art: "Navigating on the Time"

Martha Patricia Espiritu Zavalza
Profesor Investigador de Tiempo Completo
Universidad de Guadalajara. México.
pespirituz@gmail.com

Recibido 30/03/2014
Aceptado 21/04/2014

Revisado 09/04/2014

RESUMEN

Este artículo constituye un primer acercamiento a un proceso de investigación en arte instrumentado con el método creativo. La estrategia de indagación fue diseñada con el fin de registrar y sistematizar las cualidades del proceso de producción artística y de la obra terminada: una obra articulada bajo la premisa de los lenguajes múltiples, de tal manera que integra al poema, al libro objeto y al informe de la investigación.

ABSTRACT

This article constitutes a first approach to a research process in art, implemented with creative method. The research strategy was designed in order to record and systematize the qualities of the artistic production process and the artwork finished: an articulated work with multiple languages, integrated the poem, the book object and the research report.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Investigación, arte, método creativo, proceso / Research, art, creative method, process

Para citar este artículo:

Espíritu Zavalza, M. P. (2014). Aproximación a un proyecto de investigación en arte: "Navegar en el tiempo". Tercio Creciente n° 5, págs. 61 - 66,
<http://www.terciocreciente.com>



“Pero ¿quién es el yo de la página? ¿Por qué usarlo? (...) Pero quiero implicarme en él. No deseo esconderme detrás de un trabajo académico porque, al recurrir a mi experiencia subjetiva, puedo, y creo que consigo, iluminar los problemas que pretendo desentrañar.”
Siri Hustvedt (2013, p.11)

Este artículo constituye un primer acercamiento a un proceso de investigación en arte instrumentado con el método creativo. La estrategia de indagación fue diseñada con el fin de registrar y sistematizar las cualidades del proceso de producción artística y de la obra terminada: una obra articulada bajo la premisa de los lenguajes múltiples, de tal manera que integra el poema, el libro objeto y el informe de la investigación.

Por la naturaleza de su trabajo, el artista realiza un tipo de búsqueda orientada a la creación de la obra de arte, vinculada con los materiales, las técnicas y los procedimientos propios de la disciplina artística. En esta exploración se ponen en juego los conocimientos del creador, que se materializan en la obra, es decir, los saberes propios de la producción creativa se encuentran codificados en la obra.

Desde la estética de la recepción, Jauss (2002) considera la obra misma como depositaria de un conocimiento que la origina, al tiempo que ésta se activa como agente para movilizar otros durante la experiencia estética; la obra se materializa a la vez como resultado y como provocadora de la experiencia estética.

No obstante se asume la evidencia del conocimiento artístico en el proceso de creación y recepción estética, faltan mecanismos para sistematizar y socializar esta problemática con proyectos que aborden este contexto, con el diseño y el ejercicio de propuestas de análisis y teorías.

El complejo fenómeno del arte como territorio para la investigación, ofrece todavía muchas aristas poco abordadas, susceptibles para que especialistas de distintas áreas las indaguen desde diversas miradas.

Borgdorff (2005) en un acercamiento al fenómeno del arte con una perspectiva híbrida (educación-arte-investigación), enmarca los tipos de aproximación realizados en esta área de conocimiento: investigación sobre el arte, investigación para el arte, e investigación en el arte.

Este último concentra la mayor intensidad del debate por distintas razones, una de ellas estriba en que el artista asume el rol de investigador de su propia práctica, utilizando al mismo tiempo tanto los métodos propios de su disciplina, como otras herramientas indispensables para el seguimiento del proceso. Esta mirada acepta la cercanía entre el objeto y el sujeto, entre el investigador y la práctica artística.

Esta perspectiva es la que Borgdorff (2005) identifica como “la perspectiva de la acción” o “la inmanencia de la acción”, con la cual reconoce la práctica del artista como el núcleo que genera el conocimiento artístico relevante.

En este contexto se propone la investigación creativa como una metodología caracterizada por la hibridación del rol del artista investigador, quien emplea el método propio de su disciplina creativa y otras herramientas con el fin de realizar un proceso de investigación que arroje dos resultados: la obra de arte y la sistematización del proceso.



El artista investigador es considerado como un sujeto privilegiado por su experiencia en el proceso creativo y el dominio del método artístico, posición que facilita la comprensión del fenómeno creativo en todas sus dimensiones.

Siguiendo el pensamiento de Dewey (2008) la cualidad de este conocimiento se verifica en la acción, es decir, el proceso de indagación implica un ejercicio de la práctica, una acción artística.

El método creativo de investigación en arte centra su atención tanto en el proceso de producción, como en la obra de arte que resulta. Las evidencias de la investigación pueden verse reflejadas en registros narrativos donde se anotan las cualidades de cada fase del proceso, o con otros medios de documentación audiovisual. En este sentido, podemos encontrar artistas investigadores que se especializan en distintos lenguajes de creación y generan productos híbridos que evidencian los saberes en juego.

Una principal urgencia que señalan especialistas como Fernando Hernández o Juan Carlos Arañó consiste en la exigencia de formalidad en los protocolos, las aplicaciones y los informes de los resultados. Advierten la importancia de sostener el rigor científico necesario para sostener su validez ante los cuestionamientos que parten de la divergencia entre los planteamientos teóricos y metodológicos y sus contrastes entre éste y otros esquemas de investigación científica.

Borgdorff (2005) señala indispensable el responder cuestiones ontológicas (naturaleza del objeto y el tema), epistemológicas (tipo de conocimiento, comprensión, y redes y vínculos con saberes académicos) y metodológicas (métodos y técnicas y sus contrastes con otras opciones).

Fernando Hernández (2008) por su parte, enfatiza la importancia de contextualizar las aportaciones de la investigación en arte (todas las perspectivas) en el panorama global de las ciencias, mientras que Juan Carlos Arañó (2012) indica tres requisitos mínimos necesarios para sostener la validez de los resultados en tal contexto: el problema o pregunta de investigación, un protocolo secuencial de hechos o experiencias de investigación, y un producto exclusivo de la investigación que será comunicado y compartido socialmente.

La investigación en artes ocupa un lugar dentro del complejo contexto de la ciencia, de manera que los resultados corresponden al interés de la comunidad académica, en primer lugar. Lejos de enfocar los esfuerzos del procedimiento para generar sólo disfrute, el fin de este tipo de indagación se orienta a dilucidar la naturaleza del

conocimiento propio del complejo fenómeno del arte, desde diversas perspectivas de análisis y abordaje.

1. El proyecto

Esta investigación en arte, “Navegar en un tiempo”, consiste en un acercamiento a la producción artística a partir del método creativo. Se propuso una estrategia de exploración para crear un libro objeto, con el fin de observar la dinámica como se gestiona el descubrimiento durante el proceso creativo. Esta indagación se aproxima a un caso específico, que resiste características individuales e irrepetibles, condicionadas por el tiempo y el espacio, es decir, por el contexto donde sucede la práctica artística.

El rol del sujeto consiste en una artista investigadora que indaga acerca de la propia práctica creativa, con un seguimiento estructurado a partir de técnicas de registro propias del giro narrativo, géneros deícticos (diario, autobiografía, ensayo libre) cuyos textos resultan fronterizos entre la ficción y la autobiografía, además de que poseen una intensa carga subjetiva y contextual.

El plan de trabajo fue estructurado con una serie de esquemas mentales del proyecto. Estos esquemas reflejan en cada fase los cambios que sucedieron durante el transcurso del tiempo (diez semanas).

Los focos de observación puestos en juego durante este proceso creativo fueron la cotidianidad, el tiempo y la deriva. Además se emplearon detonadores textuales provenientes del juego mexicano “La lotería”.

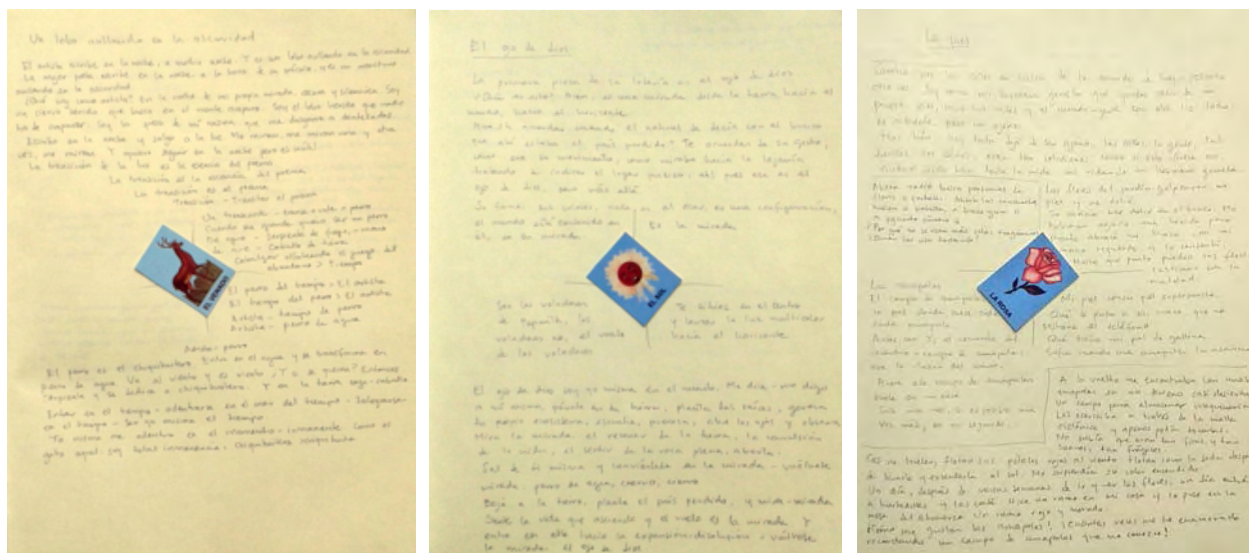
2. El proceso creativo

Este proyecto se desarrolló en cuatro etapas que se diferenciaron conforme fueron sucediendo. La primera fase consistió en generar una serie de mapas mentales para delimitar el plan de trabajo; la segunda correspondió a un viaje a París donde se inició la deriva vital; la tercera coincidió con el regreso a Jaén y la exploración para crear el libro objeto; y la cuarta fase, la de cierre y continuidad, que me enfrentó a una nueva aventura de descubrimiento en Portugal y al diseño de la maqueta del libro objeto. La última acción será presentar el libro objeto ante el público.

Durante las cuatro fases se recogieron datos en registros narrativos, fotografía y video, como los que siguen.

La deriva creativa

Elegí momentos significativos de cada día y luego construí historias y conceptos dejando llevar a mi pluma



hacia donde quisiera ir, sin controlarla, una deriva conceptual que recogió la experiencia sin dirigir el contenido, construyendo un diario y narrativas.

Con esta deriva sucedió que las narrativas perdieron su consistencia textual y empezaron a fluir hacia el verso, en correspondencia con el flujo de mi viaje y de mi ritmo como poeta. Sabemos ya desde hace décadas que el flujo de la conciencia puede mejor ser representado en formas del verso con formas disueltas, y que los mecanismos para llegar a ellos dependen de la modalidad de la experimentación, regularmente asociada con las viejas o las nuevas vanguardia.

La deriva vital

Viajes, sí. Andar en el camino, sí, físicamente caminando.

Caminar me vincula con una manera de vivir una ciudad distinta, caminar permite conocer calles y espacios internos en la ciudad. Desprenderse de la modernidad y de lo cotidiano para entrar en ambientes alternos, diversos.

Pensar en caminar como una opción para explorar a la deriva, implica una concepción del viaje desde un presupuesto existencial (LeBreton, 2011). El viajero enfrenta situaciones ambivalentes que lo llevan entre el extrañamiento y el reconocimiento hasta un estado de apropiación del mundo.

Viajar implica un estado de vida, una manera de implicarse con la cotidianeidad que me permite transformar mi cotidianeidad y entrar en otra diversa. Soy una extraña y me interno en las estructuras cotidianas de otras comunidades. Como su comida, me apego a sus rutinas, llego a generar un sentido de familiaridad y me voy.

No importa el tiempo, no importan los espacios para ser visitados. No importa visitar los museos o los edificios históricos, no importa si el tiempo rinde o no. Aunque los minutos miden segundos, en la marcha los ritmos se transforman, los días se alargan y los espacios cambian, porque la luz es otra diferente a la que conozco: es/soy otra ciudad.

Camino y escribo. Voy por las calles de París con mis libretas y me detengo en cualquier espacio. Y se revela una de las cualidades más bellas de los espacios urbanos: plazoletas pequeñas, bancos en las aceras, parques y jardines, andadores.

Camino y escribo. Escribo en el metro, en el autobús, en la calle y en las cafeterías. Supongo que esto sucede debido al movimiento, por el desplazamiento. La existencia se activa de una manera distinta a la cotidiana, a la construcción habitual que va conmigo pero se contradice una y otra vez durante el viaje.

Natalie Depraz (2012) señala la inminencia del movimiento como fuente emotiva para la reestructuración



somática del individuo, que se concibe, por cierto, como un proceso en movimiento.

Dice Jauss (2002) que salir de la cotidianeidad implica un salto a otro espacio configurado por la imaginación y la intensidad, cualidades propias del comportamiento estético.

Entonces, sin planearlo y con ciertas consecuencias temporales para la resolución de mi trabajo, escribí un poemario completo que ahora no es más que el material listo para el taller de literatura, el impulso creativo inicial a partir del cual se ha de generar una obra artística.

Mi concentración alcanza intensidad elevada pero breve. Y lo asocio con esta experiencia, un instante breve de intensidad que me lleva a una acción. Y luego se apaga. Entonces, sigo caminando y sucede de nuevo, otra vez. Así fuera siempre, día tras día, mientras sucede el camino...

Final de la deriva

En casa, aventuras inesperadas me esperaban para conmocionar mi existencia, nuevos terremotos me llevaron a desear radicar en un hogar, reconocer un sitio como mi territorio, mi espacio de trabajo, mi ciudad, familiarizarme y adoptar el espacio para anclar la cotidianeidad.

Un poco con la ilusión del punto de estabilidad para expandir mi percepción del tiempo, supuse como condición indispensable generar un taller de creación, el valioso estudio donde los artistas plásticos y visuales juegan a la creación. Desde entonces recuerdo que Graham, en Alemania, insistió en invitarme un día a su estudio de trabajo, su espacio más importante como artista, donde pasamos horas jugando con los materiales, las herramientas, las obras que estaban ya terminadas o en proceso y con su perro Chaz.

En mi caso, como poeta, llevo mi taller en mi maleta: mis cuadernos. Voy y vengo. Pero, para crear el libro-otro, fue necesario un cambio. Mi cuerpo cambió, mi ritmo, la sensación de mi misma. Mi casa se convirtió en un territorio, los materiales empezaron a aparecer como fotografías, en la imaginación. Mientras preparaba la comida, veía como iba a quedar, ingeniaba cómo lo iba a hacer, dónde lo iba a mostrar.

Sentía angustia por participar en un espacio artístico desconocido, en un lenguaje que no es el de la escritura, con el reto autoimpuesto de transferir en este objeto la intensidad del viaje, del juego y de la experiencia poética.

Empecé a apropiarme la imagen imprecisa de este libro-otro, a posesionarme de su existencia y observar cómo esa imagen iba cambiando, hasta que pude dibujarlo. Y después de haberlo dibujado, empezaron a

fluir otras posibilidades, variaciones del mismo objeto, otros dibujos...

El libro-otro surgió como el poemario: una imagen que genera sus versiones, una tras otra, en un flujo, hasta construir una colección. Y yo construiría todos, todos me gustan, todos contienen en sí mismos la manera como surgieron, el proceso completo.

Navegar un tiempo

La experiencia del tiempo como un sustrato geográfico me sorprendió mucho. La sensación de que en el mismo instante coexisten momentos distintos evocados por acciones que conjuntan, por su naturaleza simbólica, épocas y momentos, sociedades y tradiciones, actualidades y modernidad.

El tiempo como un paisaje, una sustancia perceptible que cambia de textura, que coexiste con otros tiempos y otros espacios en collages de la realidad. La experiencia del huerto-poema en Culturhaza me implicó, en el devenir que estaba construyendo, una radical experiencia del tiempo.

Nunca había experimentado ni tenido idea de la coexistencia de distintos planos temporales, como si una presencia pudiera en sí misma concentrar las etapas de su vida, todas en el presente.

En algún momento del camino, estuve tan ansiosa porque no tenía todavía la resolución del otro-libro, que me situaba en una circunstancia de crisis: la experiencia de la caducidad del tiempo. Más tarde, durante el congreso de educación por el arte, en Portugal, pude comprender una nueva dimensión del tiempo: el ciclo. Entonces, tuve la instrucción que necesitaba, un aprendizaje del tiempo que me sitúa no en el camino, sino en el proceso.

3. Resultados

Las aportaciones de este proceso cubren un espectro muy amplio a nivel individual, que va desde el reconocimiento en distintos niveles de acción, a partir de la exploración emocional, física y social que implicó este tránsito creativo.

A nivel académico, esta experiencia se vincula con otros proyectos, desde la perspectiva de la indagación metodológica. Este proceso es una aportación para el contexto de la investigación en el territorio del arte y una evidencia que espero sea útil para procesos posteriores.

Finalmente, debido al ulterior rol pedagógico que motiva este proyecto, el impacto social de esta experiencia se proyecta en los procesos educativos en artes. La importancia de este proceso se construye en cuanto a la posibilidad de transmisión en el contexto educativo, no como relato, sino que puede ser instrumentado como una



estrategia didáctica en el campo de la educación a través del arte.

Asumirme como artista ha tenido un impacto fuerte en mi vida durante el último año. Mi trayectoria como poeta es larga, pero el hecho de asumir un rol y plantear un proyecto desde esta posición implica una transformación muy profunda...

La experiencia estética constituye un aprendizaje fundamental para cualquier persona, pero para mí es el foco central de mi vida cotidiana, inmersa en un tiempo e imbuida en la búsqueda. Los detonadores de este proyecto constituyen los tres elementos fundamentales de mí misma, como artista: la cotidianeidad, el tiempo y la deriva...

Las narrativas que escribí para registrar el proceso me dejaron una colección de escritos del yo, además la claridad acerca de mis maneras y mis estrategias para escribir un poema: la ruta que sigo desde la prosa hasta el verso...

Finalmente, en el libro-otro concentro la totalidad de la experiencia desde el principio hasta el final. Su articulación tiene todos los elementos que construí durante el proceso, es como la conclusión. Yo diría que el libro-otro es el poemario, pero inscrito en otro lenguaje y a partir de otras relaciones y estrategias que implican un nivel de relaciones más complejas...

REFERENCIAS

- Arañó Gisbert, J. C. (2012). "Salir de las tinieblas. Curiosidad y Prospectiva ante la Investigación en Artes", en *Tercio Creciente* 2, pp 13-26. <http://www.terciocreciente.com>
- Borgdorff, H. (2005). "The Debate on Research in the Arts", en *The Conflict of the Faculties Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press. <http://hdl.handle.net/1887/18704>
- Depraz, N. (2012). "Delimitación de la emoción. Acercamiento a una fenomenología del corazón", en *Investigaciones fenomenológicas*, n. 9, pp 39-68. E-ISSN: 1885-1088. http://www.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen09/pdf/02_DEPRAZ.pdf
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. España: Paidós
- Hernández, F. (2008). "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación", en *Educatio Siglo XXI*, n. 26, pp 85-118. <http://revistas.um.es/educatio/article/viewFile/46641/44671>
- Hustvedt, Siri. (2013). *Vivir, pensar, mirar*. España: Anagrama
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. España: Paidós
- LeBreton, D. (2011). *Caminar: un elogio*. México: La cifra

Las luces del norte y la nada: Una aproximación visual a la Escuela de Kyoto

Northern lights and nothingness: A visual approach to the Kyoto School

Luis Miguel Moreno Terrones
Wildlife Artist
Málaga, España
info@luisterrones.com

Recibido 22/03/2014
Aceptado 09/05/2014

Revisado 25/04/2014

RESUMEN

Serie de siete pinturas sobre las variaciones de la luz al norte del círculo polar ártico de Noruega durante el solsticio de verano y su relación artística con el concepto de la nada y del vacío absoluto de la Escuela de Kyoto. Este proyecto es el resultado de un amplio periodo de reflexión y síntesis del pensamiento de Tanabe, Nishitane Keiji y Nishida extrapolado al ámbito artístico y estético. Este proyecto iniciático se encuentra en plena evolución y enlaza con otros estudios artísticos en los cuales estoy trabajando en la actualidad.

ABSTRACT

A series of seven paintings on the variations of light in the Northern of the Arctic circle in Norway during the summer solstice and its artistic relationship with the concept of nothingness and the absolute vacuum of the Kyoto school. This project is the result of an extended period of reflection and synthesis of the thought of Tanabe, Nishitane Keiji and Nishida extrapolated to artistic and aesthetic. This initiation project is in full evolution connects with other artistic studies in which we are currently working

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Luces del norte, Artico, Nada, Vacio absoluto, Escuela de Kyoto / Northern lights, Artic, nothingness, absolute vacuum, Kyoto School.

Para citar este artículo:

Terrones, L. (2014). Las luces del norte y la nada: una aproximación a la Escuela de Kyoto. . TercioCreciente nº5, págs. 67 - 76,
<http://www.terciocreciente.com>



Proceso

Aunque mi trabajo se ha centrado principalmente en el Wildlife Art siempre he sentido una irresistible atracción por las culturas orientales de China y Japón en todo lo relacionado con las artes, caligrafía, historia, literatura y filosofía. Este interés me ha llevado a realizar profundos estudios sobre muchos artistas orientales y su concepción del proceso pictórico donde los conceptos de espacio, la nada y vacío constituyen la piedra angular de su forma de percibir el mundo, ver Boudonnat (2002), Martín Peña (2010), Takeuchi (1994), Tegaldo Muñoz (2013), Tena Navarro (2008), Xin (1997) entre otros.

Pero va a ser el descubrimiento de los escritos de Nichiren (2008), y posteriormente del pensamiento de los filósofos de la Escuela de Kyoto Nishitani (1999), Nishida (2006) y Tanabe (2014), los que van a producir en mi forma de percibir el mundo un cambio drástico que influirá de manera decisiva en mi pintura y propiciará la búsqueda y experimentación de un proceso pictórico no antes explorado.

Los valores estéticos de la filosofía y la estética japonesa es una constelación de sentimientos y percepciones íntimamente relacionadas con la forma que el Zen percibe de la actividad artística y que tiene en su esencia y origen un sentido muy distante del pensamiento occidental, cuya comprensión de la vacuidad búdica es nula o muy restringida, Tena Navarro (2008). De ahí la complejidad para comprender muchas obras artísticas

que exploran un pensamiento tan alejado del nuestro y la enorme dificultad para contextualizar esos pensamientos en la superficie pictórica.

Estas pinturas nada contienen, representan las luces del norte de Noruega, representan la nada más absoluta en la inmensidad de la naturaleza escandinava, no disponen de coordenadas, no muestran volúmenes ni profundidad, solo luz y vacuidad; no se representa nada tangible que hayamos visto o imaginado, es solo una experiencia transcendental y milagrosa que sucede sobre la superficie del papel y que emana de mi propia experiencia con la naturaleza, de mis emociones y sentimientos y evidentemente del proceso filosófico que estos grandes pensadores me han mostrado tímidamente y que he intentado asimilar e incorporar a mi universo pictórico.

Este proyecto artístico nace como consecuencia de un viaje por el Círculo Polar Ártico de Noruega durante el mes de Junio y coincidiendo con el sol de medianoche que se produce poco antes del Solsticio de Verano en esas latitudes. El estudio se desarrolla completamente en la región de Finnmark entre Honningsvåg y Nordkapp donde se tomaron un centenar de estudios preparatorios para posteriormente realizar parte del proyecto que aquí presentamos. La técnica utilizada es mixta, acrílicos, acuarelas, gouaches y pigmentos minerales mezclados con geles acrílicos sobre diferentes tipos de papeles.



*B.323. FINNMARK I, NORDKAPP, 2012. Mixta s/ papel
S. Alphagrafic 300 gr.m2. 82x29 cm. Luis Terrones.*



B.324. FINNMARK II, NORDKAPP, 2012. Mixta s/ papel S. Alpha-grafic 300 gr.m2. 29x24 cm. Luis Terrones.



*B.325. FINNMARK X, BARENST SEA HONNINGSVAG, 2012.
Mixta s/ papel Saunders Waterford 700gr.m2. 102x67cm. Luis Terrones.*



B.420. FINNMARK XXV, KNIVSKJELLODEN, 2013. Mixta s/ papel
S. Alphagrac 300 gr.m2. 24X15 cm. Colección Privada.



*B.480. FINNMARK XXX, NORDKAPP, 2014. Cobre óxido cuproso y acrílico
papel S. Alphagrac 300 gr.m2. 51,2x28,2 cm. Luis Terrones*



*B.481. FINNMARK XXXI, NORDKAPP, 2014. Acrílico papel S.
Alphagráfic 300 gr.m2. 53,2x36,1cm. Luis Terrones*



*B.482. FINNMARK XXXII, NORDKAPP, 2014. Acrílico papel S.
Alphagráfico 300 gr.m2. 51,2x33 cm. Luis Terrones*



REFERENCIAS

- Boudonnat, L. et Kushizaki, H. (2002). *Au fil du pinceau*. Seuil. France. 295 Págs.
- Martín Peña, R. (2010). *El arte contemplativo Zen. Los siete principios de Shinichi Hisamatsu en acción*. IUCR.
- Nichiren, D. (2008). *Los escritos de Nichiren Daishonin*. Herder editorial. 1137 Págs.
- Nishida, K. (2006). *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental*. Ediciones Sigueme. Hermeneia, 71. 144 Págs.
- Nishitani, K. (1999). *La religión y la nada. El árbol del paraíso*, 18. Editorial Siruela. Madrid. 388 Págs.
- Takeuchi, M. (1994). *Taiga's views. The Language of Landscape Painting in Eighteenth- Century Japan*. USA Stanford University Press.
- Tanabe, H. (2014). *La filosofía como metanoética*. Herder editorial. 418 Págs.
- Tegaldo Muñoz, O. (2013). *El trazo chino y el vacío que lo anima. El dibujo como soporte aglutinante de la caligrafía y la pintura China Tradicional*. Tesis doctoral Universidad Politécnica de Valencia. 397 Págs.
- Tena Navarro, M. (2008). *La presencia de lo ausente. El concepto y la expresión del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales a la luz del pensamiento extremo oriental*. Tesis doctoral Universidad de Salamanca 344 Págs.
- Xin, Y. et al., (1997). *Three thousand years of Chinese Painting*. USA. Yale University



Estampar la Mugre. La materia aludida en los procesos de estampación

Printing Grime. The aforementioned materials in printing processes

Armando Gómez Martínez
Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del
Estado de México (UAEMEX). México.
armandogmster@gmail.com

Recibido 24/03/2014
Aceptado 23/04/2014

Revisado 22/04/2014

RESUMEN

El presente artículo se plantea desde mi proyecto más reciente: estampar mugre y polvo sobre distintos soportes, como un ejercicio de memoria y punto de encuentro entre artistas y público interesado en la estampa contemporánea (gráfica actual). El espacio está diseñado para poder intercambiar experiencias de procesos creativos de producción e investigación sobre la estampa contemporánea.

ABSTRACT

This article raises since my most recent project: stamping grime and dust on various resources such as a memory exercise and meeting point for artists and interested people in contemporary print. The space is designed to share experiences of creative production processes and research on contemporary print.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Estampa contemporánea, memoria, mugre, investigación artística / Contemporary print, memory, grime, artistic research

Para citar este artículo:

Gómez Martínez, A. (2014). Estampar la Mugre. La materia aludida en los procesos de estampación. Tercio Creciente n° 5, págs. 77 - 82,
<http://www.terciocreciente.com>



Estampar la Mugre

Es de mi interés entender no solo cómo es que una imagen-matriz es, sino desvelar los síntomas que hacen que una imagen-matriz sea en relación con mi entorno, mi hábitat, mi ciudad. En este contexto, es que el presente proyecto se origina desde hace poco más de nueve años, cuando utilizando pegamento en aerosol sobre el piso de mi casa para fijar unos afiches para una exposición mía que se llevaría a cabo en unas horas, dejé rociado sobre el piso el pegamento sin darme cuenta; así pasaron varios días en un continuo ajetreo por la cantidad de trabajo acumulado durante la semana que no reparé en mi piso, solo pensaba que no había hecho el quehacer, así el fin de semana a punto de limpiar mi casa, me di cuenta de

lo que estaba en el piso “sensibilizado” por el pegamento: mugre fijada en un orden aleatorio, pero bien definido por los distintas siluetas dejadas por los afiches que pegué; de esta forma es que me di cuenta que lo que estaba ahí fijado, mi transcurrir de casi una semana, un acontecer frenético, el gastarme en el mundo.

En aquél momento me di cuenta no solo de un motivo muy interesante a desarrollar, sino de un desafío aún más sugestivo, ¿Cómo debería ser una imagen-matriz para desarrollar la propuesta recién encontrada? y sospeché que eso obligaría a replantearme la forma de entender y hacer una estampa; así la necesidad había sido establecida. En este punto la cuestión radica en definir



cuál es ese “hacer” que lleva al saber, como factor determinante del proceso creativo que quería desplegar, es decir, la técnica a desarrollar significaría sobre todo una forma de dirigirme, de un estar al tanto, de saber. Así de este modo, se suceden una serie de preguntas por mí ser-ahí, mi ser-entre otros, y preguntando en la práctica de estampar mugre y polvo recolectado de lugares en específico, para representar mi espacio-hábitat con fragmentos de las circunstancias que hacen que piense mi ciudad a partir de mi transcurso por ella.

De tal guisa, la lectura de la obra generada no solo depende de la identificación de las formas o figuras representadas, sino de cómo se integran estos fragmentos de mi realidad como elementos componentes de la obra en su totalidad. Por lo que la selección del lugar a representar, determinará en cada obra, las características del material recolectado, el proceso y los motivos a estampar, planteándose como un estudio de la ciudad y sus símbolos de identidad, siendo la mugre y polvo el material a utilizar como segmentos del contexto de esta ciudad,

en oposición a una pretendida pulcritud de la conciencia social de nosotros sus habitantes.

Necesidad y potencia

Una de las características la disciplina artística llamada gráfica o estampa, es la estrecha correspondencia que guardan la técnica y el lenguaje plástico en ésta, y es tan íntima esta relación, que es determinada a priori en los modelos de reproducción gráfica, desarrollados a partir de necesidades muy específicas y definiéndose claramente en función de una tensión entre limitación y posibilidad que ofrece la técnica.

De tal guisa, las distintas técnicas de la estampa que utiliza el grabador o estampador (y las innovaciones que haga sobre ellas), definen su propio lenguaje plástico, siendo éste el primer nivel de significado de lo que una estampa es como obra de arte. En este sentido, la plancha que invariablemente se utiliza para la reproducción de una imagen-matriz, soporta en sí la potencia de posibilidades, que cuando llegan a su límite tienden a crear materias nuevas.





Por lo anteriormente mencionado, cabe destacar que si una estampa es lo que es hoy en día de manera convencional, es debido a que las distintas técnicas que lo componen, han sido utilizadas ensalzando su carácter técnico dejando de lado un análisis más conceptual que guarda este quehacer.

Posiblemente en la estampa nos seguimos preguntando por el ¿Qué? y el ¿Cómo?, pero considero que la pregunta que falta es el ¿Por qué?, el ¿Por qué seguir haciendo estampas?, y es precisamente que esta última pregunta me obliga hacer otra ¿Cómo puede ser que una estampa sea?, la imagen –matriz contestaría, pero entonces ¿Qué es una imagen–matriz?, o mejor dicho, ¿Cómo puede ser una imagen –matriz?

Reflexión y posibilidad

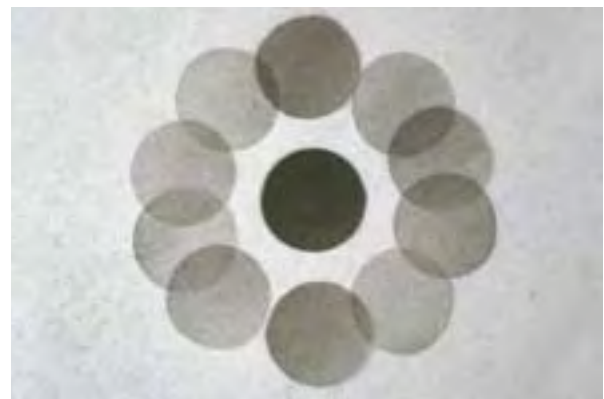
En términos mecánicos, el principio unificador de la gran variedad de procedimientos que componen el uni-

verso del grabado, es la existencia de la imagen sobre un soporte o matriz que permite su reproducción.

Si damos un paso más en la concreción técnica, las posibilidades de encontrar en rigor, un principio unificador entre la dispersa riqueza de posibilidades gráficas desaparece, por lo que creo es mejor pensar y observar de nuevo los principios básicos de los elementos componentes que hacen que una estampa sea.

Esto es que, si entendemos que contamos con cinco posibilidades técnicas iniciales para crear una imagen–matriz (Bloqueo, Relieve, Hueco, Planográficas y Electrónicas ó Virtuales) de las cuáles se han desprendido todas las demás, entenderemos la potencia creativa y conceptual, que aún guardan las técnicas convencionales y las nuevas tecnologías aplicadas en la reproducción de una imagen.

Como ejemplo de lo anterior, es que propongo mi proyecto de investigación a desarrollar, como un punto de reflexión sobre una de las cinco técnicas ya mencionadas anteriormente.





ENSOÑACIÓN-INCCIDENTAL



La técnica es la de bloqueo y pese a lo que se piensa generalmente, esta técnica es la más antigua de todas como proceso técnico sistematizado para la creación de una imagen-matriz, ya que hace 40,000 años en pinturas rupestres, correspondientes a la última glaciación, en donde el autor de estas pinturas puso en su boca líquidos pigmentados para estarcirlos a manera de aspersor sobre la pared de sus cuevas, utilizó su mano como imagen y matriz para bloquear el estarcido y así dejar la silueta impresa sobre la pared, en este sentido la primera matriz fue el cuerpo humano, materia viva.

Es sin duda una imagen poética, la impresión de su cuerpo, su existencia, aquí no podemos hablar de un conocimiento del dibujo para representar el cuerpo del autor, se dejó el espacio-tiempo (la huella) de la mano de éste, la prueba de una materia aludida.

Estructura conceptual

A partir del descrédito y quiebre del proyecto moderno-positivista de producción y bienestar sustentado y su consiguiente impacto en una sociedad más laxa y tolerante, es que la esfera del arte ha perdido su fuerza militante en los discursos radicales de las entonces vanguardias artísticas, promoviendo un arte más cercano a la negociación de sus propósitos sociales y a una indiferencia política en sus discursos y estrategias.

Lefebvre menciona en: "Critique de la vie quotidienne II" (1961) y "La production de l'espace" (1974) aso-

ciaba la supervivencia del capitalismo a la producción de espacios mistificados donde la realidad se ocultaba tras velos de ilusión que eran velos ideológicos. Desde el pensamiento marxista, y durante la década de los 70, la llamada de Foucault y Lefebvre en pro de la espacialidad se trasladaría a la sociología y la geografía urbana, activada por el estallido de la "Crisis del Petróleo".

La aparente apatía y el conformismo han sido socavados por el descaro de un sistema que ha desgastado el juego cínico de los símbolos del poder, por lo que en varios sectores sociales ha surgido una necesidad por crear una nueva estrategia para abordar el espacio público como un espacio político, más allá de una ideología específica, sino como una instancia discursiva que puede expresarse simbólicamente en la actividad social, individual y productiva, utilizando las mismas estrategias de posicionamiento simbólico de la industria mercantil, esto a través del uso de la tecnología generada por dicha industria. "Estaremos entonces en una especie de escenario donde lo que está en juego es el espacio de la legitimación cultural" (Suazo, 2000, p. 16). En realidad, ya desde la aparición de las primeras tentativas conceptuales de los años 60's, el propio gesto de abandonar la pintura y dar énfasis a la idea, suponía una toma de posición no solo estética sino también política que se oponía a la fetichización del objeto y a su circulación mercantil. Esta postura radicalizó paulatinamente, en la medida en que las prácticas de creación abandonaron los espacios de legitimación oficial y se trasladaron hacia los ambientes naturales y urbanos, donde la obra adquiría una dimensión procesual y efímera.



<http://youtu.be/1uZebBxQz2I>

VIDEO/ Pulsar imagen/ Click image

<http://youtu.be/1uZebBxQz2I>

Referencias

Lefebvre, Henri. (1961). Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté. Paris: L'Arche

Lefebvre, Henri, (1991). The Production of Space. D. Nicholson-Smith trans., Oxford: Basil Blackwell. Originally published 1974.

Suazo, Félix. (2000, julio-diciembre). Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas. Curare, 16-20.

The New Spectatorship. Hacia una relación dinámica entre el espectador y la obra

The New Spectatorship. Towards a Dynamic Relationship between Viewer and Artwork

Letizia Viviana Binda-Partensky
Accademia di Belle Arti di Bologna
lbindapartensky@gmail.com

Recibido 24/03/2014
Aceptado 29/04/2014

Revisado 22/04/2014

RESUMEN

La base de este ensayo visual es la obra de Luc Huijbregts, que fue mostrada en la sala de exposiciones “Espacio de Arte” en *La Casa del Siglo XV* de Segovia (España) durante el verano de 2007.. El espectador se encuentra a sí mismo en un espacio-proceso que dismantela la distancia convencional que le separa de la obra de arte. Al entrar en la exposición, un lienzo de Nisa Goiburu, integra todo el entorno “profano”. Más adelante, el espectador llega a una serie de obras tridimensionales. Mediante el uso del suelo como base, invitan a su participación activa, contrariamente a lo que sucede con los pedestales convencionales. El espectador no queda confinado a un espacio inferior.

Fotografías de Marie-Christine Noël

ABSTRACT

The foundation of this visual essay is the work of Luc Huijbregts, displayed at the showroom “Espacio de Arte” at *La Casa del Siglo XV* in Segovia (Spain) during the summer of 2007. The viewer finds himself in a process which dismantles the conventional distance separating him from the artwork. As he enters the exhibit, a canvas on display integrates its “profane” surroundings. Further along, the viewer comes to a series of threedimensional works. By using the floor as a base, they invite his participation instead of precluding it, as would a conventional pedestal: the viewer is no longer confined to a lower space.

Photographs by Marie-Christine Noël

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Espectador, recreación, proceso, arte, cuerpo, conocimiento artístico / Spectatorship, recreation, process, art, body, artistic knowledge

Para citar este artículo:

Binda-Partensky, L. V. (2014). The New Spectatorship. Hacia una relación dinámica entre el espectador y la obra. TercioCreciente N° 5, págs. 83 - 92,
<http://www.terciocreciente.com>



La base de este ensayo visual es la obra de Luc Huijbregts, que fue mostrada en la sala de exposiciones “Espacio de Arte” en *La Casa del Siglo XV* de Segovia (España) durante el verano de 2007. El espectador se encuentra a sí mismo en un espacio-proceso que desmantela la distancia convencional que lo separa de la obra de arte. Al entrar en la exposición, un lienzo, obra de Nisa Goiburu, integra todo el entorno “profano”. Más adelante, el espectador llega a una serie de obras tridimensionales, las esculturas de Luc Huijbregts. Mediante el uso del suelo como base, invitan a una participación activa, contrariamente a lo que sucede con los pedestales convencionales. El espectador no queda confinado a un espacio inferior.

Actuando conforme a esta situación, me sentí atraída a interactuar con el trabajo de Goiburu y de Huijbregts, capturando el resultado a través de la fotografía. El primer trabajo que observé fue una pintura al óleo sobre lienzo de Nisa Goiburu sobre la que se había colocado un espejo. De este modo, en la obra se configuran cambios en función de su entorno, reflejando lo que viene frente a ella como parte de la obra, ya sea otra obra de arte situada en frente o parte del cuerpo del espectador. Le aporté a este trabajo mi imagen, por lo que se regenera fugazmente en sí mismo a cada momento como lo hace para cada espectador.

Seguidamente, la instalación de Luc Huijbregts me invitó a desafiar el espacio “sagrado” de la obra de arte. Tres estructuras, las esculturas de Luc Huijbregts, se levantaban desde el suelo hasta el techo, o se extendían a mis pies. Yo imitaba las formas mientras atravesaba el perímetro y penetra el espacio de las obras.

Las obras son según el orden en el que aparecen en este ensayo y los datos del catálogo de aquella exposición (2007):

The tall tear tree, 240 x 140 x 320 cm, acero inoxidable, madera de tilo.

Paisaje, 240 x 320 x 160 cm, acero inoxidable, madera de tilo.

Perlas negras, 210 x 140 x 43 cm, acero inoxidable, madera de tilo.

Fotografías de Marie-Christine Noël

REFERENCIAS

VVAA (2007). *Especulaciones. Intrínsecamente subversivos*. Catálogo de la exposición. Segovia

The foundation of this visual essay is the exhibition held at the showroom “Espacio de Arte” at *La Casa del Siglo XV* in Segovia (Spain) during the summer of 2007. The viewer finds himself in a process which dismantles the conventional distance separating him from the artwork. As he enters the exhibit, a canvas by Nisa Goiburu integrates its “profane” surroundings. Further along, the viewer comes to an installation by Luc Huijbregt. By using the floor as a base, these three-dimensional works invite to a active participation instead of precluding it, as would a conventional pedestal: the viewer is no longer confined to a lower space.

Acting upon this invitation, I felt drawn to interact with Goiburu and Huijbregts’ work, and to capture the result through photography. The first work I observed before begin with Huijbregts was an oil painting on canvas of Nisa Goiburu, upon which a mirror had been placed. It thus changes based on its surroundings, reflecting whatever comes into view, be it the artwork opposite or part of the viewer’s body. I lent the work my image, so that it regenerated itself for a fleeting moment, as it does for every viewer.

The successive three-dimensional works invited me to challenge the “sacred” space of artwork. Three structures rose from the ground to the ceiling, or were spread out at my feet. Works are in the order in which they appear in this essay and information in the catalog of that exhibition (2007):

The tall tear tree, 240 x 140 x 320 cm, stainless steel and linden wood.

Paisaje, 240 x 320 x 160 cm, stainless steel and linden wood.

Perlas negras, 210 x 140 x 43 cm, stainless steel and linden wood.

I imitated the shapes while penetrating the perimeter of the works.

Photographs by Marie-Christine Noël

REFERENCES

VVAA (2007). *Especulaciones. Intrínsecamente subversivos*. Catálogo de la exposición. Segovia



1. Espejo **Mirror**



Mendrian
Composición con rectángulos y menina

Mendrian
Composition with Rectangles and Menina



2. Serie de estructuras de metal *Series of Metal Structures*



Una puede dar la vuelta a esta estructura. Uno puede atravesarla. ¿Porque no amoldar mi cuerpo a su forma?

You can walk around it. You can pass through it. Why not mould my body into its shape?



Evocar las líneas quebradas con los ángulos de mis codos

The angles of my elbows allude to the broken lines.



O de perfil

With my profile

Añadir curvas con mi espalda

Adding curves with my back



Las formas ovaladas arqueando el tronco

Magnifying a curve



Angulos y curvas

Embodying angles and curves



Situarse en un espacio circunscrito

Unwinding in circumscribed space



M
o
v
e
r
s
e
n

e
l



Confined movement





Caos

Chaos

Espectadora modificando
la obra a gustoo

Viewer modifying
artwork at will





TERCIOCRECIENTE



ESAGEC
Estudios en Sociedad,
Artes y Gestión Cultural

Nº 5, JULIO 2014

Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.

www.terciocreciente.com

—



ESAGEC
Estudios en Sociedad,
Artes y Gestión Cultural

