



Nº 17 Retos del arte en la actualidad: de la intervención social a la innovación educativa. / 17th Challenges of art today: from social intervention to educational innovation.

Tercio Creciente





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: www.terciocreciente.com / <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

<http://terciocreciente.com/web/ojs/index.php/TC/index>

Directora: María Isabel Moreno Montoro

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.

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

Directora y Editora Jefe / Director

María Isabel Moreno Montoro, Directora.

Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.

Coeditora Jefe

María Martínez Morales, Editora .

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

Comité Editorial/Editorial Board

María Lorena Cueva Ramírez, Universidad de Jaén Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural

Ana María Ortola Quintero, Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Ecuador.

Mónica García García, Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Ecuador.

Josué Vladimir Ramírez Tarazona, Universidad Antonio Nariño, Colombia.

Martha Patricia Espiritu Zavalza, Universidad de Guadalajara, México.

Juan Manuel Valentín Sánchez, Cineasta- Producciones "Ojos de nube", Madrid- España.

Jesús Caballero Caballero Universidad de Jaén Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.

Antonio Félix Vico Prieto OTO Grabaciones binaurales y Tetera y Kiwi Productora Audiovisual..

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 Araña Gisbert, Universidad de Sevilla- España. 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. Rocio 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 Félez, 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.

Tercio Creciente

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 comprometiéndola 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.

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

Artículos temáticos del número Thematic articles

— 7

Implicaciones de la educación artística en la salud, bienestar y calidad de vida de los adultos mayores. Una respuesta al envejecimiento activo / **Implications of artistic education in the health, well-being and quality of life of older people. A response to active aging**

Milena Juliana Castellarin & Lía Macarena Caamaño González

— 21

Una experiencia educativa desde la innovación docente universitaria a la intervención social penitenciaria / **An educational experience from University teaching innovation to the prison social intervention**

María del Carmen Sánchez Miranda

— 33

Revisión del Surrealismo para una Educación Artística de lo insólito: del simulacro a la imagen-objeto / **Review of Surrealism for an Art Education of the unwonted: from sham to visual conceit**

Javier Domínguez Muñino

Artículos misceláneos Miscellaneous articles

— 47

承德普陀宗乘之庙石质文物现状问题及对策
El status quo y las contramedidas sobre las reliquias de piedra del Templo Putuo Zongcheng en Chengde / **The status quo and the countermeasures about the stone relics of the Putuo Zongcheng Temple in Chengde**
Haijia Wu / 吴海嘉

— 71

La Caja-Tambora Montuvia / **The Montuvia Drum-Box**
Luis Andrés Macías Ferrín

— 83

En la cuerda floja. Propuesta de análisis sobre la incidencia del encordado sobre la interpretación del repertorio violinístico de N. Paganini / **On the tightrope. Proposal for an analysis of the incidence of strings on the interpretation of the violin repertoire of N. Paganini**
Pablo Martos Lozano

— 107

Cristalización y disolución, estatismo y perpetuum mobile en la pintura de Maya Kulenovic / **Crystallization and Dissolution, Stasis and Perpetuum Mobile in Maya Kulenovic's Painting**
Guillermo Aguirre Martínez

Editorial

Nº 17 Retos del arte en la actualidad: de la intervención social a la innovación educativa. / 17 th Challenges of art today: from social intervention to educational innovation.

Referirnos a dos conceptos que son retos e innovación, puede llevarnos a imaginar cosas que se relacionan con la invención y la creación científica de nuevos artefactos. Especialmente si los dos conceptos van combinados. Si además están acompañando al arte podemos pensar en las nuevas tecnologías o en artefactos e inventos creativos y artísticos que hablan de nuevos medios y materiales.

Pero ya hace tiempo que tenemos claro que innovar no es e inventar un artilugio espectacular, si no darle un nuevo giro y aplicación a algo que puede ser milenario. Tan antiguo como la humanidad. Y que un reto es simplemente la respuesta valiente a algo que ya hemos comprendido. El concepto de arte humano con el que estamos trabajando actualmente, que no excluye a ningún ser humano ni al patrimonio que hay en los museos, por ejemplo, es algo que hemos comprendido y que valientemente hemos defendido, pero ya dejó de ser un reto. Ahora es la manera en la que vivimos el arte para trabajar desde el mismo aquellos retos que le dan sentido a nuestras vidas de artistas y educadoras.

Uno de estos retos ha sido situarnos en la idea de que la acción socialmente compartida es la que genera la actividad y, por supuesto, la experiencia. Hablamos de arte de contexto, de arte social, de arte compartido, en el que todas las personas involucradas aprendemos. Aquí hay una posición clara hacia la igualdad, hacia una catalización de interacciones entre prácticas artísticas y espacios sociales, con el objetivo de generar vínculos y propuestas entre los participantes y el territorio, utilizando procesos creativos y de cultura comunitaria.

Referring to two concepts that are challenges and innovation, can lead us to imagine things that are related to invention and the scientific creation of new artifacts. Especially if the two concepts are combined. If they are also accompanying art, we can think of new technologies or artifacts and creative and artistic inventions that speak of new media and materials.

But it has been clear for a long time that innovating is not inventing a spectacular contraption, but giving a new twist and application to something that can be ancient. As old as humanity. And that a challenge is simply the courageous response to something we have already understood. The concept of human art with which we are currently working, which does not exclude any human being or the heritage that exists in museums, for example, is something that we have understood and that we have courageously defended, but it is no longer a challenge. Now it is the way in which we live art to work, from it, those challenges that give meaning to our lives as artists and educators.

One of these challenges has been to situate ourselves in the idea that socially shared action is what generates activity and, of course, experience. We talk about context art, social art, shared art, in which all of us involved learn. Here there is a clear position towards equality, towards a catalysing of interactions between artistic practices and social spaces, with the aim of generating links and proposals between the participants and the territory, using creative processes and community culture.

De esta manera, en este número, directamente relacionados con el tema, tenemos tres artículos, dos de ellos que abordan las prácticas artísticas disueltas en el tejido social, como "Implicaciones de la educación artística en la salud, bienestar y calidad de vida de los adultos mayores" de Castellarin & Caamaño, o "Una experiencia educativa desde la innovación docente universitaria a la intervención social penitenciaria" de Sánchez Miranda. Además del tercer artículo "Revisión del Surrealismo para una Educación Artística de lo insólito: del simulacro a la imagen-objeto" de Domínguez Muñino, que propone una recuperación de la Vanguardia moderna para hacer de ella una relectura que aproveche el potencial creativo-crítico de los estudiantes, de manera que sean preparados para abordar la práctica artística como un asunto universal y social.

Para completar el tema, los artículos de carácter general, recopilados en el apartado misceláneo, refuerzan la importancia del vínculo de la tradición con una nueva mirada e implicación en la sociedad actual. Por un lado, con "Cristalización y disolución, estatismo y perpetuum mobile en la pintura de Maya Kulenovic" de Aguirre Martínez, vemos como a través de las obras de arte podemos comprender no solo la sociedad de su momento, sino también la nuestra. Por otra parte, con los artículos sobre las reliquias culturales de piedra en el Templo Putuo Zongcheng, la caja-tambora montuvia, o sobre la incidencia del encordado en el repertorio vilonístico, de Haijia Wu, Macías Ferrin y Martos Lozano, respectivamente, vemos el amplio espectro de la innovación en el mundo del arte. Se hace evidente la manera en que se explora el territorio desde el ámbito popular social o desde el técnico, y en cualquier caso desde profundos conocimientos especializados.

Thus, in this issue, directly related to the topic, we have three articles. Two of them address the artistic practices dissolved in the social world, such as "Implications of artistic education in the health, well-being and quality of life of older people. A response to active aging" by Castellarin & Caamano, or "An educational experience from university teaching innovation to prison social intervention" by Sánchez Miranda. In addition, the third article "Review of Surrealism for an Art Education of the unwonted: from sham to visual conceit" by Domínguez Muñino, which proposes a recovery of the modern Vanguard to make it a rereading that takes advantage of the creative-critical potential of students, so that they are prepared to approach artistic practice as a universal and social issue.

To complete the theme, the articles of a general nature, compiled in the miscellaneous section, reinforce the importance of the link of tradition with a new perspective and involvement in today's society. On the one hand, with "Crystallization and Dissolution, Stasis and Perpetuum Mobile in Maya Kulenovic's Painting" by Aguirre Martínez, we see how through works of art we can understand not only the society of its time, but also ours. On the other hand, with the articles on the stone cultural relics in the Putuo Zongcheng Temple, the montuvian drum-box, or on the incidence of strings on the interpretation of the violin repertoires, by Haijia Wu, Macías Ferrin and Martos Lozano, respectively, we see the broad spectrum of innovation in the art world. The way in which the territory is explored from the popular social or technical sphere is evident, and in any case from deep specialized knowledge.

Implicaciones de la educación artística en la salud, bienestar y calidad de vida de los adultos mayores. Una respuesta al envejecimiento activo

7

Implications of artistic education in the health, well-being and quality of life of older people. A response to active aging

Milena Juliana Castellarin
Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
milenajcastellarin@gmail.com

Recibido 14/11/2019 Revisado 04/01/2020
Aceptado 13/01/2020 Publicado 31/01/2020

Lía Macarena Caamaño González
Universidad de Chile, Chile.
liacaamano@gmail.com

Resumen:

Este artículo constituye una reflexión en torno al papel relevante que ofrece la Educación Artística en la tercera edad, tomando como punto de partida nuestra experiencia pedagógica en el desarrollo de talleres de expresión artística destinados a personas adultas mayores. Se pretende identificar y analizar los beneficios que resultan de la práctica creativa y su incidencia en la salud, bienestar y calidad de vida de este grupo etario. La educación artística se presenta como un espacio propicio de contención donde transitar la vejez, involucrando e impactando positivamente en las esferas biológica, cognitiva, psicológica y social; posicionándose como una alternativa sumamente efectiva para fomentar el envejecimiento activo en la sociedad.

Sugerencias para citar este artículo

Castellarin, Milena Juliana y Caamaño González, Lía Macarena (2020). Implicaciones de la educación artística en la salud, bienestar y calidad de vida de los adultos mayores. Una respuesta al envejecimiento activo. Tercio Creciente, 17, págs. 7-20.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.1>

CASTELLARIN, MILENA JULIANA y CAAMAÑO GONZÁLEZ, MACARENA. Implicaciones de la educación artística en la salud, bienestar y calidad de vida de los adultos mayores. Una respuesta al envejecimiento activo. Tercio Creciente, enero 2020. n° 17, pp. 7-20.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.1>

Abstract:

This article constitutes a reflection on the relevant role that Art Education offers to the elders, our starting point is our pedagogical experience in the development of artistic expression classes directed to older people. It is intended to identify and analyze the benefits that result from a creative practice and its impact on health, well-being and the quality of life for this age group.

Artistic education is presented as a conducive space for support where transit to old age, is impacted positively in the biological, cognitive, psychological and social spheres. Art education is an effective alternative to promote active aging in society.

Palabras Clave / Key words

Adulto mayor, tercera edad, educación artística, creatividad, bienestar, calidad de vida, envejecimiento activo / Elderly, senior citizens, arts education, creativity, well-being, quality of life, active aging.

Sugerencias para citar este artículo

Castellarin, Milena Juliana y Caamaño González, Macarena (2020). Implicaciones de la educación artística en la salud, bienestar y calidad de vida de los adultos mayores. Una respuesta al envejecimiento activo. Tercio Creciente, 17, págs. 7-20.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.1>

CASTELLARIN, MILENA JULIANA y CAAMAÑO GONZÁLEZ, MACARENA. Implicaciones de la educación artística en la salud, bienestar y calidad de vida de los adultos mayores. Una respuesta al envejecimiento activo. Tercio Creciente, enero 2020. n° 17, pp. 7-20.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.1>

1. Contextualización

El presente artículo plantea una reflexión acerca de la importancia que acarrea la práctica de Educación Artística en la tercera edad, basándonos en nuestra experiencia impartiendo talleres de expresión artística para adultos y adultas mayores y rescatando el impacto positivo en su calidad de vida.

La motivación principal que nos condujo a la redacción de este artículo fue haber transitado experiencias como docentes de talleres de expresión artística, destinados a mejorar la salud y calidad de vida de personas adultas mayores. En ambos casos se trató de talleres semanales y grupos mixtos, uno de ellos estuvo a cargo de la Lic. Lia Caamaño y tuvo lugar en la Agrupación de Adultos Mayores de la comuna de Colina, en Santiago de Chile (2014-2018) y el otro desarrollado por la Lic. Milena Juliana Castellarin en un Centro de Día de barrio Fisherton, perteneciente al Instituto de Neurociencias Cognitivas ubicado en la ciudad de Rosario, Argentina (2016-2018) y destinado a beneficiarios de clínica de la memoria.

2. Introducción

La Organización Mundial de la Salud considera que al pasar los sesenta años las personas comenzamos a transitar la denominada “tercera edad”, de igual manera invitamos a pensar la noción de envejecimiento desde un enfoque integral, entendiéndolo como un proceso cuyas etapas responden a las circunstancias de vida y al desarrollo biológico, cognitivo, psicológico y social de cada persona.

La sociedad atribuye a la vejez un lugar relegado, de descarte, promoviendo incluso mecanismos para disimular las marcas del tiempo a nivel corporal. La imagen que construye en torno a ella es negativa y negadora de esta etapa de la vida como una oportunidad de desenvolverse socialmente, por el contrario, la presenta enfatizando en la disminución de las capacidades y habilidades, agravada por la pérdida de la sexualidad y reducida adaptación a un mundo aceleradamente tecnologizado. Esto afecta al adulto mayor en su autoestima y a quienes no han llegado a esa etapa por el vínculo que ya están generando con la misma.

Nos encontramos con población cada vez más numerosa y longeva, como sociedad nos urge la necesidad de reflexionar en qué casillas estamos ubicando a esta etapa y qué realidades se están presentando a este colectivo. Es momento de quitar a la tercera edad del rincón apartado donde se la ha ubicado tantas veces, asumirla como una etapa del ser humano, ponerle atención y accionar en pos de su calidad de vida.

La representación social de la vejez influye en la autopercepción del adulto mayor y en cómo nos vamos acercando a esa etapa.

“Según Simmons (1969), la vejez se refiere más a un acontecimiento social que a unas características fisiológicas, es decir, la vejez empieza cuando un grupo social o sociedad de la que forma parte lo reconoce como una persona vieja, produciéndose una situación en que la edad social que se estipula como determinante del inicio de la vejez nada tiene que ver con la edad cronológica. De alguna manera, son las sociedades las que condicionan la cantidad y calidad de vida en esta etapa y que la situación de dependencia en que se encuentran los ancianos se debe a la política social” (Colom, 1999, p. 52).

Resulta necesario reconfigurar la representación social de la vejez para propagar su valoración positiva y promover la concepción de adultos/as mayores como sujetos activos. Por esta razón resulta indispensable su abordaje como seres sociales, puesto que el rol activo dentro de la comunidad donde está inserto/a conforma un factor determinante en su calidad de vida.

3. Educación Artística y Tercera Edad

En esta línea, la Educación Artística en la tercera edad tiene un papel más que relevante ya que la organización del trabajo en grupos dentro del taller se encuentra en directa relación con las necesidades de las personas mayores, promoviendo su rol activo desde la creatividad, la reflexión y el quehacer artístico; generando la conformación de redes, fomentando la creación y sostén de vínculos sociales.

Nuestra práctica de taller encuadrada dentro de la Educación Artística se despega de la concepción plástica academicista, la cual centra al arte en el producto bello acabado, para ubicarlo en el proceso: El arte como actividad experiencial. Ya en 1934 el filósofo John Dewey nos invitaba a abandonar la idea de arte como objeto sublime, lejano y apartado de la cotidianidad, para pensarlo como “experiencia estética” y vincularlo directamente con la vida, el cuerpo, la actividad y el momento de la creación.

“El producto del arte -templo, pintura, estatua, poema- no es la obra de arte, sino que esta se realiza cuando el ser humano coopera con el producto de modo que su resultado sea una experiencia gozada a causa de sus propiedades liberadoras y ordenadas” (Dewey, 1934, p. 241).

Nuestras propuestas están centradas en las personas con quienes trabajamos, quienes mediante la experiencia artística fortalecen y potencian sus habilidades y capacidades. El proceso creativo parte de su realidad cercana, del contexto social donde trabajamos, de sus vivencias subjetivas y contribuye a la mejora de su calidad de vida. “Las experiencias estéticas son manifestaciones de nuestro potencial para desarrollar una vida mejor, más digna, más inteligente, más justa” (Augustowsky, 2012, p. 14).

Entendemos la Educación Artística en adultos mayores como una herramienta efectiva para la promoción de la salud, teniendo en cuenta el grado de vulnerabilidad de este grupo y sus necesidades específicas:

“La promoción de la salud se describe como un proceso, cuyo objeto consiste en fortalecer las habilidades y capacidades de las personas para emprender una acción, y la capacidad de los grupos o las comunidades para actuar colectivamente con el fin de ejercer control sobre los determinantes de la salud”. (Ministerio de Salud, Gobierno de Chile, 2016, Promoción de Salud)

Entendemos que la promoción de la salud no remite solamente a la ausencia de enfermedad, o la comprensión, prevención y enfrentamiento de los procesos patológicos: Se trata de defender y elevar la calidad y la dignidad de la vida. “La salud es fuerza, sincronía interna, organización, interconexión intelecto-cuerpo-espíritu, ocurriendo aquí y ahora”. (Ministerio de Salud, Gobierno de Chile, 2015, Promoción de salud función esencial de Salud Pública).

La Educación Artística en la tercera edad promueve vías de expresión y desarrollo de la creatividad por lo que podría ligarse al concepto de “salutogénesis”, que contrariamente al enfoque patogénico (centrado en la enfermedad), trabaja e incide sobre los aspectos sanos y positivos de la persona, centrándose en sus condiciones de vida y entorno, capacitándola y empoderándola, manteniendo un abordaje multidisciplinar. La promoción de la salud es fundamental en adultos y adultas mayores apuntada a un “envejecimiento activo”. La posibilidad de participar en un espacio grupal de taller que fomenta la creatividad, contribuye a estimular sus funciones físicas, mentales, emocionales y sociales, promoviendo su capacidad de adaptarse a los cambios propios del envejecimiento, sintiéndose contenidos/as y acompañados/as, posicionándose como sujetos activos y generando los recursos necesarios para serlo.

El taller brinda un espacio donde relacionarse mediante lenguajes artísticos y se convierte en un aporte significativo en la calidad de vida del adulto y adulta mayor, incidiendo directamente sobre los indicadores de bienestar planteados por Carol Ryff (1989-1998) en su Modelo de Bienestar Psicológico; teoría que vincula la calidad de vida al bienestar subjetivo, el cual puede ser medido y a la vez potenciado teniendo en cuenta las siguientes dimensiones de la persona: Autoaceptación, Relaciones positivas con los demás, Autonomía, Dominio del ambiente, Propósito de vida y Crecimiento personal.

Diversos autores vinculan fuertemente el bienestar psicológico del adulto/a mayor a su autoestima, la cual involucra el aspecto emocional y repercute en las distintas áreas de su vida. “Se define generalmente como una actitud o sentimiento positivo o negativo hacia la persona, basada en la evaluación de sus propias características, e incluye sentimientos de satisfacción consigo mismo.” (Ortiz y Castro, 2009, p. 27).

Además de la ya mencionada construcción social de la vejez que afecta a la imagen que los/as adultos/as mayores perciben de sí mismos/as, otro factor agravante en la

disminución de su autoestima es la comparación que suelen realizar entre las habilidades y características propias de su juventud frente a los cambios o disminuciones que puedan experimentar en sus facultades físicas y/o cognitivas propias del envejecimiento, lo cual afecta su autosatisfacción.

Solo dimensionando el impacto que presenta el fortalecimiento de la autoestima en la calidad de vida de los/as adultos/as mayores, podemos comprender la importancia que tiene desarrollar actividades que la favorezcan. El encuentro con pares permite transitar la vejez sintiéndose acompañados por otros/as que están viviendo la misma etapa, plantear objetivos comunes e involucrarse en proyectos que favorecen su actividad.

La OMS hace referencia al término “envejecimiento activo” como “proceso de optimización de las oportunidades de salud, participación y seguridad con el fin de mejorar la calidad de vida de las personas a medida que envejecen” (OMS, Informe mundial sobre el envejecimiento y la salud, 2015, p. 5). El envejecimiento activo se presenta como un gran desafío en las políticas públicas de muchos países, dado que se encuentra determinado en parte por los aspectos conductuales y personales, pero en gran medida por los factores económicos, sociales, influidos por el entorno físico y en directa relación con los sistemas sanitarios y sociales.

Desde nuestra experiencia docente en el dictado de talleres de expresión artística destinados a tercera edad, destacamos especialmente la eficacia de las herramientas y lenguajes artísticos en la conformación de propuestas que contribuyan al bienestar de los/as adultas mayores, favoreciendo su socialización, su independencia y el mencionado rol activo, contribuyendo a su desarrollo tanto desde la producción creativa personal como desde la creación colectiva en las propuestas grupales.

¿Será entonces el momento de considerar formalmente la potencialidad de la educación artística en la tercera edad?

4. La importancia del grupo

Observando que la tercera edad viene acompañada en ocasiones de cambios drásticos en los hábitos de vida y que muchos/as mayores afrontan el riesgo de exclusión social, presentamos el taller de expresión artística como una alternativa para prevenir y aplacar esta problemática.

Entendemos a la creación de este tipo de talleres como una forma de propiciar el cumplimiento de derechos fundamentales para las personas adultas mayores, así como lo estipula la ONU en los “Principios de las Naciones Unidas en favor de las Personas de Edad” (1991): “Las personas de edad deberán poder aprovechar las oportunidades para desarrollar plenamente su potencial” (derecho nro. 15) y “Las personas de edad deberán tener acceso

a los recursos educativos, culturales, espirituales y recreativos de la sociedad” (derecho nro. 16), reafirmando años más tarde en la “Declaración Política y Plan de Acción Internacional de Madrid sobre el Envejecimiento” (2002), estableciendo como medida de prevención: “Promover la participación de las personas de edad en actividades cívicas y culturales como estrategia para luchar contra el aislamiento social y favorecer su habilitación”.

Planteamos propuestas constructivas que vinculan a la persona mayor con el medio que le rodea, partimos de su realidad para llevar adelante una actividad artística que la involucra con su entorno, ayudándole a generar pertenencia a su comunidad, a que sostenga el contacto con el medio que le rodea y que además se sienta útil, valorada y aceptada por otros/as integrantes de la sociedad.

“La comunidad es también el escenario de la construcción de relaciones humanas y valores interpersonales vinculados al conocimiento de los y las demás, a la conciencia del colectivo y de una situación de vida compartida, así como a la búsqueda de cambio social a través de la organización y la cohesión social” (Montero, 2004; Sánchez, 2007).” (Cueto, Espinosa, Guillén, y Seminario, 2014, p. 2).

La comunidad es el espacio que se crea tanto física como emocionalmente, es el momento y lugar del taller, las personas que lo conforman, las herramientas que comparten, las relaciones interpersonales, las sensaciones y emociones que afloran, las conversaciones mientras trabajan, el currículum oculto. También invitamos a pensar las comunidades como “fuerzas preventivas” (Maguire, 1980) que asisten a sus miembros cuando se presenta alguna adversidad, convirtiéndose en verdaderos tejidos de apoyo. A esto atribuimos la importancia de destacar que a través del trabajo del taller de expresión artística se potencia de forma intrínseca la generación de redes, la intensificación de la cohesión social y el vínculo grupal.

Desde la configuración como grupo y su identificación con éste, se comienza a generar sentido de pertenencia, posicionándose un yo personal y a la vez colectivo, compartiendo intereses y experiencias, dando pie al sentido de comunidad, el cual se define como “sentimiento de pertenencia a una comunidad, así como la percepción de interdependencia entre sus miembros, por la cual cada miembro del colectivo se siente importante para los demás y para el grupo (Sánchez, 2007). De este modo, el sentido de comunidad favorece el surgimiento de un compromiso conjunto por la satisfacción de las necesidades grupales, psicológicas y materiales (McMillan & Chavis, 1986).” (Cueto, Espinosa, Guillén, y Seminario, 2014, p. 2).

En el taller se derriba el aislamiento social que suele afectar a la tercera edad, reuniéndose en un espacio de pertenencia, en un grupo propio donde entablar vínculos y generar redes de apoyo:

“De esta manera, realizando propuestas de trabajo concretas, adaptadas a los mayores, que favorezcan su implicación y que les resulten motivadoras, estamos

potenciando su funcionamiento cognitivo y previniendo en gran medida el deterioro. Pero estas intervenciones también tienen un fin lúdico, de diversión y socialización con otras personas, fomentando el desarrollo socio-emocional. De este modo se consigue que el anciano continúe activo a nivel físico, cognitivo, social y afectivo, mejorando su calidad de vida y promoviendo un envejecimiento saludable (Zamarrón, 2007).” (Carrascal y Solera, 2014, p. 13)

14



Fotografía 1: Registro visual de una tarde de Taller (Rosario, Argentina)

El taller de arte no está pensado como espacio aislado dentro de la vida de los/as adultos/as mayores sino como un aporte a la calidad de la misma; desde el bienestar colectivo afianzando lazos y conformando comunidad, y para su bienestar subjetivo (individual), siendo fundamental el desarrollo de la creatividad para su envejecimiento activo, posibilitando la gestión emocional, así como impacto positivo en su manera de abordar la realidad y de percibirla.

Las “relaciones positivas con los/as otros/as”, la posibilidad de sostener vínculos satisfactorios, mantener apertura y desarrollar empatía, y el “dominio del entorno” no solo pensado como capacidad de adaptación sino también como “capacidad individual para crear

o elegir ambientes favorables para satisfacer los deseos y necesidades propias”, son dos aspectos fundamentales para alcanzar el bienestar psicológico (Carol Ryff) y el encuentro artístico los fomenta ampliamente.

15

5. Continuar Aprendiendo en la vejez

Frente al sentimiento de pérdida de libertad que suelen experimentar las personas mayores que se encuentran a cargo de otros familiares, el taller de arte representa ese espacio donde aún pueden tomar decisiones, contribuyendo a su independencia, ampliando su capacidad resolutive frente a los problemas y empoderamiento.

La imagen social de la vejez que ya hemos mencionado no asocia el aprendizaje a la tercera edad sino a la infancia y a la juventud, colocando a la vejez en el lugar de una etapa sin novedad y carente de desarrollo intelectual. La Educación Artística brinda a la persona mayor la posibilidad de romper con esa barrera, de participar activamente en un espacio de taller donde vincularse creativamente, retomar la actividad productiva, trabajar sobre la propia identidad y reestablecer relaciones afectivas, en un ambiente de contención y seguridad.



Fotografía 2: Registro visual de adulta mayor trabajando en la técnica del mosaico (Colina, Santiago de Chile).

Los lenguajes artísticos poseen un gran potencial que debemos saber aprovechar para estimular en los/as adultos/as mayores el deseo de aprender, despertar su curiosidad y encender nuevamente su motivación.

El taller de arte es un espacio de aprendizaje y creación que plantea a los/as adultos/as mayores nuevos desafíos; separándolos de la pasividad y de la idea de inutilidad que a muchos acecha y contribuyendo directamente al fortalecimiento de su autoestima, al ser conscientes de que son capaces de aprender cosas nuevas y crear a partir de estas, sentirse valiosos y percibir esta valoración en su entorno (familiares, amistades, compañeros/as).

El saberse capaces los conduce al empoderamiento, que también se da a nivel colectivo fruto de la cohesión del grupo y así comienzan a surgir propuestas espontáneas que van desde su organización en pequeños proyectos hasta el desarrollo de una exposición de arte para mostrar a los/las demás su producción artística, postulaciones para desarrollar iniciativas en su beneficio, conformación de clubes del adulto mayor, etc. Resulta fundamental destacar la relevancia del empoderamiento colectivo en el desarrollo de un envejecimiento activo, saludable y con propósito, y el rol distinguido que la Educación Artística puede ejercer dentro del mismo.

La extensión de la etapa de aprendizaje coopera con otras de las dimensiones planteadas para alcanzar el bienestar psicológico (Carol Ryff), siendo el “propósito de vida” y “crecimiento personal” nociones de gran relevancia en la tercera edad. Resulta sumamente necesario que las personas mayores se propongan objetivos y metas, encuentren sentido a sus vidas, continúen abiertos a experiencias nuevas y desafiantes, expandiendo sus potencialidades, descubriendo sus habilidades a través del quehacer artístico y el espacio creativo del taller, adquiriendo seguridad y los recursos para seguir avanzando.

Atrás quedó la noción de “artista genio” recluido, apartado, de la cual hemos heredado el concepto elitista de creatividad entendida como una cualidad individual, escasa y especial, que solo algunos iluminados poseen. Desde nuestras propuestas de educación artística destinadas a tercera edad hemos extendido la perspectiva de “creatividad horizontal” (Julio Romero, 2010), como una capacidad inherente al ser humano con posibilidad de ser expandida y también la “creatividad extendida” como modo de ser, pensar y hacer, frente a esa idea de “golpe de inspiración” que aún suele tener vigencia. Por eso consideramos fundamental facilitar las condiciones de participación de las personas mayores como agentes activos en procesos de creación, su rol dentro del taller como sujetos creativos y no sólo como observadores de la creatividad ajena.

Un paso más allá, Julio Romero (2010) quien categoriza diferentes tipos de creatividad, nos presenta la “creatividad distribuida” refiriéndose a “las posibilidades de creación y de participación como creadores en proyectos compartidos y utilizando sus diferentes saberes y capacidades, así como los materiales, instrumentos y herramientas al alcance, según las diferentes situaciones y posibilidades de las personas. Si hablamos de creatividad distribuida, la creatividad no está en la persona, está en la relación que se puede

establecer entre las personas, los saberes, los materiales, las herramientas e instrumentos de la cultura, interaccionando en procesos de colaboración. Según esto, la creatividad no se tiene, se comparte; la participación en proyectos creativos compartidos, por tanto, es una clave fundamental” (Romero, 2010, p. 97). Abrazamos la creatividad compartida y pensamos también en su concepto de “creatividad transformadora” la cual “transforma, no ya los objetos o los materiales, sino las personas, las comunidades, la cultura, el modo de ver y verse en la realidad, y a ésta misma”.

El proceso creativo transforma a las personas que intervienen en él, modifica sus relaciones y estimula las funciones físicas, mentales, emocionales y sociales. La creatividad no se restringe solo a la producción plástica dentro del taller de arte, se extiende en la vida y la favorece.

En el taller de arte se involucra el cuerpo incentivando la propia escucha, el autocuidado y trabajando la motricidad fina, la coordinación y el movimiento; se activan las funciones cognitivas, contribuyendo a la memoria, la atención y la concentración; se estimula la imaginación, la espontaneidad, el control de la ansiedad y la paciencia; se posibilita el pensamiento crítico, la reflexión, la elaboración de opiniones, el sentido de orientación y la toma de decisiones. Se favorece la neuroplasticidad, desarrollando nuevos aprendizajes, permitiéndoles sentirse capaces:

“A pesar del deterioro físico y cognitivo a edades adultas, conservamos la mayoría de las células cerebrales hasta el final de nuestra vida, por lo que si seguimos utilizando nuestro cerebro de forma activa seremos capaces de construir caminos neuronales. Esta estimulación cognitiva, además de potenciar un continuo proceso creativo, ayuda a que las personas intenten esforzarse al máximo, adaptándose a su entorno y modelando su vida (Fischbach y Fischbach, 2005; Robinson y Aronia, 2004).” (Carrascal y Solera, 2014, p. 12).

Con el pasar de las clases descubrimos que las personas mayores esperan con ansias el día del taller de arte y que su autoestima va en mejora al sentir satisfacción por aquello que son capaces de hacer, al compartir un espacio del que se sienten parte, al lograr aprender cosas nuevas, tener experiencias significativas, explorar propuestas creativas y trabajar con materiales que les resultan motivadores.

6. Conclusión

A modo de conclusión, consideramos que apremia implicarse en promover el bienestar de nuestros/as adultos/as mayores, aún más cuando existen proyecciones de aumento de este grupo etario, por tanto, rescatar las aportaciones de las diversas disciplinas debería ser una tarea primaria común y el accionar en esta causa, una medida efectiva y urgente.

Desde nuestro lugar proponemos y exponemos el valor del ejercicio creativo en comunidad, como una forma de vivir y hacer concreto el envejecimiento activo, que si bien ha sido instaurado como un lineamiento internacional, en muchos países se encuentra lejos de ser una realidad.

18

Conocer los beneficios que aporta la educación artística a las personas adultas mayores, y cómo implica las distintas áreas del ser, nos permite valorarla como herramienta y valerse de sus cualidades para lograr una mejor calidad de vida en la vejez.

Finalmente, deseando haber motivado el interés de otros/as profesionales del área, esperando que puedan descubrir las potencialidades de la educación artística y considerarla formalmente en la implementación de programas de fomento del envejecimiento activo; alentamos a la creación de espacios de encuentro a través de las artes dentro de las instituciones que trabajan con adultos atravesando su vejez.

Referencias

- Augustowsky, Gabriela. (2012). El arte en la enseñanza. Buenos Aires, Argentina: Paidós
- Carrascal, Silvia y Solera, Eva. (2014). Creatividad y desarrollo cognitivo en personas mayores. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(1), 9-19. Recuperar información en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22282016000100004. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n1.40100
- Colom Bauzá, Joana. (1999). Vejez, representación social y roles de género. *Educació i Cultura* 12, 47-56. Recuperar información en: http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/educacio/index/assoc/Educacio/ i Cultu/ra_1999v/12p047.dir/Educacio i Cultura_1999v12p047.pdf.
- Cueto, Rosa María; Espinosa, Agustín; Guillén, Henry y Seminario, Miguel (2014). Sentido de Comunidad Como Fuente de Bienestar en Poblaciones Socialmente Vulnerables de Lima, Perú. *Psykhé*, 25(1), 1-18. Recuperar información en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22282016000100004. <https://doi.org/10.7764/psykhe.25.1.814>
- Dewey, John. (1934). El arte como experiencia. Barcelona, España: Paidós.
- Ministerio de Salud, Gobierno de Chile. (2015) Promoción de salud función esencial de Salud Pública. Recuperado de: https://www.minsal.cl/sites/default/files/PROMOCION_SALUD_FUNCION_SALUD_PUBLICA.pdf
- Ministerio de Salud, Gobierno de Chile. (2016) Promoción de Salud. Recuperado de https://www.minsal.cl/wp-content/uploads/2016/09/1_PROMOCION-DE-SALUD.pdf
- Organización de las Naciones Unidas. (1991). Principios de las Naciones Unidas en favor de las Personas de Edad. Recuperado de <https://undocs.org/es/A/RES/46/91>
- Organización de las Naciones Unidas. (2002). Declaración Política y Plan de Acción Internacional de Madrid sobre el Envejecimiento. Recuperado de: <https://www.un.org/esa/socdev/documents/ageing/MIPAA/political-declaration-sp.pdf>
- Organización Mundial de la Salud. (2015). Informe mundial sobre el envejecimiento y la salud. Recuperado de https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/186466/9789240694873_spa.pdf;jsessionid=D118BAF27A5BA86977162636A7444AE7?sequence=1

- Ortiz Arriagada, Juana Beatriz y Castro Salas, Manuel. (2009). Bienestar psicológico de los adultos mayores, su relación con la autoestima y la autoeficacia. Contribución de enfermería. *Ciencia y Enfermería XV* (1): 25-31. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-95532009000100004. <https://doi.org/10.4067/S0717-95532009000100004>
- Romero, Julio. (2010). Creatividad distribuida y otros apoyos para la educación creadora. *Pulso. Revista de Educación*, 33, 87-107. Recuperado de: <https://pdfs.semanticscholar.org/f7aa/7c5f4ca331e74e14cde179d428bcee72ec8a.pdf>
- Villar, Camila. (2016). Líneas de expresión una experiencia de Arte terapia con Adultas Mayores en contexto comunitario (Monografía para optar al título de especialista en Terapias de Arte, mención Arte terapia.). Universidad de Chile, Santiago, Chile. 20

Una experiencia educativa desde la innovación docente universitaria a la intervención social penitenciaria

An educational experience from University teaching innovation to the prison social intervention

María del Carmen Sánchez Miranda
Universidad de Jaén.
mmiranda@ujaen.es

Recibido 11/12/2019 Revisado 02/01/2020
Aceptado 02/01/2020 Publicado 31/01/2020

Resumen:

El presente texto recoge la experiencia de innovación educativa a partir de una iniciativa de formación cooperativa y con aprendizaje basado en proyectos tutorizados, originada en el seno de la asignatura Antropología Urbana del Grado en Trabajo Social de la Universidad de Jaén, motivada por los intereses del alumnado y resultado de una profunda y madurada colaboración con un grupo de profesionales del Centro Penitenciario de Jaén.

A raíz de uno de los ejes temáticos de la asignatura, los estudiantes demandaron una experiencia formativa teórico-práctica paralela y complementaria a sus estudios, que integrara elementos de la realidad cotidiana del ámbito penitenciario: un espacio en el que gran parte de los egresados de esta disciplina podrán desempeñar su labor como profesionales de la acción social.

El ejercicio del Trabajo Social se configura como una especialidad que necesariamente ha de vincular la teoría con los requerimientos prácticos para su intervención con colectivos específicos de atención, cuanto más, en un sector tan especializado como las prisiones, cuyas características establecen una propia y particular cultura.

Sugerencias para citar este artículo

Sánchez Miranda, María del Carmen (2020). Una experiencia educativa desde la innovación docente universitaria a la intervención social penitenciaria. *Tercio Creciente*, 17, págs. 21-31. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.2>

SÁNCHEZ MIRANDA, MARÍA DEL CARMEN. Una experiencia educativa desde la innovación docente universitaria a la intervención social penitenciaria. *Tercio Creciente*, enero 2020. n° 17, pp. 21-31. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.2>

Abstract:

The present text collects the experience of educational innovation from an initiative of cooperative training and learning based on tutored projects, originated in the bosom of the subject Urban Anthropology of the degree in Social Work from the University Jaén, motivated by the interests of the students and the result of a deep and mature collaboration with a group of professionals coming from Jaén Penitentiary.

As a result of the study of one of the central themes of the subject, students demanded a parallel theoretical-practical training experience and complementary to their studies, incorporating elements of prison daily reality: an area in which large part of graduates on this discipline will be able to carry out their work as social action professionals.

The practice of Social Work is configured as a specialty that necessarily has to link theory with practical requirements for its intervention within specific attention groups, specially in a sector as specialised as prisons, whose characteristics establish a particular and own culture.

Palabras Clave/Key words

Innovación educacional, Prisión, Trabajo Social, Universidad / Educational innovation, Prison, Social Work, University

Sugerencias para citar este artículo

Sánchez Miranda, María del Carmen (2020). Una experiencia educativa desde la innovación docente universitaria a la intervención social penitenciaria. *Tercio Creciente*, 17, págs. 21-31. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.2>

SÁNCHEZ MIRANDA, MARÍA DEL CARMEN. Una experiencia educativa desde la innovación docente universitaria a la intervención social penitenciaria. *Tercio Creciente*, enero 2020. n° 17, pp. 21-31. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.2>

1. Introducción

La institución universitaria, en múltiples ocasiones, adolece de reciprocidad y coordinación con los recursos y agentes sociales donde el futuro graduado desarrollará la profesión en la que se ha formado en la academia, detectando durante su periplo educativo la necesidad de una mayor interrelación, conocimiento e inmersión en las particularidades de cada sector de intervención en la sociedad.

Junto a esta casuística, las cárceles se caracterizan por un difícil acceso y una especial mitificación de la labor realizada intramuros, por lo que nos encontramos ante dos instituciones cuyas puertas de entrada y salida parten de la necesidad de un contraflujo de intercambio de saberes y de apertura de experiencias, donde “toda esta filosofía no se queda sólo en la institución penitenciaria; “implica” a la sociedad en ese proceso, “abre” la prisión a la comunidad. No se puede educar para la sociedad al margen de la sociedad” (Beltrán, 2010: 6).

En esta brecha surgió la idoneidad de llevar a cabo el proyecto de innovación docente¹ que aquí mostramos, basado en la oportunidad de tender un puente desde la formación en las aulas hasta la intervención profesional del alumnado en Instituciones de Bienestar Social, a través la implementación de lo aprendido y mediante la elaboración de proyectos tutelados: una de las salidas profesionales de los futuros Graduados en Trabajo Social y línea de trabajo fundamental durante el bienio de este proyecto de innovación educativa.

Bajo el principio de corresponsabilidad institucional, el equipo de profesionales participantes en el proyecto, tanto por parte de la Universidad de Jaén, como por parte del Centro Penitenciario de Jaén, han arbitrado los mecanismos que permitan asegurar la adecuada formación y tutorización del aprendizaje de los estudiantes en el contexto de la intervención profesional con población reclusa, con el fin primordial de la reeducación y reinserción penitenciaria. Procurando una formación que trate de:

(Re)formar al individuo para asegurar el contacto con la comunidad que le recibirá cuando finalice su condena y proyectar en ésta los comportamientos que debe mantener para disfrutar de su vida en el exterior, evitando los posibles efectos perniciosos que le hayan provocado su estancia en prisión (Sánchez y Serrano, 2018: 63).

2. Desarrollo

2.1. Antecedentes:

El proyecto de innovación docente donde nos situamos se denominó “Cultura carcelaria e intervención social: un contexto de participación e innovación para el

¹ Basado en el proyecto de innovación docente denominado “Cultura carcelaria e intervención social: un contexto de participación e innovación para el aprendizaje en la Universidad”.

aprendizaje en la Universidad”, actividad que ha procurado como fuentes inspiradoras que “el estudiante se convierte en consumidor y el conocimiento universitario es predominantemente profesionalizante que deviene de las necesidades del modo de producción, y se mantiene relativamente descontextualizado de las necesidades del tejido social y de la autorrealización” (Ramírez, 2017: 2) y partiendo desde el “análisis de la disciplina, Trabajo Social, abocada al tratamiento de la persona privada de libertad, infiriendo posicionamientos y postulando una disposición al abordaje que procura un encuentro con la dignidad de la persona” (Acevedo, 2003: 15).

Esta iniciativa estuvo dirigida hacia el Grado en Trabajo Social y se implicaron tres Departamentos -a su vez, en tres Áreas de Conocimiento que imparten docencia en la titulación-:

- Departamento de Antropología, Geografía e Historia (Área de Antropología Social).
- Departamento de Psicología (Área de Trabajo Social y Servicios Sociales).
- Departamento de Organización de Empresas, Marketing y Sociología (Área de Sociología).

Por su parte, el proyecto afectó como población diana a ciento veintitrés estudiantes matriculados en la titulación y a siete asignaturas, pertenecientes a los siguientes:

- 1º curso: Antropología Social y Cultural (básica).
- 2º curso: Antropología Urbana (obligatoria) y Fundamentos de los Servicios Sociales (obligatoria) / Trabajo Social y Mediación en Situaciones de Conflicto (obligatoria).
- 3º curso: Trabajo Social, Animación Sociocultural y Participación (obligatoria), Estructura de los Servicios Sociales (obligatoria) e Interacción Social a través del Trabajo Social de Grupos (obligatoria).

Un mosaico de profesionales, materias, áreas e instituciones implicadas que han promovido la acción formativa reflexiva y la dimensión crítica de la intervención desde las políticas sociales “poniendo el foco en las contradicciones entre una legislación penitenciaria que fomenta la educación y una lógica de funcionamiento que la dificulta” (Osuna, 2019: 279).

2.2. Objetivos:

Con una finalidad general basada en “la necesidad de comprender los códigos y normas que rigen la vida penitenciaria y que están recogidos en un complejo corpus legislativo” (Osuna, 2019: 279) para poder cuestionar el espacio estudiado, con una mirada educativa nueva, y precisando que “el conjunto de dimensiones a tener en cuenta para que la necesidad de innovar no se convierta en una ‘moda’, sino en una transformación paulatina, sostenible y con sentido de la práctica educativa y las finalidades de la educación” (Sancho, 2018: 14). Esto es, facilitando el hecho de:

La educación liberadora es problematizadora, concientizadora y de hecho humanista y humanizadora. En esencia, esta perspectiva busca la profundización de la toma de conciencia del hombre sobre su realidad, bajo la exaltación de su condición de sujeto activo de su propia vida y existencia (Areiza, 2018: 19)

Desde los fundamentos de las premisas teóricas iniciales, el proyecto se materializó en una serie de objetivos generales y específicos, a conseguir durante el bienio de su puesta en marcha:

a) Objetivos generales:

- Preparar al alumnado del Grado en Trabajo Social en actitudes y aptitudes básicas para la intervención en centros de internamiento cerrados.
- Implementar la metodología del aprendizaje universitario a la praxis e idiosincrasia del medio penitenciario.
- Mejorar la formación especializada del perfil profesional del Graduado en Trabajo Social hacia las demandas actuales del mercado laboral.

b) Objetivos específicos:

- Sensibilizar a la población sobre la situación de vulnerabilidad y exclusión que origina la prisión y la necesidad de creer en la reeducación y reinserción.
- Dar a conocer la dinámica de funcionamiento del medio penitenciario.
- Analizar las principales consecuencias de la vida en prisión: la prisionización del recluso.
- Mostrar las posibilidades de los programas de tratamiento penitenciario.
- Desmitificar la cárcel como espacio inaccesible y hostil para la acción social.
- Dotar al alumnado de conocimientos, herramientas e instrumentos para el ejercicio profesional de la reeducación penitenciaria.

2.3. Contenidos:

Durante el bienio comprendido en este proyecto se ha procurado un abordaje integral hacia la cultura carcelaria y a la redefinición del tratamiento en las prisiones y la metodología para elaborar y diseñar acciones de intervención en el medio penitenciario, mediante aprendizaje basado en proyectos y con un proceso formativo cooperativo traducido en “una estructura de interacción diseñada para facilitar la consecución de un determinado objetivo, a través de la cual las personas trabajan en grupo, y donde el docente controla completamente la situación” (Pérez, 2013: 10). Así pues:

Los temas se trabajan desde un enfoque próximo al trabajo por proyectos, están circulando durante un tiempo entre el alumnado, el centro y las familias. Se investiga y

se invita a la participación, y las evidencias y producciones del alumnado se reparten por el centro incluso una vez finalizado el proyecto (Moreno, Tirado, López-Peláez y Martínez, 2017: 131).

Los contenidos específicos abordados han estado compuestos por los siguientes espacios temáticos:

- Bloque nº 1: Introducción y aportes metodológicos para el diseño de proyectos en centros penitenciarios.
- Bloque nº 2: El cumplimiento de las penas desde el punto de vista del Derecho Penitenciario.
- Bloque nº 3: Los programas de tratamiento penitenciario y la preparación para la vida en libertad.
- Bloque nº 4: Vida cotidiana en un centro penitenciario: el caso del C.P. de Jaén.
- Bloque nº 5: Programa Unidad Terapéutica y Educativa.
- Bloque nº 6: Hacia la redefinición de un nuevo modelo: Programa Módulos de Respeto.
- Bloque nº 7: Módulos de Respeto: organización y funcionamiento. Delincuencia femenina: Módulos de Mujeres.
- Bloque nº 8: Intervención social con población penitenciaria.
- Bloque nº 9: La cárcel como elemento de desarticulación de la socialización. Una propuesta desde la intervención de los agentes externos.
- Sesión práctica: Taller de debate con internos del C.P. de Jaén.
- Bloque nº 10: Proyecto de intervención en el medio penitenciario.
- Bloque nº 11: Seguimiento y evaluación de los trabajos de innovación tutelados.

Este compendio de temas de trabajo ha mantenido una formación transversal en valores formativos tales como “la motivación, el esfuerzo, la voluntad, etc., serán palabras claves con el propósito de fomentar la autorrealización, la crítica constructiva personal y la consecución de los logros establecidos” (Moreno, 2011: 15).

2.4. Metodología y temporalización:

En el contexto de la corresponsabilidad institucional indicada con anterioridad y la cooperación entre profesionales para llevar a buen término los objetivos planteados, nos basamos en un modelo en el que “el profesor mantiene el control de su clase. Para ello, el docente puede utilizar estrategias específicas, que ayuden a facilitar las interacciones grupales. El objetivo puede ser un producto específico” (Pérez, 2013: 11), resultado

especifico que se materializa en la planificación, diseño y tutelaje de proyectos de intervención socioeducativa adaptados a las peculiaridades de la población reclusa. La marca y clave de nuestro quehacer ha sido abanderar “los derechos humanos, el prisma con el que ver conflictos y problemas, el baremo con que medir bondad y justicia de las situaciones que crean, provocan y mantienen los seres humanos” (Sánchez y Caño, 2012: 179).

Aplicando el método a la calendarización planteada, se comenzaron durante los dos primeros meses del proyecto las tareas de difusión y captación de participantes, con el fin de disponer de solicitudes suficientes para cubrir las sesenta plazas que había previsto ofertar -y poder contar con una lista de potenciales reservas-. Desde el equipo docente de la Facultad de Trabajo Social implicado, se dinamizó la iniciativa a través de las diferentes asignaturas afectadas, ofreciendo a los estudiantes información sobre el procedimiento a seguir para su curso con máximo aprovechamiento. Ante la gran demanda de solicitudes, se optó por no desestimar ninguna y buscar un espacio docente donde atender la motivación del alumnado, cuyo número de matrículas ascendió a ciento veintitrés, más del doble de lo planificado.

A continuación, se realizó la puesta en marcha, estructurada en dos fases, correspondientes a los dos años del bienio:

- 1^{er} año: Implementación de un programa de formación especializado (bloques temáticos nº 1 a nº 9), paralelo a las enseñanzas de Grado en Trabajo Social.
- 2^o año: Se retomó el trabajo iniciado en el primer año del bienio y puntualizado en el marco de contenidos de los dos últimos bloques temáticos (nº 10 y nº 11), para trabajar por proyectos y bajo tutorías individualizadas.

Junto a las sesiones presenciales cada semana (comportando una sesión semanal de tres horas de duración), el alumnado matriculado también trabajó mediante un espacio online en la plataforma de Docencia Virtual ILIAS de la Universidad de Jaén (PID201113_CULTURA CARCELARIA E INTERVENCIÓN SOCIAL), herramienta docente de apoyo durante todo el desarrollo del proyecto.

En dicha plataforma los estudiantes dispusieron de acceso a los materiales de cada bloque temático y, durante la segunda fase, pudieron cursar la entrega del proyecto de intervención tutelado y contar con espacios de reflexión conjuntos fuera de aula.

Debido al numeroso grupo de personas inscritas, un aspecto fundamental en la presente iniciativa ha sido el fomento de la responsabilidad a asumir por parte de los participantes, los cuales han tenido que comprometerse al aprovechamiento de las dos fases del proyecto (programa de formación y diseño de proyecto de intervención - complementado con el espacio virtual del mismo en la plataforma ILIAS de Docencia Virtual-), con una fuerte presencia del trabajo tutelado, ya que:

las ventajas que ofrece la utilización de las tutorías de iguales como estrategia docente están centradas en que aumenta su motivación con respecto al aprendizaje, facilitan la

adquisición de competencias tecnológicas y metodológicas y favorecen el desarrollo de estrategias de aprendizaje (Pino y Soto, 2010: 162).

El método de implementación la iniciativa se ha estructurado fundamentalmente en las siguientes etapas: período de aprendizaje dirigido -y cooperativo-, trabajo autónomo del alumnado y seguimiento tutelado del aprendizaje basado en proyectos, las cuales se suceden desde el inicio de primer año del proyecto de innovación, procurando:

un enfoque educativo que fomenta que los estudiantes “aprendan a aprender” y que trabajen de manera colaborativa en grupo para buscar soluciones a un problema real; el APB debe ser una de las herramientas fundamentales para el desarrollo de las competencias (Ausín, Abella, Delgado y Hortigüela, 2016: 32).

Todas las personas implicadas en este proyecto (ciento veintitrés alumnos iniciales, siete profesores de la Universidad de Jaén y diez profesionales de Instituciones Penitenciarias) han partido de la premisa de un método de trabajo reflexivo que permitiera:

estar alerta, hay que entender los fenómenos que nos rodean, hay que analizar lo que tenemos que preservar, lo que tenemos que erradicar, lo que tenemos que transformar, lo que tenemos que mejorar, lo que tenemos que soñar y proyectar, y todo lo que ello conlleva (Sancho, 2018: 15).

2.5. Resultados y evaluación del proceso:

El resultado prioritario de la puesta en marcha del proyecto de innovación docente no fue otro que ir más allá de las aulas, traspasar lo escrito en los libros y entrenar el aspecto emocional y personal del respeto y la dignidad de las personas privadas de libertad, que habitan en un contexto hostil y alejado de toda realidad sociocultural cercana y conocida, tratando:

compromiso en la mirada, sobre una cultura, sobre la particularidad devenida en generalidad, por la acción o la omisión de políticas específicas, dará un encuadre al cual el profesional se aproxima con responsabilidad, integrando acciones, con apertura de criterios, con un rol protagónico y crítico de la responsabilidad a la que se enfrenta (Acevedo, 2003: 26-27).

Cuantitativamente, se han destacado resultados que han impactado en dos áreas principales:

- Referente a la propia formación del alumnado y a la creación de material docente: un volumen de setecientos ochenta y seis páginas.
- En cuanto a la proyección externa y reciprocidad social obtenida: una vez estudiada la viabilidad y el interés de los participantes para la puesta en marcha real de acciones en el medio penitenciario, por parte del alumnado de la Universidad de Jaén en el Centro Penitenciario de Jaén, se han tutorizado en profundidad cinco de estas propuestas y se

han llevado a cabo en prisión, a través de la colaboración de una organización no gubernamental².

Respecto a la evaluación se ha procurado una “evaluación continua y formativa es avalada por una revisión del proceso de aprendizaje del alumnado, lo que permite que haya una mejora del mismo, siendo un aspecto central de nuestra acción formativa” (Santos, Castejón y Martínez, 2012: 75), así como una “evaluación formativa entendemos aquella que está orientada al aprendizaje del alumnado, como proceso” (Santos et al., 2012: 77).

Los indicadores que se han tenido en cuenta en la evaluación han sido los siguientes:

- Número de solicitudes de alumnos interesados en participar en el proyecto de innovación docente.
- Nivel de participación del alumnado seleccionado en las actividades programadas en el calendario de ejecución.
- Grado de implicación por el alumnado y el profesorado participante durante las diferentes fases de implementación.
- Nivel de cumplimiento de los objetivos planteados.
- Grado de satisfacción del profesorado participante y de los colaboradores externos.
- Número de proyectos reales implementados en el centro penitenciario.

Aunque dentro de los resultados de la evaluación se extrae el dato negativo del abandono de un 40% de los alumnos inscritos al inicio de la actividad (habiendo quedado prácticamente el número de estudiantes con los que estaba previsto trabajar en un principio), esta cifra resulta de positiva lectura, al no haber desestimado ninguna de las solicitudes registradas y quedando un grupo con verdadero compromiso de trabajo y que, fehacientemente, ha mostrado sumo interés en la superación de los ítems de evaluación de previstos para el alumnado:

- Nivel obtenido por el alumnado durante la elaboración del trabajo tutelado.
- Calidad de los resultados plasmados en el material docente compilado a la finalización del proyecto.

En consecuencia, el pilar fundamental de la ejecución exitosa del proyecto se ha correspondido con la pormenorizada coordinación del grupo y el cumplimiento de la planificación y calendario establecidos. Todos los trabajos elaborados por los estudiantes

² A través de Cáritas Jaén en su proyecto de reclusos denominado “Nazaret”; iniciativa que, desde la implementación del proyecto de innovación docente a la actualidad, da cabida a alumnado de la Universidad de Jaén para realizar actividades formativas tuteladas de voluntariado en el Centro Penitenciario de Jaén.

han sido tutelados por el equipo de miembros de la Universidad de Jaén, procurando una atención personalizada en la fase de elaboración y redacción del proyecto de intervención en el medio penitenciario.

3. Conclusiones

Aún considerándose una acción educativa concreta y contextualizada en el seno de una universidad, esta iniciativa de innovación docente ha coadyuvado en la fractura institucional del conocimiento, atención y comprensión de las periferias sociales donde están ubicados los establecimientos penitenciarios y sus habitantes, con el acercamiento a:

las personas, en función de diferentes aspectos como son el género, el contexto, las expectativas de libertad y el tiempo de condena, desarrollan tácticas discursivas y prácticas diversas: de adhesión al modelo normativo, de identificación instrumental y de resistencias contestatarias y contrahegemónicas (Moreno, 2017: 534).

Por tanto, se ha tratado de generar una experiencia de innovación educativa que ha preparado a los estudiantes para el trabajo como profesionales de la acción penitenciaria, entrenándoles en mecanismos de apoyo a la erradicación de la delincuencia y la capacitación en herramientas que faciliten la incorporación a la sociedad, desarrollando acciones formativas integrales que favorezcan la inserción sociolaboral, familiar y comunitaria de los internos en establecimientos de cumplimiento penitenciario y articulando una constante retroalimentación con la realidad a lo largo del desarrollo de la presente iniciativa, fomentando el espíritu y la sensibilidad de "frente a los encarcelados no nos atañe averiguar ni juzgar, sino ayudar" (Sánchez y Caño, 2012: 205).

Referencias

- Acevedo, J. A. (2003). Reflexiones acerca del Trabajo Social en las cárceles. Buenos Aires, Argentina: Espacio Editorial.
- Areiza, E. (2018). Educación de calidad desde la perspectiva de los derechos humanos. *Sophia*, 14 (2): 15-23. DOI: <https://doi.org/10.18634/sophiaj.14v.2i.778>
- Ausín, V., Abella, V. Delgado, V. y Hortigüela, D. (2016). Aprendizaje basado en proyectos a través de las TIC. Una experiencia de innovación docente desde las aulas universitarias. *Formación Universitaria*, 9 (3): 31-38. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0718-50062016000300005>
- Beltrán, J. (2010). La educación en prisiones. Elemento fundamental del tratamiento penitenciario. *Educar(nos)*, 52: 5-8.

- Moreno, M. I., Tirado, A., López-Peláez, M. P. y Martínez, M. (2017). Investigación basada en las artes como investigación educativa: análisis de una experiencia en el Colegio San Isidro en Guadalén. *Educatio Siglo XXI*, 35 (1): 125-144. DOI: <https://doi.org/10.6018/j/286251>
- Moreno, F. M. (2011). Proyecto de innovación educativa sobre la formación para las personas que acceden a la prueba de acceso a la universidad para mayores de 25 años. *Revista de Comunicación Vivat Academia*, 116: 1-18. <https://doi.org/10.15178/va.2011.116.1-18>
- Moreno, G. (2017). Subjetividades y tácticas entre rejas: una etnografía del consumo de drogas y los dispositivos de tratamiento en prisión. En Vicente, García, P. y Vizcaíno, A. (coords.), *Antropologías en transformación: sentidos, compromisos y utopías* (pp. 524-536). Valencia, España: Universitat de Valencia.
- Osuna, C. (2019). “Yo allí soy feliz, voy de lunes a viernes sin faltar”: Reflexiones desde una etnografía escolar en una cárcel de mujeres. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 14 (02): 277-298. DOI: <https://doi.org/10.11156/aibr.140206>
- Pérez, S. (2013). El teatro musical como vehículo de aprendizaje: un proyecto de innovación docente en la universidad. DOI: <https://doi.org/10.6035/Sapientia77>
- Pino, M., Soto, J. (2010). Ventajas e inconvenientes de la tutoría grupal como estrategia docente. *Bordón*, 62 (1): 155-166.
- Ramírez, J. V. (2017). ¿La universidad para profesionalizar o para el desarrollo cultural? *Sophia*, 13 (1): 1-3. DOI: <https://doi.org/10.18634/sophiaj.13v.1i.696>
- Sánchez, C, Caño, X. (2012). *Voluntarios en prisión. Ciudadanía en la sombra*. Madrid, España: PPC.
- Sánchez, M. C., Serrano, S. (2018). Modelando barrotes. Un análisis sobre el taller de alfarería en la Unidad Terapéutica y Educativa del Centro Penitenciario de Jaén. En Cueva, M. L. y Vico A. F. (Eds.), *Prácticas artísticas multidisciplinares y alternativas* (pp. 61-82). Jaén, España: AASA.
- Sancho, J. M. (2018). Innovación y enseñanza. De la “moda” de innovar a la transformación de la práctica docente. *Educação*, 41 (1): 12-20. DOI: <https://doi.org/10.15448/1981-2582.2018.1.29523>
- Santos, M. L., Castejón, F. J. y Martínez, L. F. (2012). La innovación docente en evaluación formativa y metodología participativa: Un proyecto compartido a raíz de la implantación de los nuevos grados. *Psychology, Society, & Education*, 4 (1): 73-86. <https://doi.org/10.25115/psye.v4i1.482>

Revisión del Surrealismo para una Educación Artística de lo insólito: del simulacro a la imagen-objeto

Review of Surrealism for an Art Education of the unwonted: from sham to visual conceit

Javier Domínguez Muñino

Universidad de León, España.

javierdzm@gmail.com

Recibido 31/10/2019

Revisado 28/11/2019

Aceptado 11/12/2019

Publicado 31/01/2020

Resumen:

Proponemos una revisión del Surrealismo desde una perspectiva curricular postmoderna, con metodologías multimodales como la DBAE o la A/r/tografía que permitan integrar creatividad e investigación en la Educación Artística. En este sentido, la Vanguardia moderna es recuperada para hacer de ella una relectura que se adapte a las necesidades del área y aproveche el potencial creativo-crítico de los estudiantes. Comprendemos que en este terreno se dan las condiciones favorables para evitar las inercias, y prejuicios más frecuentes, sobre el fenómeno estético: el de un nuevo espacio (surrealista) dominado por el concepto de 'juego' entre textos e imágenes autorreferenciales que invitan a la indagación. Lo que viene acoplándose óptimamente a la dinámica de 'Proyecto' creativo.

Sugerencias para citar este artículo

Domínguez Muñino, Javier (2020). Revisión del Surrealismo para una Educación Artística de lo insólito: del simulacro a la imagen-objeto. Tercio Creciente, 17, págs. 33-45.

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.3>

DOMÍNGUEZ MUÑINO, JAVIER. Revisión del Surrealismo para una Educación Artística de lo insólito: del simulacro a la imagen-objeto. Tercio Creciente, enero 2020. nº 17, pp. 33-45. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.3>

Abstract:

We propose a review of Surrealism from a postmodern curricular perspective, with multimodal methodologies as ABR or A/r/tography which that they will allow the integration of creativity and research in Art Education. In this sense, the modern Vanguard is recovered to make it a rereading that adapts to the needs of the discipline and will take advantage of the creative-critical potential of students. We understand that favourable conditions exist in this area to avoid inertia and more frequent prejudices about the aesthetic phenomenon: the area of a new (surreal) space dominated by the concept of 'riddle' between texts and self-referential images inviting to the inquiry. What is optimally matched to the dynamic of creative 'Project'.

Palabras Clave/Key words

Educación Visual; Vanguardias; Surrealismo; Imagen-objeto; Autorreferencialidad; Juego; Digresión

Visual Education; Avant-garde; Surrealism; Visual conceit; Self-referentialness; Riddle; Digression

Sugerencias para citar este artículo

Domínguez Muñino, Javier (2020). Revisión del Surrealismo para una Educación Artística de lo insólito: del simulacro a la imagen-objeto. Tercio Creciente, 17, págs. 33-45.

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.3>

DOMÍNGUEZ MUÑINO, JAVIER. Revisión del Surrealismo para una Educación Artística de lo insólito: del simulacro a la imagen-objeto. Tercio Creciente, enero 2020. nº 17, pp. 33-45. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.3>

1. Introducción: ¿por qué el Surrealismo?

Volver al Surrealismo es, en el campo de la Educación Artística, rehacer un camino que no por muy documentado extingue su potencial. Revisarlo no es sólo la recuperación de una vanguardia histórica, y reafirmar los presupuestos de aquel giro del pensamiento y la creatividad, sino el ejercicio de plantear un paradigma y una casuística que nos servirán para una pedagogía del arte.

El paradigma, es aquél que niega las artes visuales como mero simulacro o espacio de representación teatral (Fried, 2004), afirmando su rotundo papel como hontanar de ideas y provocación de conceptos o relaciones aún por venir. La casuística es aquella producción plástica y visual que irrumpió en torno a esta Vanguardia; reconceptualizando las funciones del arte, y subvirtiendo el rol pasivo o espectador al que habíamos quedado relegados en la concepción tradicional (que no, por tradicional, ha cesado de contagiar las ideas previas y prejuicios de estudiantes `frente a´ los objetos y fenómenos estéticos, como bien podemos comprobar en la práctica docente).

`Repensar´ el Surrealismo no es aquí, por tanto, una ambición historicista o adhesión teórico-estética; se trata de asumir lo ya aprendido de aquellos enfoques que alteraron la fenomenología del arte (el cómo `hacerlo´, el cómo `percibirlo´ o `leerlo´ -si cabe-), y de utilizarlo en la docencia de nuestro ámbito como un modelo o paradigma que implica lo epistemológico, lo estético y lo crítico-discursivo. De este modo, al estudiante se le plantea cuestionar: “qué es y cómo conocer”; “qué es y cómo identificar o percibir”; y “cómo operan el pensamiento y la imaginación creativa” (fomentando un flujo dinámico que requiere una metodología multimodal).

Advertimos estos apuntes iniciales acerca del Surrealismo, en tanto somos también conscientes de su distancia y diferencias respecto del momento y posición en que lo observamos. En esta revisión, o replanteamiento, aprovechamos aquellos aspectos útiles para un diseño curricular -o para una línea pedagógica en que inscribir estos diseños conforme a metodologías fundamentadas-; de manera que no tratamos de hacer una traslación literal, o asunción total, de aquellas ideas y contextos que fraguaron ésta, u otras vanguardias en la 1ª mitad del XX.

Abunda la literatura que nos ha dado cuenta y testimonio de ello: tanto las fuentes primarias -manifiestos y textos de los propios artistas- (Breton [1924; 1930; 1941; 1953]; Aragon, [1930]; Crevel, [1932]; Magritte, [1946]) como los estudios exegéticos. Lo que sí merece traer a comentario es, en síntesis, el carácter analítico y cientificista que predominó en aquellas corrientes; dominadas, así, por ánimos elitistas y actitudes paracientíficas que se veían desafiados por un fuerte positivismo que marcaba la época. Lo que no impide que hubiera posiciones, por el contrario, metafísicas o espiritualistas

como la que protagonizó W. Kandinsky o P. Klee (a quienes debemos sus reflexiones y esbozos pedagógicos). Pero tanto unos como otros casos, difícilmente podían sustraerse al marco general del momento: el de una Modernidad cuyos rasgos, trasladados al ámbito curricular, se contraponen o difieren de los que hoy, situados en un currículo postmoderno, defendemos (Efland, Freedman y Stuhr, 2003). Frente a los valores desprendidos entonces (exclusivismo, innovación, progreso unidireccional), hoy nos situamos en otro paradigma axiológico y, por ende, curricular, al que caracterizan las actitudes inclusivas; no sólo por ética o generosidad sino por un profundo cambio de mentalidad que subyace. Sencilla y fundamentalmente hemos venido comprendiendo, desde el pionero Dewey, que la creatividad es una condición inherente a todas las personas; y no el santuario equivalente a cierta y juzgable altura intelectual que, en las vanguardias, entendieron muchos de los artistas. Por no soslayar esta importante cuestión, citemos al caso este claro fragmento, de incuestionable vigencia, del *Arte como experiencia*:

“Las obras de arte no alejadas de la vida común, ampliamente gozadas por la comunidad, son signos de una vida colectiva unificada. Pero son también una ayuda maravillosa para la creación de esa vida. La reelaboración del material de la experiencia en el acto de expresión no es un acontecimiento aislado confinado al artista y a unas personas que, de vez en cuando, gozan de la obra. En el grado en que el arte ejercita su papel, es también una reelaboración de la experiencia de la comunidad” (Dewey, 1949: 265-266).

El pensador norteamericano, promovedor de que girasen los planteamientos pedagógicos en torno al arte en una de las mayores reformas educativas como bien conocemos, sembró la semilla de un proyecto filosófico que ha excedido al propio autor por varias décadas: lo que hace que a su relectura no reste oportunidad.

Pero estas consideraciones negativas de las vanguardias, no obstante, no quitan que en tan amplio y variado manantial hubiera aspectos de enorme interés: como el de asistir a la figura de artistas que a la par asumen el rol de investigadores, y creadores de un lenguaje y discurso en que el proceso intelectual parecía terminar. Ensayistas posteriores lo han descrito y explicado bien aplicándolo incluso a las artes literarias o a las nuevas formas de escrituras, en que -rasgo esencial de la Modernidad- los artistas no veían completada su labor creativa hasta que también la teorizaban en paralelo o posterior (Friedrich, 1974; Paz, 1989). Precisamente otra virtud que hoy reconocemos al Surrealismo es la de haber desarrollado la intertextualidad: conjugar y permitir el diálogo entre los distintos lenguajes artísticos o de reconocible valor estético, como la escritura y la plástica-visual. Baste recordar piezas como “Carburador infantil” (1919) de Francis Picabia; “El vivo espejo” (1928) y “La traición de las imágenes [*Esto no es una pipa*]” (1929), ambas de René Magritte; o “Lepidóptera” (1968) de Leonora Carrington, donde leemos

explícitamente gritos que denuncian situaciones sociales y políticas, así como un poema del inglés John Donne. También se conjugan, si no letras y palabras, signos matemáticos o que funcionan como iconos parlantes y legibles: es el caso de “Las fases de la noche” (1946) de Max Ernst y, volviendo a Magritte, “El temerario durmiente” (1928).



Ilustración 1: El vivo espejo / Óleo, 1928 / René Magritte / Fuente: Web

Allí se concibe y plantea esta posibilidad combinatoria de lenguajes que abre un interesante terreno a las artes visuales, desacotando el estatuto de la imagen que hasta entonces había permanecido vigente. Se trata de una de las más fuertes crisis (en el sentido más positivo) del espacio artístico. Así como habíamos de haber esperado a Courbet y a Toulouse-Lautrec para romper el espacio teatral encuadrado en la imagen, cuando “El origen del mundo” (1866) permite que un cuerpo exceda o desborde el cuadro, y “En el Molino Rojo, el baile” (1890) corta la figura para crear la instantánea capturada de una acción o vida que sigue más allá de esa imagen, hubimos de esperar también a las propuestas surrealistas y dadá para reconcebir la imagen como una cosa propia; como un objeto o idea que goza de soberanía sin desdoblamiento jerarquizado de realidad. Es decir, el replanteamiento de la imagen como un contenido en sí misma en vez de un continente destinado a albergar lo representado. A este giro, justamente, queremos prestar nuestra atención y revisión aprovechándolo en la educación artística. Tomando el pensamiento duchampiano, promovemos la idea central de abandonar la mirada espectadora y pasiva, y empezar a dejarnos alterar por las cosas u objetos artísticos (Duchamp, 2012). En Teatro han venido a llamarlo coloquialmente “romper la cuarta pared” (no ignoremos las aportaciones de Bertolt Brecht a las formas del arte experimental moderno). Aquí, también se trata de romper la ficticia barrera del simulacro-imagen para interactuar, sin jerarquías preestablecidas entre el autor y un espectador, acometiendo aquello que los surrealistas preconizaban y defendían como exploración, indagación,

connatural y necesaria entre participantes o co-jugadores. De ahí que las estéticas derivadas desde entonces hayan otorgado un papel fundamental al concepto de `juego´ en las artes. Adorno apunta en sus *Paralipómenos*:

“En el concepto de arte, el juego es el momento mediante el cual el arte se eleva inmediatamente por encima de la inmediatez de la praxis y de sus fines. Al mismo tiempo está ligado hacia atrás a la infancia, si no a la animalidad. En el juego, el arte retrocede mediante su renuncia a la racionalidad instrumental por detrás de ésta. La obligación histórica de que el arte alcance la mayoría de edad va en contra de su carácter de juego” (Adorno, 2004: 419).

Citemos también estos reveladores fragmentos, del imprescindible Gadamer, sobre el `elemento lúdico del arte´:

“El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que *participa* en el juego, es parte de él [...] Uno de los impulsos fundamentales del arte moderno es el deseo de anular la distancia que media entre audiencia, consumidores o público y la obra [...] Es un error creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza. La identidad hermenéutica de la obra tiene un fundamento mucho más profundo. Incluso lo más efímero e irreplicable, cuando aparece o se lo valora en cuanto experiencia estética, es referido en su mismidad” (Gadamer, 2010: 32-33).

Entre ambas alusiones al juego, radica un elemento llamativo: el de la defensa disruptiva o digresiva en que, lo creativo, se desembaraza de un raciocinio perverso, controlado por algunos, y guiado o predestinado a los papeles y cometidos en cuyo reparto no tenemos participación. De ahí que propongamos alinearnos con una estética `de lo insólito´; enfocar, la creatividad, hacia las ventajas de `lo inquietante´ y los beneficios inclusivos de una partida sin trucaje, donde las reglas se aprenden performativamente a modo de `acertijo´ (en la acción hermenéutica a la que Gadamer otorgó el papel esencial: pues todos interpretamos porque todos vivimos en relación con las manifestaciones artísticas, y así es como las transmutamos, o confirmamos que `estaban (y seguirán estando) sin terminar´). Frente a la clausura, la noción de `lo abierto´ permite también que aquellos presupuestos de Dewey no caigan hoy, en el panorama contemporáneo, en barbecho: la coparticipación no es una condición forzada respecto a las artes, sino el comportamiento natural que sólo puede registrar la creatividad.

Entre el simulacro teatral (una ficción óptica que materializa) y la acción o performatividad (un concepto intangible que subyace), se ubica en el tiempo el arte objetual como género que mejor representa 'lo inquietante' o 'lo insólito'; surgido del programa o planteamiento surrealista, y cuyo más claro extremo es el *ready-made* duchampiano con ejemplos como el conmovedor "Infeliz" (1919), del propio Marcel tras la pérdida del vínculo familiar con su hermana, o "El enigma de Isidore Ducasse" (1920; 1971) de Man Ray, donde ya habremos de hablar de una intertextualidad con la célebre prosa poética y surrealista de "Los Cantos de Maldoror" (1869) de Lautréamont -seudónimo de Ducasse-. Tanto un libro de geometría ajándose al viento sobre el pretil de una ventana, como una máquina de coser (bien recuerda a una máquina de escribir) envuelta en lana atada por una cuerda, son objetos soberanos o imágenes que han roto aquella barrera representacional para encarnar un nuevo y muy distinto estatuto ontológico (modo de *ser*, *aparecer* y *existir*). En este tipo de objeto o "acontecimiento visual" (Mirzoeff, 2003: 34), la interacción sucede, más allá de que sea prestada o tomada, en el propio 'juego' brotado que todo proceso creativo siembra; el de fomentar interrogantes sin las respuestas dictadas, provocando ese acertijo o enigma (como emplea Man Ray en su título) que difícilmente puede, no alterarnos, o dejarnos indiferentes.

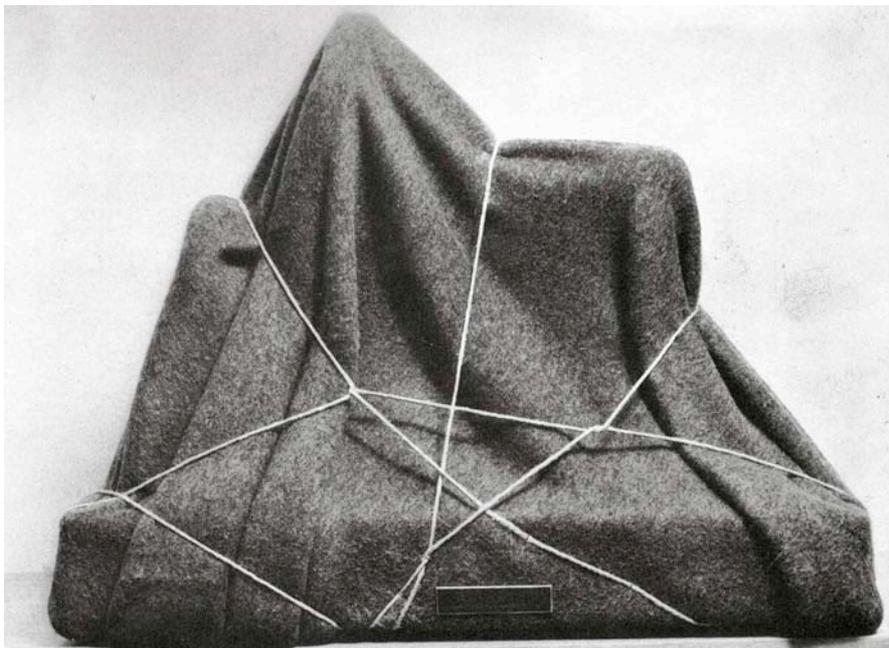


Ilustración 2: *El enigma de Isidore Ducasse / Ready-made, 1920; 1971 / Man Ray / Fuente: Web*

2. Engranaje estético-educativo en torno a un modelo de espacio artístico (más allá del espacio)

En nuestra área de conocimiento, la Didáctica de la Expresión Plástica y Visual, el alumnado universitario ha demostrado contraer los errores de base que la enseñanza media (inevitablemente incardinada en una sociedad que late allende los diseños curriculares) no ha sabido o podido, en muchos casos, evitar o enmendar. De tal manera, es un fenómeno frecuentísimo que los estudiantes, aun de enseñanza superior, afronten nuestras asignaturas con el estupor y la sospecha a que el ideario les confina. Ese ideario, es sabido, habla de `función mimética´ (mera reproducción), de `virtuosismo´ (habilidades o destrezas), de `agrado´ y `ornamento´ (liquidando así toda dimensión intelectual de las artes), etc. En síntesis, un deformado puzzle del que oyó campanas sin conocer el sentido de aquellos sonidos, e inconscientemente lo transmitió. El solo elemento que hemos mencionado en primer lugar (y que constriñe el arte al régimen ocular de la mimesis) deja al estudiante desarmado, y basculando, entre dos frases coloquiales que se contradicen: “yo no sé dibujar” y “eso lo pintaría cualquiera”. En cambio, es extraño escuchar que alguien afirme convencido “yo no sé pensar” o “imaginar” o “recordar” o “jugar”. De ahí que esta revisión, o recuperación interesada para el campo de la enseñanza artística, nos resulte acuciante y apropiada.

Todo juego se provee de un tablero: ese espacio en que se despliegan sus posibilidades y preguntas, sin la previa delimitación que ha sido refutada. El espacio surrealista (espacio, prevalentemente, conceptual como decimos) dispone oportunidades sobradas para aprovecharlo en el aula. Si tuviéramos que resumir aquí sus rasgos fundamentales, bien podríamos enunciarlos en éstos tres vértices:

-El espacio como un lugar-objeto; por una parte, esto implica que la imagen sustancia ahora una `inversión significativa de la realidad´, y por otro lado esto puede exponerse a los estudiantes como `espacio donde ya no ocurre algo sino que el espacio es *lo que ocurre*´. De ahí las expresiones *lugar-objeto* o *imagen objetual*.

-El espacio disgregado como `descolocación o descontextualización formal-conceptual´, por aquello de la inversión significativa que implica de la realidad (entendida como una afirmación compacta y convencional, sin grietas ni mutaciones). Al disgregarse forma y concepto, se produce esa imagen estética que referíamos de `lo extraño´, `lo insólito´ o `lo oscilante´ (transitando de la tradicional contemplación al juego de la indagación).

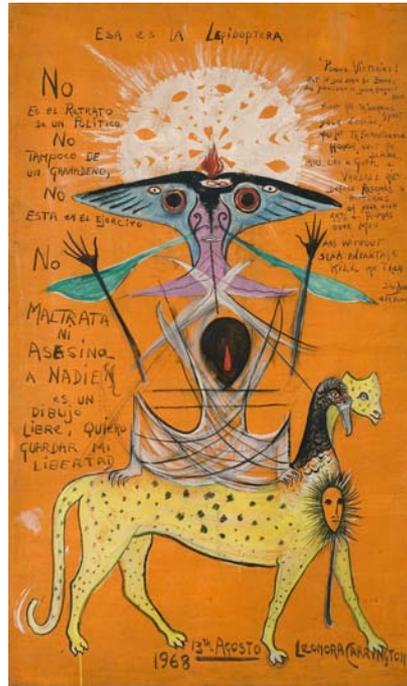


Ilustración 3: *Lepidoptera* / Técnica mixta, 1968 / Leonora Carrington / Fuente: Web

-Y la quiebra de la lógica en cuanto a la provisión de información visual; un rasgo estrechamente vinculado con la fragmentación de las imágenes artísticas que se manejan en el aula, en tanto estas imágenes surrealistas liquidan o evaporan la 'totalidad unitaria'. Pues los objetos estéticos son liberados del mundo significativo y funcional, quedando abiertos a destinos ignotos a través de reminiscencias, ambigüedades identitarias, metamorfosis o esquemas imaginísticos (recursos, todos ellos, con que dar cobertura al nuevo espacio surrealista).

De esta triangulación que exponemos, se desprende la enorme densidad ontológica de este espacio estético: las imágenes acumulan una amalgama de (im)posibles realidades múltiples, a modo de volatería que dinamiza la imaginación. En esta tormenta o proceso, puede explicarse y poner en práctica también la llamada "escritura automática" (Breton, 2009), que el autor de los tres manifiestos surrealistas (1924, 1930 y 1942) empleara tanto en solitario como en tandems creativos: con los

poemarios “Los campos magnéticos” (1920) -escrito con Philippe Soupault- y “La Inmaculada Concepción” (c. 1930) -junto con Paul Éluard-. Así, por tanto, reconocemos la importancia de que, en la práctica docente universitaria de Expresión Plástica y Visual, se incorporen tanto los textos como las imágenes (que a su vez destilan imágenes, los primeros, y permiten ser leídas, las segundas).

En el entorno educativo superior, lo más característico del espacio surrealista es el doble juego experimental de codificación y descodificación al que el alumnado se enfrenta; sirviendo, las puestas en común o las dinámicas de grupo, para potenciar y satisfacer estos procesos. Tras la experiencia docente desarrollada en este Área de conocimiento, en las universidades de Sevilla y de León, hemos podido constatar el óptimo funcionamiento de trabajar estos contenidos mediante “Proyectos” (siguiendo el propio modelo que los surrealistas iniciaron).

3. Una propuesta holística: el Proyecto creativo para el abordaje de los contenidos surrealistas, su discusión y comprensión

La Educación Artística cuenta con un buen número de modelos pedagógicos y metodologías para afrontar este reto y resolver las problemáticas señaladas aquí muy brevemente. Aunque éste no es el espacio para abrir una discusión metodológica extensa, sí cabe resaltar los métodos en educación artística DBAE y A/r/tografía. La Investigación Basada en Artes, o Disciplina Basada en la Educación Artística (DBAE), nacida de las aportaciones de Elliot Eisner en 1993; y la A/r/tografía, acróstico compilatorio de “art” (arte), “research” (investigación) y “teaching” (enseñanza), fruto de las aportaciones de Rita Irwin y Alex de Cosson en 2003, nos disponen un marco metodológico idóneo para el abordaje de los “Proyectos”, caracterizados por la integración (holismo) de medios/lenguajes artísticos.

El propio Eisner se reafirma como precursor en la defensa y fomento de una mirada holística: “[resolviendo] el problema que se origina en la antigua contradicción entre pensamiento abstracto y experiencia sensorial. [Pues] Su propuesta es adoptar una visión artística de los problemas” (Juanola y Masgrau, 2014: 495). En esta misma línea se pronunciaban los propios precursores:

“La investigación basada en artes era -y es- un intento de utilizar las formas de pensamiento y las formas de representación que proporcionan las artes como medio a través de las cuales el mundo puede ser comprendido mejor” (Barone y Eisner, 2012: 11).

Estos enfoques vienen a celebrar la posibilidad de fructificar, en las aulas, sinergias creativas. Asimismo, distinguimos la aportación de Irwin y de Cosson (situada en 2003) por su origen vinculado estrechamente al ámbito formativo de las artes. Ese contexto germinativo de la A/r/tografía también ayuda a entender su holismo como un rasgo más connatural que pretendido. La propia Irwin explica que esta nueva metodología significa:

“indagar en el mundo a través de un proceso continuo de creación artística [...] de forma interconectada [...] para crear nuevos o más amplios significados. [Y añade que] El trabajo a/r/tográfico se realiza, a menudo, a través de los conceptos metodológicos de contigüidad, indagación vital, aperturas, metáfora/metonimia [...] que se representan y se presentan o ejecutan cuando una indagación estética relacional se visualiza como conocimiento encarnado” (Irwin, 2019).

La importancia de emplear metodologías multimodales desde un currículum postmoderno (que superan la brecha dicotómica entre las cuantitativas y cualitativas), y aplicarlas a los contenidos propuestos de la modernidad (los del Surrealismo), permite seleccionar aspectos y hacer relecturas constructivas, de manera que con la mayor versatilidad -y transversalidad- puedan articularse los referidos “Proyectos”.

El catedrático en Estética y Teoría de las Artes José Jiménez, cuyo trabajo ha compaginado los intereses antropológicos y educativos sobre el arte, así como especializado en el Surrealismo, nos explica y da testimonio acerca de este modelo o método de hacer en su *Teoría del arte*:

“[...] el trabajo artístico se llena de implicaciones extraartísticas: sociales, políticas, etc., algo que, a su vez, demandará un *ejercicio*, ahora ya *inmanente*, dentro del arte, *de reflexión y formulación*. Éste y no otro es el auténtico motivo de los textos programáticos, definiciones de ‘poética’ o de ‘estética’, y manifiestos, que jalonan la experiencia de las vanguardias. Con la vanguardia, se introduce en el arte la dinámica del *proyecto*, en la que se expresa una concepción laica, específicamente moderna, de la vida y el proceso histórico [...] En la gran pluralidad de las vanguardias aparece siempre esa constante, en todas ellas se formulan *proyectos* de arte con los que se pretende cambiar la vida” (Jiménez, 2010: 165).

Con estos esquemas en mente, inquirimos la prevalencia de ‘indagar’ y ‘comprender’; dos acciones sin las cuales sería imposible abordar el verdadero sentido de la propuesta: a saber, una invitación a cada uno y todo estudiante a emprender un viaje sin el listón o destino marcado (‘rutas personales’) para jugar en la búsqueda y

resignificaciones. Lo que aspira -humildemente, pero con convicción- a disponer un espacio educativo en artes visuales donde el estudiante pueda comprobarse, a sí mismo, como creador de distintas formas de comprensión de una realidad poliédrica. Son en este territorio, las `comprensiones`, las formas adaptadas que más convenientemente podrán sustituir a las `conclusiones` tradicionales y cerradas. Y éstas van a depender, fruto del juego creativo, de cada estudiante convertido en co-jugador o participante.

Referencias

- ADORNO, Theodor W. (2004). *Teoría Estética (Obra completa, 7)*. Tiedemann, Rolf (ed.); Navarro Pérez, Jorge (trad.). 1ª ed., 2ª imp. Madrid: Akal, 512 p.
- BARONE, T.; EISNER, E. W. (2012). *Arts Based Research [Investigación Basada en Artes]*. 1ª ed. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, 204 p.
- BRETON, André (2009). *Manifiestos del Surrealismo*. Bosch, Andrés (trad.). 2ª ed. Madrid: Visor, Colecc. Visor Literario, 279 p.
- DEWEY, John (1949). *El arte como experiencia*. Ramos, Samuel (trad. y pról.). 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, Colecc. Filosofía, 319 p.
- EFLAND, Arthur D.; FREEDMAN, Kerry; STUHR, Patricia (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Vermal, Lucas (trad.). Barcelona: Paidós Ibérica, 237 p.
- FRIED, Michael (2004). *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Guardiola, Rafael (trad.). Madrid: Antonio Machado Libros, Colecc. La Balsa de la Medusa, 364 p.
- FRIEDRICH, Hugo (1974). *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Petit, Joan (trad.). 1ª ed. Barcelona: Seix Barral, Colecc. Biblioteca breve de bolsillo, Serie Mayor, nº 24, 399 p.
- GADAMER, Hans-Georg (2010). *La actualidad de lo bello*. Gómez Ramos, Antonio (trad.); Argullol, Rafael (intr.). 1ª ed., 7ª imp. Barcelona: Paidós Ibérica e I.C.E., Universidad Autónoma de Barcelona, Colecc. Pensamiento Contemporáneo, 124 p.
- IRWIN, Rita (2019). *A/r/tography. About [Declaración de principios]*. Recuperado de: http://artography.edcp.educ.ubc.ca/?page_id=69 (consultado el 13 de octubre de 2019).

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.3>

JIMÉNEZ, José (2010). Teoría del arte. 1ª ed., 5ª imp. Madrid: Tecnos / Alianza, Colecc. Neometrópolis, 281 p.

JUANOLA, Roser; MASGRAU, Mariona (2014). "Las aportaciones de E. W. Eisner a la educación: un profesor paradigmático como docente, investigador y generador de políticas culturales". En: Revista Española de Pedagogía, Año LXXII, nº 259, pp. 493-508.

MIRZOEFF, Nicholas (2003). Una introducción a la cultura visual. García Segura, Paula (trad.). Barcelona: Paidós Ibérica, 378 p.

PAZ, Octavio (1989). Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral, Colecc. Biblioteca de Bolsillo, 241 p.

Artículos misceláneos

Miscellaneous articles

— 47

承德普陀宗乘之庙石质文物现状问题及对策

El status quo y las contramedidas sobre las reliquias de piedra del Templo Putuo Zongcheng en Chengde
/ **The status quo and the countermeasures about the stone relics of the Putuo Zongcheng Temple in Chengde**

Haijia Wu / 吴海嘉

— 71

La Caja-Tambora Montuvia /

The Montuvia Drum-Box

Luis Andrés Macías Ferrín

— 83

En la cuerda floja. Propuesta de análisis sobre la incidencia del encordado sobre la interpretación del repertorio violinístico de N. Paganini /

On the tightrope. Proposal for an analysis of the incidence of strings on the interpretation of the violin repertoire of N. Paganini

Pablo Martos Lozano

— 107

Cristalización y disolución, estatismo y perpetuum mobile en la pintura de Maya Kulenovic /

Crystallization and Dissolution, Stasis and Perpetuum Mobile in Maya Kulenovic's Painting

Guillermo Aguirre Martínez

El status quo y las contramedidas sobre las reliquias de piedra del Templo Putuo Zongcheng en Chengde

The status quo and the countermeasures about the stone relics of the Putuo Zongcheng Temple in Chengde

承德普陀宗乘之庙石质文物现状问题及对策

Haijia Wu / 吴海嘉
**Instituto Arqueológico de Reliquias
en Chengdu/ Chengdu Relics Archeological
Institute / 成都文物考古研究院**
Sichuan, China.
ruihai58485@163.com

Recibido 11/12/2019 Revisado 02/01/2020
Aceptado 02/01/2020 Publicado 31/01/2020

Resumen:

El Templo Putuo Zongcheng es el templo más grande en los ocho templos exteriores de "Residencia de Montaña de Chengde y Ocho Templos Exteriores". Conserva una gran cantidad de reliquias culturales de piedra y tiene un alto valor histórico, artístico y científico. Bajo la influencia del medio ambiente natural a largo plazo y las actividades de producción humana, estas reliquias culturales de piedra han experimentado enfermedades climáticas en diversos grados, que ponen en peligro la vida de las reliquias culturales y requieren mantenimiento y protección urgente. Es esencial realizar una investigación y análisis sistemáticos y detallados de la enfermedad antes de reparar y proteger estos artefactos de piedra.

Sugerencias para citar este artículo

Wu, Haijia (2020). El status quo y las contramedidas sobre las reliquias de piedra del Templo Putuo Zongcheng en Chengde. Tercio Creciente, 17, págs. 47-70. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.4>

WU, HAIJIA, El status quo y las contramedidas sobre las reliquias de piedra del Templo Putuo Zongcheng en Chengde. Tercio Creciente, enero 2020. n° 17, pp. 47-70.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.4>

吴海嘉 (2020). 承德普陀宗乘之庙石质文物现状问题及对策. Tercio Creciente, 17, 47-70.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.4>

En mayo de 2007, julio de 2012 y agosto de 2016, fui al Templo Putuo Zongcheng en Chengde tres veces para investigar su estado de conservación. Este documento analiza sistemáticamente los tipos existentes de enfermedades y las causas de estas enfermedades al investigar el estado actual de la preservación de los artefactos de piedra en el Templo Putuo Zongcheng. Las razones principales son factores naturales y ambientales, y proponen contramedidas para mejorar el estado de las reliquias culturales de piedra. Las estadísticas de estas enfermedades pueden proporcionar una investigación y una base teórica para la protección y restauración posteriormente.

Abstract:

The Putuo Zongcheng Temple is the largest temple in the outer eight temples of "Chengde Mountain Resort and Outer Eight Temples". It preserves a large number of stone cultural relics and has a high historical, artistic and scientific value. Under the influence of long-term natural environment and human production activities, these cultural stone relics have experienced climatic diseases to varying degrees, which seriously endanger the life of cultural relics and require maintenance and urgent protection. It is essential to conduct systematic and detailed disease investigation and analysis before repairing and protecting these stone artifacts.

In May 2007, July 2012 and August 2016, I went to the Putuo Zongcheng Temple in Chengde three times to investigate it. This document systematically analyzes the existing types of diseases and the causes of these diseases by investigating the current status of the preservation of stone artifacts in Putuo Zongcheng Temple. The main reasons are natural and environmental factors, and propose countermeasures to improve the status of stone cultural relics. The statistics of these diseases can provide an investigation and theoretical basis for the protection and restoration later.

摘要：

普陀宗乘之庙，作为承德“避暑山庄及外八庙”外八庙中规模最大的一座庙宇，保存着大量的石质文物，具有较高的历史、艺术和科学价值。在长期自然环境和人类生产活动的影响下，这些石质文物经历着不同程度的风化病害，严重危及着文物的寿命，亟需维修和保护。在对这些石质文物进行维修和保护之前，对其进行系统详尽的病害调查分析至关重要。

2007年5月、2012年7月和2016年8月，我先后三次到承德，对承德普陀宗乘之庙主要石质文物及其构件保存现状调研，分析其现存的病害种类，以及产生这些病害的原因。岩石的风化是最常见的病害，自然和环境因素是最主要原因。保护环境、预防性保护是改善石质文物病害现状的有效方法之一。通过这些病害的统计，可以为以后的保护修复提供实践调查和理论依据。

Palabras Clave/Key words / 关键词

Descripción general, estado de conservación, causas de enfermedades, contramedidas, Templo Putuo Zongcheng / **General description, state of conservation, causes of diseases, countermeasures, Putuo Zongcheng Temple** / 概况 ; 保存状况 ; 病害成因 ; 对策

Sugerencias para citar este artículo

Wu, Haijia (2020). El status quo y las contramedidas sobre las reliquias de piedra del Templo Putuo Zongcheng en Chengde. *Tercio Creciente*, 17, págs. 47-70. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.4>

WU, HAIJIA, El status quo y las contramedidas sobre las reliquias de piedra del Templo Putuo Zongcheng en Chengde. *Tercio Creciente*, enero 2020. n° 17, pp. 47-70. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.4>

吴海嘉 (2020). 承德普陀宗乘之庙石质文物现状问题及对策. *Tercio Creciente*, 17, 47-70. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.4>

引言

2007年5月、2012年7月和2016年8月，我先后三次到承德“避暑山庄及外八庙”外八庙之一的“普陀宗乘之庙”进行调研，主要对其石质文物的保存现状进行调查分析研究。

“避暑山庄及外八庙”位于中国河北省承德市中心以北，距离北京230公里。它始建于1703年，历经清朝三代皇帝：康熙、雍正、乾隆，耗时约90年建成，是清代皇帝夏天避暑和处理政务的场所^[14]，是中国现存最大的古典皇家园林。

“外八庙”是清政府为笼络中国的西方和北方的少数民族，依照西藏、新疆喇嘛教寺庙的形式而建，包括溥仁寺、溥善寺、普宁寺、安远庙、普陀宗乘之庙、殊像寺、须弥福寿之庙、广缘寺等8座喇嘛教寺庙^[10]。1994年12月，避暑山庄及外八庙被列入《世界文化遗产名录》。

一 普陀宗乘之庙概况



图1 普陀宗乘之庙

作者简介：吴海嘉（1968），女，中国四川省叙永县人，成都文物考古研究院，文博专业技术九级，硕士研究生，主要从事文化遗产保护研究。

(一) 普陀宗乘之庙历史沿革

普陀宗乘之庙位于承德避暑山庄正北，建于清乾隆三十二年（1767年），历经4年完工，占地面积约22万平方米，是外八庙中规模最大的一座庙宇。是乾隆为了庆祝自己六十寿辰和次年皇太后钮钴录氏八十寿辰两大节日，使前来庆贺的少数民族政教首领看到南疆大土（观音）的普陀道场，仿照布达拉宫的形式修建的此庙，普陀宗乘是藏语布达拉宫的汉译，故又称小布达拉宫。

庙的建筑布局利用山势，自南而北层层升高。主要建筑有山门、碑亭、五塔门、琉璃牌坊、大红台、万法归一殿等。大红台为主要建筑，台高43米，宽59.7米。居于大红台中部的万法归一殿为重檐四角尖鎏金瓦顶。庙内共有大小建筑60处，多是平顶白墙。主体建筑大红台是一座暗红色的方形建筑，这里是举行重大宗教仪式以及清帝接见重要的少数民族部落首领及王公大臣们的场所。

庙的整体布局和形制：

庙的山门前有五孔石桥一座。山门为砖石砌成，三孔拱门的城台，台上是门殿，山门前立石狮子一对，左右两角处建白台隅阁，周绕围墙，墙上有难磔。围墙两侧设白台式的腰门。整个建筑从山下缓坡开始，顺着逐渐升高的地势，自南而北可分为两组不同形式的布局。

前半部分，即山门以北中轴线上，有碑亭一座，亭中有乾隆三十六年御制的三通石碑。碑亭以北为五塔门。五塔门前是广阔的海漫，左右立石象一对。塔门左右有一腰墙与后部隔开，使前面形成一院落。碑亭两侧相对零散地建有白台数座。从五塔门往北，顺着石面路不远就是乾隆时期盛行的“三间四柱七楼”式的琉璃牌楼。牌楼往北，由于地势变化，在广阔的斜坡上自由散置一些二三层具有藏族风格的平顶建筑20余座：有作为佛殿的木构小殿；有作僧舍的小院；有单塔、五塔，有不能入内的实心台座。随着迂回的山路，这些建筑鳞次栉比，大红台时隐时现^[13]，很自然地过度到寺庙的后方。

后半部即大红台，大红台是普陀宗乘之庙的主体建筑。从正面看去，大红台雄伟高大，全高43米，分上下两部分。大红台下是巨大的白台基座。在白台的东南方有文殊圣境一座，西面为千佛阁，东面为哑叭院（看管人员回避的地方）。白台基座上为7层高的大红台屹立在中央。整个大红台利用天然丘陵，将三组规模不同的建筑连成一个整体。大红台的中心建筑万法归一殿，隐于高处的群楼之间，左右设蹬道，东经洛伽胜境，西经千佛阁后群楼方能登

达大红台。群楼上方修建的八角和六角亭位于不同的高度,都使用镏金铜瓦,金光闪耀,丰富了整组建筑的立体轮廓^[13]。大红台西部有圆形碉堡一座。

(二) 普陀宗乘之庙主要建筑

普陀宗乘之庙主要建筑有山门、碑亭、五塔门、琉璃牌坊、大红台、万法归一殿等。经现场调查发现,普陀宗乘之庙目前保存的石质文物,主要包括碑亭石碑、碑亭台基、碑亭围栏、石象、石狮、五塔门基座、琉璃牌坊基座、大红台白色基座等。

1、碑亭 (图2)

整个碑亭坐落在白石须弥座上,是一组典型的汉式建筑,平面呈正方形,重檐歇山黄琉璃瓦顶(用黄色琉璃瓦顶,显示寺庙等级之高。体现了清帝“兴黄教即所以安众蒙古”的民族宗教政策)。其四周围以玉石栏杆。碑亭四面开拱门,下有白色台阶,碑亭墙壁呈红色。亭内立着三通石碑,即《普陀宗乘之庙碑记》、《土尔扈特全部归顺记》、《优恤土尔扈特部众记》^[8],用蒙汉满藏四种文字镌刻。碑座为方形,亚字形座。碑座四面图案相同,正一二方一条龙,龙首突出,左右下角各一条行龙,龙身向上。碑身四周浮雕龙戏珠图案,左右两侧各刻五条龙,呈一字排列,上下两边各是二龙戏珠图案,碑首亦有“御制”字样^[7]。



图2 碑亭



图3 五塔门

2、五塔门 (图3)

藏式白台五塔门，塔下有三道拱门，台上有红、绿、黄、白、黑五种颜色的喇嘛塔。其中黄塔象征格鲁派，红塔象征宁玛派，白塔象征噶举派，绿塔象征萨迦派，黑塔象征苯波派。五塔门这种建筑形式国内比较少见。五塔门上的喇嘛主要由塔刹、宝珠、宝盖、仰月、圆光、宝盘、相轮、覆钵和塔座等几部分组成。黄塔置于五塔中央，表示佛教的一切教派都以黄教为中心。塔下三道拱门是皇帝和王公大臣的出入通道，经过时都得仰视佛塔，也就是仰视佛祖，敬仰佛法^[8]。

3、琉璃牌坊 (图4)

琉璃牌坊，三间四柱七檐形制，黄绿琉璃瓦覆顶，汉式风格比较突出，故而在藏式寺庙里格外引人注目。牌坊的中楼前额“普门应现”，意为这里是观世音普度众生之门。后匾额为“莲界庄严”，意为布达拉是达赖喇嘛居住的圣地，神圣庄严。匾额上面雕刻着莲花、忍冬、宝相花、岔角花、缠枝、芭蕉树等纹饰，展示出圣洁、吉祥、忍耐的精神，而黄绿琉璃瓦及嵌入其中的游龙戏珠图案，又彰显出华丽的皇家气象^[10]。



图4 琉璃牌坊



图5 大红台

4、大红台 (图5)

大红台是普陀宗乘之庙的主体建筑，面积约占一万平方米左右，高低错落。全高43米，分上下两部分。大红台下面是巨大的白台基座，高近18米，下面以花岗岩条石砌筑，上部以砖砌筑，壁面设三层梯形盲窗。

白台基座上为7层高的大红台屹立在中央。高25米，上宽58米，下宽59.7米，形成明显的收分。红台1至4层为实心台座，饰以盲窗，上面3层上下左右间隔开窗。在大红台的南面

自上而下嵌饰6个琉璃佛龕,黄绿相间,突出了大红台的中轴线,大红台上端的女儿墙以黄琉璃佛龕3面装璜,拔檐石下铜制排水长槽伸出壁外近一米,使大红台的外观坚固有力,巍峨壮观。

大红台内部由三组不同类型建筑组合而成。中部由普陀宗乘之庙的主殿万法归一殿及它周围的群楼组成,都纲式的布局。万法归一殿方七间,重檐钻尖顶,上覆馏金鱼鳞状铜瓦,屋脊饰以水纹,宝顶呈法铃状,均属西藏寺庙常用的装饰^[10]。东面建洛伽胜境殿和御座楼,南在四面群房围绕的戏台(主座亭)与之连接。群楼顶上西北角建重檐六角亭“慈航普渡”,群楼东北角建重檐八角亭“权衡三界”,都使用镏金铜瓦。

大红台是举行重大宗教仪式的场所,历史上曾接待过六世班禅等重要贵宾。

5、主要石质文物雕像(图6、7、8、9)

石狮石象居于琉璃牌坊前。狮子是世俗王权的象征,而大象又是佛法无边的象征,狮象并用,象征政教合一。西藏的达赖喇嘛、班禅额尔德尼是朝廷赐封的活佛,统管着西藏的政教事务。因此,狮象配牌坊,象征朝廷对佛教的高度重视^[8]。

石象(图6、图7):位于五塔门前,左右各一个为石质材料所雕砌。



图6 左侧石象



图7 右侧石象

石狮（图8、图9）：位于琉璃牌坊前，左右各一个为石质材料所雕砌。



图8 左侧石狮



图9 右侧石狮

二 普陀宗乘之庙主要病害类型及其状况分析

普陀宗乘之庙，保存着大量的石质文物，具有较高的历史、艺术、科学和文化社会价值。在长期自然环境和人类生产活动的影响下，这些石质文物经历着不同程度的风化病害，严重危及着文物的寿命，亟需维修和保护。在对这些石质文物进行维修和保护之前，对其进行系统详尽的病害调查分析至关重要。

通过调研，发现普陀宗乘碑亭、五塔门、琉璃牌坊、大红台以及石象、石狮等主要石质文物及石质构件保存完整的已屈指可数，大多存在着不同程度的损坏，有些甚至存在较为严重的开裂、崩损、粉化、生物生长等病害，两种及两种以上的病害普遍存在于同一种石质文物上，交叉共存。如石象、石狮局部有的已出现较深的风化剥离层，有的面部、前后肢和背部等处已残缺不全或开裂缺失；石材台基出现明显盐析分化脱落等病害，部分石材的风化程度随时都有可能产生崩解、剥离。

(一) 普陀宗乘之庙主要病害类型 (表1)

根据中国国家文物局2008年颁布的《石质文物病害分类与图示》分类标准, 普陀宗乘病害类型归纳如下:

1、表层风化 (如图10、11、12)

石质文物由于外界自然因素的破坏作用而导致的表层病害, 多与盐分作用相关。此类病害普遍存在于露天存放的台基立面石材。碑亭台基、石象、石狮、五塔门基座、琉璃牌坊右侧门基座以及大红台前石柱均有不同程度的呈现。主要表现为以下几方面:

(1) 表面泛盐: 由于毛细水与可溶盐活动使可溶盐在石材表面富集析出。毛细水活动是该类病害的主要原因。盐分的来源有地下水中的盐分, 水泥修补也会带来盐分。盐分的运移常导致其表面颜色改变, 发生起翘、粉状剥落等劣化现象。

(2) 表面粉化剥落: 由于温湿度周期性变化、冻融作用以及水、盐活动引发石质文物表面的酥粉剥落的现, 较多发生于质地疏松的沉积岩类文物表面, 特征是表面出现粉末状物质, 疏松易脱。

(3) 表层片状剥落: 由于外力干扰、水盐活动、温度周期性变化等因素导致的石质文物表层呈片状、板状剥落的现象。此类病害一般发生于杂质量较多、纹理较为发达的沉积岩类石质文物表层, 且常伴随表层空鼓、起翘等现象。

(4) 表面溶蚀: 露天石质文物由于长期遭受雨水冲刷, 形成表面坑窝状或沟槽状溶蚀现象。由于受到酸雨的侵蚀, 表面存在不同程度的溶蚀痕迹, 这种现象是由于矿物成分多样, 被酸雨等选择性腐蚀造成, 表面溶蚀病害比较突出, 致使表面纹饰普遍模糊不清。

2、不和谐人工干预 (如图13、14、15、16)

由于人为采用违背文物修复原则的材料技术以及人为破坏造成文物损伤或改变文物历史状况。

3、表面生物病害 (如图17、18、19)

是生物或微生物在石质文物表面生长或繁衍而导致的各类病害。普陀宗乘之庙内石质文物表面存在不同程度的植物病害、动物病害和微生物病害。现场可发现裂隙中存在蛛网、杂草、绿色或黑色地衣, 长期留存对文物已造成侵蚀。

4、裂隙 (如图20、21)

(1) 浅表性裂隙: 也叫风化裂隙, 主要由自然风化、溶蚀现象引起, 是一种沿石材纹理发育、比较细小且延伸进内部较浅、多呈里小外大的 V 字形裂隙。但在薄弱夹杂带附近, 这种裂隙会呈条带状分布, 且延伸进表层较深。自然风化、溶蚀现象会导致这类裂隙逐步加深加宽。凝灰岩沉积时的层状特征是产生裂隙的内在因素。

(2) 机械裂隙: 也叫应力裂隙, 是因受力不均匀、地基沉降、外力干扰、石材自身构造等而引起的石材开裂现象。通常此类裂隙会深达石材内部, 使石刻石碑的整体稳定性受到威胁, 裂隙相互交切、贯穿能导致石质文物局部脱落乃至整体断裂。

5、表面污染与变色 (如图22、23、24、25)

由于灰尘、污染物和风化产物的沉积而导致的石质文物表面污染和变色现象。此类病害常见的表现形式有:

(1) 大气粉尘污染: 石刻一旦露天存放, 其表面通常会有大量灰尘或风化产物覆盖。

(2) 水锈结壳: 石质文物露天存放或曾经露天存放, 在水的溶蚀和灰尘积聚作用下在石材表面形成的一层结壳(多为钙质)^[15]。

6、机械损伤 (如图26)

由于自然因素和其它外力破坏, 普陀宗乘之庙内的石质文物存在较为严重的断裂、缺失和破碎现象, 尤其是台基和石象局部的断裂与缺失。

表1 普陀宗乘之庙主要石质文物的病害类型

文物	病害区域	病害种类	表现特征	图片号
碑亭	碑亭台基	1、表层风化	表面呈刻蚀状残损，通常伴有下层盐析出	10
		2、不和谐人工干预	水泥修复，与原材不相容，人为破坏	13、14、15
		3、表面生物病害	地衣苔藓	13
		4、裂隙	断裂、裂缝并带有表面碎裂	20
		5、表面污染与变色	台基色彩不均	24
石象	五塔门前	1、表层风化		18
		2、表面生物病害	苔藓	18
		3、表面污染变色	基座色彩暗淡	18
		4、机械损伤	石象边缘缺失	26
石狮	琉璃牌坊前	1、表层风化	盐性粉化剥落	11
		2、不和谐人工干预	水泥沟缝	16
		3、表面生物病害	地衣真菌滋生	17、19
		4、裂隙	裂缝	17、21
		5、表面污染与变色	台基色彩暗淡	23
		6、机械损伤	断裂脱落残缺	21
琉璃牌坊	琉璃牌坊 右侧门基座	1、表层风化	盐性粉化剥落	25
		2、表面污染与变色	色彩不均	25
大红台	大红台前石柱	1、表层风化	粉化剥落	12
		2、不和谐人工干预	铁质加固锈蚀	22
		3、裂隙	裂缝	12、22
		4、表面污染与变色	石柱表面锈迹	22

(二) 普陀宗乘之庙主要病害种类照片

1、表面风化 (图 10、11、12)



图10碑亭台基：盐性腐蚀及剥离



图11石狮底座：盐性粉化剥落



图12大红台前石柱：剥落，裂

2、不和谐人工干预（图 13、14、15、16）



图13碑亭：不恰当水泥修复，颜色不均



图14碑亭墙：油漆破坏产生污迹，变色



图15 碑亭南面西侧：人为破坏



图16 石狮底座：不恰当的水泥沟缝

3、表面生物病害（图 17、18、19）



图17石狮头部下面：鸟粪，缺失裂缝



图18石象底座：微生物，风化，变色



图19 石狮侧背：潮湿引起滋生菌和苔藓霉菌

4、裂縫（图20、21）



图20 碑亭底座：表面线状开裂



图21 石狮侧面：裂縫，缺失

5、表面污染与变色（图22、23、24、25）

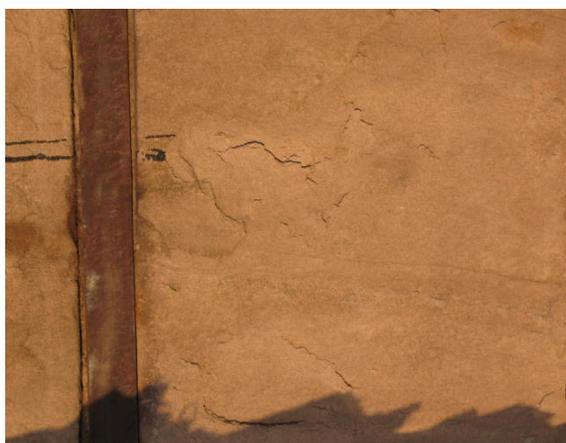


图22大红台前石柱：铁质材料加固引起污迹



图23石狮底座：雨水冲刷引起沉淀



图24 碑亭西底座：石材原因引起色彩不均



图25 琉璃牌坊右侧门：光照辐射在不同面引起色彩不均，风化

6、机械损伤（图26）



图26 石象鼻，分解粉化引起石头边缘缺失

三 普陀宗乘之庙石质文物病害成因分析

普陀宗乘石质文物出现不同程度的病变多与环境密切相关。其中自然因素和人为因素是两大主要的因素。如自然风化、环境污染、人为因素的干扰，加之无妥善及时的保护修复，还有战争、火灾、盗窃等。以及大量游客的涌入也会对文物造成某种程度的人为破坏，因为游客释放的热量和二氧化碳，会对石质文物造成了某种程度的干扰和破坏。

(一) 自然因素

1、气候特点

承德市区地处山谷盆地，气候类型为寒温带向暖温带过度，半干旱向半湿润过度，属于大陆性、季风型燕山山地气候。具有“冬冷夏热，四季分明，光照充足，雨热同季，灾害频繁，昼夜温差大”的特点。冬季静风频率大，夜晚易形成逆温现象，造成空气不易向外流通、污染物不易扩散，春季出现扬尘浮尘天气等。

市区与郊区的温度差形成了城市热环流，进一步加重了承德的环境污染。承德市降水充足，平均降水量402~883毫米。过多的降雨，较为频繁的地下水活动及较大的温差，冬季的严寒（可达零下20多度）与融冻都不利于石质文物的保存。承德市太阳辐射强，年总量为122154~140876卡/平方厘米，阳光照射角度和强度不同造成色彩变质。

2、种类不同的石材特性

承德地区矿产资源丰富，岩石种类繁多，主要有红砂岩、青砂岩、火山岩、鸚鵡岩、花岗岩、砂砾岩等。其中红砂岩和青砂岩，为沉积岩，孔隙度为1.6-28.3%，吸水率为0.2-7%。青砂岩呈豆青角，红砂岩，呈暗红色，质地松脆，易于加工，但承重能力较差。使用范围广，常用于阶条或墁地、金刚墙台基等。

花岗岩，孔隙度为0.04-2.8%，吸水率为0.1-0.7%。石型坚硬，石纹粗糙，不易于雕刻，有粉红、淡黄和灰白等几种颜色，内有黑点（云母）。产地不同，石型软硬和石纹的粗细有差别。因产量多，硬度高，建筑上多用制作阶石、柱顶、砌筑台基、驳岸或路面、墙体，是古建筑用途较多的石材。承德市双桥区大窝铺有一处花岗采石场，相传此地曾专供避暑山庄及周围寺庙的建筑用材。

鸚鵡岩，为火山凝灰岩，为承德特有品种，具有质地细腻、华美肌理和易于雕刻的特点。广泛用于室内外建筑的须弥座、塔基、样板望柱和碑刻艺术品，也作为等级较高的阶条石、台帮石、卷窗等用材。

青石，为石灰岩。主要呈灰色或白色，含有机质者多呈黑色。粒细而密，硬度不大，遇盐酸有气泡反应。种类很多，但每一种都含有碳酸钙，常常藏有生物化石。常用于雕饰构件，如栏杆、佛像底座石狮，也用于台基。

文物建筑本着就地取材、就地加工的原则，大量地使用当地的建筑材料。根据石材不同的石型用于不同的文物建筑上。普陀宗乘的石质文物建筑主要使用有红砂岩和鸚鵡岩（火山凝灰岩）等石材。

由于循环潮湿和冻融变化及因盐分存在，使红砂岩的条石和装饰性石构件上表现出层面的片状剥落。鸚鵡岩对冻融变化的敏感程度不一，有些残破状况是局部风化、开裂的结果。而边角缺失也可能是人为的破坏，在有盐分影响的地方，则出现了盐分腐蚀。这些缺失不仅影响石刻的完美性，有的还在石刻表面形成新的创口，加速石刻风化。而火山凝灰岩夹杂较多，呈片层状结构，在雨水及毛细水的作用下易造成片层间胶结质流失，过多水分侵入岩石层理，加上冬季承德地区气候严寒，气温可达零下20多度，极易发生融冻破坏作用。冰劈的作用下致使石刻表面片状开裂，严重时裂隙相互交切发生大面积龟裂，致使石刻表面裂隙交叉纵横，丧失其完整性与美观效果，并大大降低石刻强度，极易发生局部脱落，严重时会对整个题刻的稳定性构成威胁。该类病害也多出现于毛细水活跃部位。

3、水的作用

水对石材的危害是普遍而严重的，很多病害都是由于水的参与而产生或加剧，尤其是带有有害物质的水对石材的危害更严重。水通过多种途径侵蚀石材，影响承德地区石材的水主要有裂隙渗水、地表水和地下水。承德雨季时，大气降水通过裂隙渗入，使石材表面普遍潮湿，有的甚至有微细的水流或滴水。地表水沿裂隙下渗，冲刷裂隙，并在石材表面沉积钙质盐类，严重污损石构件。地下水沿各种裂隙下渗过程中，长年累月，不断溶蚀扩大裂隙，加之地下水毛细渗透，致使石材台基底部风化侵蚀。

特别是水对空隙率大的石材侵蚀，由于露天存放，因其石材空隙率较大，在雨水及地下毛细水的侵蚀下，石材极易发生风化，致使大量可溶盐在石材表面富集，当它们富集到一定程度时，在雨水及毛细水的侵蚀作用下，通过循环结晶作用，破坏三棱表面结构，不仅使石刻表面发白泛碱，而且使石刻表面发生酥粉脱落与片状脱落。

(二) 环境及其它综合因素

文物保存的好坏，既取决于材料质地，更取决于它所经历的环境，环境因素影响文物的寿命。影响文物损坏的环境因素很复杂，有温湿度、冻融、盐结晶、风沙、酸雨、植物、微生物等因素的综合作用，也有空气污染、水、光线辐射等的作用。普陀宗乘之庙石

质文物及构件病变，与承德的环境状况关系密切，是承德环境因素中多种因素相互关联、彼此影响的结果。

1、二氧化硫、氮氧化物等酸性有害气体

承德地区石材病害主要由它本身的材质和它周围的环境所造成的。近年来，随着经济的发展，承德周围的自然环境发生了很大的变化，环境污染对石材的威胁日益严重。现承德周边附近有大小煤矿、铜矿、铁矿多处，矿石开采、运输对环境质量造成很大的影响。

一般来讲，工业污染排放的有害物质对露天石质文物有着直接的损害，尤其是承德地区大气中的二氧化硫含量普遍偏高，对露天石质文物的影响最甚。承德周边分布着的这些大大小小的厂矿企业，造成承德地区大气中二氧化硫含量极高，而大气中的二氧化硫是形成酸性雾和酸性雨的主要原因，空气中的二氧化硫、氮氧化物等酸性有害气体会形成酸雨、酸雾，而酸雨是对石质文物危害最为严重的影响因素，它会产生溶蚀破坏，这种现象甚至发生在难溶的花岗岩石质文物上^[26]。在二氧化硫长期的作用下，还会使坚硬的石灰岩变成疏松、粉末状的石膏。

大气污染物中影响范围广的主要有含硫化合物、氮氧化合物、碳化合物、颗粒污染物等，机动车尾气排放也是大气污染的因素之一。二氧化硫很容易与空气中的水蒸气化合成为亚硫酸，或者在金属盐类的催化下被氧气作用而形成硫酸。而硫化氢能溶于水形成氢硫酸，还能被氧化生成二氧化硫。硫酸把石材中的碳酸钙成分转化成硫酸钙，随着雨水的不断冲刷，表面的硫酸钙被冲走，于是又形成新的硫酸钙表层。硫酸钙随环境和温湿度的变化反复再结晶，因而容易在石质表面形成硬壳而产生剥蚀脱落^[18]。因此，悬浮在空气中的尘埃对文物既有物理损伤，也有化学侵蚀，还有生物破坏。

2、工业粉尘的侵蚀

大量的工业污染排放物，都不同程度地给承德地区石质文物造成不良影响。由于工业粉尘黏附性强，当它飘落在文物表面并粘附在上面，因其颗粒细微，不仅对石质表面产生很强的吸附力，同时也可吸附大量的有害气体和水汽，造成石质文物病害；由于粉尘颗粒的运动可加快真菌孢子的传播，从而扩大了霉菌等有害物质对文物材质的影响范围；承德地区的煤、铁、铜的开采运输以及其它加工工厂的生产，化学成分复杂，使工业排放不同的粉尘，其有害物多样，往往表现共同侵蚀破坏的复杂性。

由于粉尘的吸附而在石材表面产生石膏，它与岩石中长期水解等作用形成的含结晶水盐类一起，当处于低温和高湿环境时吸水膨胀，对岩石产生压力，加速了矿物颗粒间连接的破坏和裂隙的扩张，使岩石表面开裂成页片剥落或碎屑状剥落。在环境干燥时失去或减少结晶水，体积收缩，在岩石表面形成粉末。

3、不和谐人工干预

在早先修复过程中，由于材料有限及认识不够，承德避暑山庄及外八庙的石材文物修复过程中采用了大量水泥砂浆作为修复材料，目前这些修补部分已出现了大面积空膨开裂现象，基本丧失了原有的保护作用，而且使用水泥砂浆作为材料会将大量可溶盐引入石刻本体，而不利石刻文物长期保护。

4、风吹雨淋

石质文物长期露天环境保存，经受风吹雨淋，表面残留有大量灰尘污垢、水锈、生物污染与风化产物等。风产生的机械力直接作用于石质文物上，携带的地表颗粒击打磨蚀表面并加深破坏表面的坑窝、裂隙，引起石质文物表层雕刻面漫漶不清。污染物特别是生物污染物，不仅影响石刻外观，还会对石刻雕像产生不良影响，像生物在石刻表面生长会对石刻产生根劈破坏作用，而其在生长过程中新陈代谢产生的大量有机酸碱会对石刻造成腐蚀破坏作用，这些都不利于石刻的长期保存。风化产物中通常有一定的可溶盐成分，也会加剧石刻表面风化、表面沉积与生物病害。

四 改善石质文物病害现状的对策

（一） 加强环境整治，减少环境污染，保护文化遗产

近几十年环境污染对部分石质文物的侵蚀速度超过了过去数百年，由此可见环境污染是文物保护的头号杀手，治理环境污染是目前文物保护的首要问题，也是最根本的解决办法。否则石质文物的风化将进一步加快，精美的石刻艺术将逐渐消亡。

要加强对矿产运输车辆的监管，保证运输车辆的安全密封性；对地区的矿产尽量减少深加工，减少污染源的排放。同时，加快环保技术的实施，提高工业污染物的转化进程。提高市民素质，共同维护城市环境，保护文化遗产。对于自然环境，虽人为控制较难，但可以通过监测和预防性措施来缓解环境的负面影响。

（二） 加强文物管理，建立石质文物档案制度，实施预防性保护

加强对文物的日常维护，完善管理措施，责任到位。建立石质文物环境档案，为制定保护修复方案提供科学分析依据。进行日常性维护保养，定期检查清理石质文物表面灰尘等沉积物及植物、微生物等，必要时进行杀虫处理。

定期监测文物所处环境温湿度的变化、空气污染物的成分、酸雨及灾害性天气，掌握其对文物的影响程度。采取预防性保护措施，使用渗透性能强，透气性能好，憎水性能佳，耐酸碱、又可逆的表面防护材料，阻止或减少水的渗透和污染物的化学侵蚀。对损伤、开裂等提前采取有效防御措施，最大限度消除造成石质文物更大损伤的隐患。在保持文物历史原真性前提下，对病害严重的部位进行清洗（脱盐、加固、修补、封护等措施^[18]）。

（三） 根据不同石材特性进行合理修复，加强维护与保养

针对不同的石材和产生病害的原因，根据最小干预、可逆性、保全性原则，因地制宜地制定修复方案和修复使用材料。修复后要环境监测，收集资料，以及可能进行的干预：如清洗干预（除尘，使用喷雾，水洗等）；进行杀虫、微生物灭活、植物杀死处理等；对损伤、断裂情况进行修整。

（四） 确立合理的旅游环境容量，实施综合性保护措施

随着中国旅游业的高速发展，和人们对于传统文化的热爱，世界文化遗产“承德避暑山庄及外八庙”越来越成为人们参观游览的热点景区之一。自2004年以来，到小布达拉宫参观的非本地人就达到了40万以上，平均日流量超过1000人。大量游客的涌入，释放的热量和二氧化碳会对环境造成影响，会对文物造成不同程度的影响和破坏。

通过监测观察，制定出一套合理的旅游环境容量，对游客的数量进行控制，对游客的行为进行约束和引导。针对人为的破坏因素，采用综合性保护，对参观路线不是采取工程技术来解决，而是从整体系统方面来考虑，诸如采用隔离、限制近观等手段。

（五） 开展跨学科研究融合，有效保护石质文物

石质文物病害产生是多因素的结果，石质文物保护首先要对石质文物的风化机理进行研究，这是多学科的融合，涉及物理学、化学、环境科学、生物学、地质学、矿物岩石学等多门学科，需要将这些学科的技术成就应用到文物保护领域，逐渐完善文物保护科学技术^[25]，对石质文物风化机理进行深入、系统、全面的研究，以便更加科学有效地判定病害的程度及发展趋势，从而对其实施正确有效的保护措施。

五 结语

普陀宗乘之庙是清代鼎盛时期留下来的具有历史、文化、民族、艺术、科学和社会价值的建筑遗存，从不同的侧面反映了当时的社会活动、社会关系、意识形态以及与自然结合的状况，具有重要的历史价值，是人类宝贵的历史文化遗产^[21]。通过调研，对普陀宗乘之庙石质文物现状进行了系统的调查与分析。

由于长期自然环境和人类生产活动的影响, 这些石质文物有着不同程度的各种病害, 每一种文物上至少有两种以上的病害类型, 既有表面片状剥落、粉状脱落, 又有动植物病害、裂隙、不和谐人工干预等等, 这些病害严重危及着文物的寿命。

造成这些病害的原因主要有承德地区特定的自然环境和人为环境以及其它综合因素。由于石质文物大多露天保存, 受环境的影响更为直接和突出, 这些环境因素不仅改变着石质文物的外观形态和内部组成, 更严重地破坏着石质文物的历史文化特征, 即表面的精雕细刻等细微结构^[17]。分析研究石质文物的病害现状及其病害成因, 统计病害数据, 可以为后期的保护修复工作提供更为详实准确的实践调查和理论依据。

参考文献/Referencias/References

- [1] 承德市文物局.河北省文物局.盖蒂保护研究所.承德殊像寺评估报告[R].2006年.
[1]Chengde Municipal Bureau of Cultural relics. Hebei Provincial Bureau of Cultural relics. Getty Conservation Institute. Evaluation report of Chengde Shuxiang Temple [R]. 2006.
- [2] 中国科学院自然科学史研究所主编.中国古代建筑技术史[M], 北京: 科学出版社, 1985年10月第一版, 2000年1月第三次印刷。
[2] Editor-in-chief of the Institute of the History of Natural Science, Chinese Academy of Sciences. History of Ancient Chinese Architectural Technology [M], Beijing: science Press, the first edition in October 1985, the third printing in January 2000.
- [3] 西安文保中心编著.承德石质文物保护方案[R].2007年。
[3] Edited by Xi'an Cultural Security Center. Chengde stone cultural relics protection scheme [R]. 2007.
- [4] 陈燮君.文物保护与考古科学[J].上海博物馆,2004。
[4] Chen Xiejun. Cultural relic conservation and archaeological science [J]. Shanghai Museum, 2004
- [5] 阎学仁.承德外八庙与西藏寺庙建筑[J].西藏研究,1985年,第1期。
[5] Yan Xueren. Eight temples outside Chengde and Tibetan temple architecture [J]. Tibetan Studies, 1985, No. 1.
- [6] 黄崇文.普陀宗乘之庙的建立及其历史作用[J].西藏研究,1988年,第2期。
[6] Huang Chongwen. The establishment of Putuo Zongsheng Temple and its historical function [J]. Tibet Studies, 1988, No. 2.
- [7] 孙彦荣.外八庙碑亭[J].承德民族师专学报.1999年,第4期。
[7] Sun Yanrong. The Stele Pavilion of Waiba Temple [J]. Journal of Chengde Teachers College for nationalities. 1999, No. 4.
- [8] 李建军.关于普陀宗乘之庙讲解过程中应该注意的几个问题[J].河北旅游职业学院学报,2014年,第1期。
[8] Li Jianjun. Several problems that should be paid attention to in the explanation of Putuo Zongsheng Temple [J]. Journal of Hebei Tourism Vocational College, 2014, No. 1.
- [9] 虞绳.承德外八庙建筑二[J].文物参考资料,1956年,第11期。
[9] Yu Sheng. Chengde Outer eight Temple Building II [J]. Cultural relics reference materials, 1956, No. 11.
- [10] 绿窗.承德外八庙: 这里不仅是“小布达拉宫”[N]
[10] Green window. Chengde Waiba Temple: this is not only the "Little Potala Palace" [N]
- [11] 杨煦.重构布达拉——承德普陀宗乘之庙的空间布置与象征结构[J].建筑学报,2014年,第9期。
[11] Yang Kui. Reconstruct the spatial layout and symbolic structure of Potala-Chengde Putuo Zongsheng Temple [J]. Journal of Architecture, 2014, No. 9.
- [12] 李乾朗.承德普陀宗乘之庙[J].紫禁城,2009年,12期。
[12] Li Qianlang. Chengde Putuo Zongsheng Temple [J]. Forbidden City, 2009, issue 12.

- [13] 杨时英.承德普陀宗乘之庙与西藏布达拉宫[J].西藏研究,1987,第4期.
- [13] Yang Shiyong. Chengde Putuo Zongsheng Temple and Potala Palace in Tibet [J]. Tibetan Studies, 1987, No. 4.
- [14] 黄槐武.论广西石质文物的保护[J].岭南考古研究,2002年,第2期.
- [14] Huang Huaiwu. On the Protection of Stone Cultural relics in Guangxi [J]. Lingnan Archaeological Research, 2002, No. 2.
- [15] 王景勇.承德普佑寺石质文物病害机理研究[J].北方文物,2018年,第3期.
- [15] WANGJINYOU . Study on the disease mechanism of the stone cultural relics of Chengde Puyou Temple [J]. Northern cultural relics, 2018, phase 3
- [16] 屈松.张涛等.长城居庸关云台病害现状与原因研究[J],北京化工大学学报(自然科学版),2017年,第5期.
- [16] Qu Song. Zhang Tao, etc. Study on the present situation and causes of Yuntai Diseases in Juyongguan of the Great Wall [J], Journal of Beijing University of Chemical Technology (Natural Science Edition), 2017, No. 5.
- [17] 李彤.张瑞芳.周华.圆明园如园石质文物病害调查研究[J].文物鉴定与鉴赏,2018年,第3期.
- [17] Li Tong. Zhang Ruifang. Zhou Hua. Investigation and study on the Diseases of Stone Cultural relics in Old Summer Palace Ruyuan [J]. Identification and appreciation of Cultural relics, 2018, No. 3.
- [18] 金皓.环境因素对石质文物影响研究[J].文物世界,2015年,第4期.
- [18] Jin Hao. Study on the influence of environmental factors on stone cultural relics [J]. World of Cultural relics, 2015, No. 4.
- [19] 韩凯英.对馆藏石质文物保护的几点思考——以河南博物院石质文物保护为例[J].中原文物2013年,第5期.
- [19] Han Kaiying. Some thoughts on the protection of stone cultural relics in the collection—— taking the protection of stone cultural relics in Henan Museum as an example [J]. Cultural relics of the Central Plains 2013, No. 5.
- [20] 王羽.王明鹏等.露天石质文物生物风化研究进展[J].文博,2015年,第2期.
- [20] Wang Yu. Wang Mingpeng et al. Research progress on biological weathering of open-air stone cultural relics [J]. Wenbo, 2015, No. 2.
- [21] 李宏松.文物岩石材料劣化特征及评价方法[D].中国地质大学(北京)博士学位论文,2011.
- [21] Li Hongsong. Deterioration characteristics and evaluation methods of cultural relic rock materials [D]. Doctoral thesis of China University of Geosciences (Beijing), 2011.
- [22] 张金凤.石质文物病害机理研究[J].文物保护与考古科学,2008年,第2期.
- [22] Zhang Jinfeng. Study on the disease mechanism of stone cultural relics [J]. Science of Cultural relic Conservation and Archaeology, 2008, No. 2.
- [23] 石质文物病害分类与图示(WW/T 0002-2007) [S].中华人民共和国行业标准,文物出版社,2008.
- [23] Classification and illustration of diseases in stone cultural relics (WW/T 0002, 2007) [S]. Industry Standard of the people's Republic of China, Cultural relics Press, 2008.
- [24] 张建勋.承德普陀宗乘之庙古建筑保护修缮研究[J].北方文物,2018年,第3期.
- [24] Zhang Jianxun. Study on the Protection and renovation of Ancient buildings of Zongsheng Temple in Putuo, Chengde [J]. Northern Cultural relics, 2018, No. 3.
- [25] 毛志平.石质文物病害及预防技术分析[J].纵观全局
- [25] Mao Zhiping. Analysis of diseases and prevention techniques of stone cultural relics [J]. Look at the overall situation
- [26] 马里奥.米凯利、詹长法主编.文物保护与修复的问题卷四[G].北京:文物出版社,2009年7月第1版:310-313页.
- [26] Mario. Edited by Micheli and Zhan Changfa. Problems in the Protection and Restoration of Cultural relics Volume IV [G]. Beijing: cultural relics Publishing House, July 2009 1st Edition: 310 Mel 313 pages.

图片来源:除图1来自网络,其余均出自作者本人现场拍摄。

Source of Pictures: Except for figure 1 from the Internet, the rest are taken by the author herself.

Fuente de las imágenes: Excepto la fotografía 1 de Internet, el resto las tomó la propia autora.

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

La Caja-Tambora Montuvia

The Montuvia Drum-Box

Luis Andrés Macías Ferrin

Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí,
Ecuador

manhecana@gmail.com

Recibido 24/11/2019

Revisado 02/01/2020

Aceptado 02/01/2020

Publicado 31/01/2020

Resumen

La caja tambora es un instrumento musical vernáculo de percusión que surge de la necesidad de crear nuevas memorias culturales ligadas a una tendencia contemporánea moderna basadas en la musicalización de la tradición oral montuvia. Este instrumento está elaborado de maderas populares del campo manabita, así mismo tiene incrustaciones de bambú. Su estructura es octagonal debido a la riqueza acústica que permite ese diseño y a la representación literaria octosílabo en la composición del amorfino, asumiendo así una identidad e imagen representativa. La sonoridad del instrumento es muy orgánica y conjuntamente con la ejecución del percusionista recrea sonidos agudos por su lado izquierdo y graves-medios por su lado derecho con un orificio de desfogue de sonido en la parte superior. Llevar la célula rítmica adoptada por los montubios para el género musical amorfino es la función de este instrumento dentro de esta cultura musical de la costa ecuatoriana.

Sugerencias para citar este artículo

Macías Ferrin, Luis Andrés (2020). La Caja-Tambora Montuvia. Tercio Creciente, 17, págs. 71-81. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

MACÍAS FERRIN, LUIS ANDRÉS. La Caja-Tambora Montuvia. Tercio Creciente, enero 2020. n° 17, pp. 71-81. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

Abstract

The drum box is a vernacular percussion musical instrument, which arises from the need to create new cultural memories linked to a modern trend based on the musicalization of the montuvias oral tradition. This instrument is made of popular woods from the Manabita field and also has bamboo inlays. Its structure is octagonal due to the acoustic richness that this design allows and to the octosyllable literary representation in the composition of the amorphous, thus assuming a representative identity and image. The loudness of the instrument is very organic and together with the performance of the percussionist recreates high-pitched sounds on his left side and low-middle sounds on his right side with a sound vent hole at the top. Carrying the rhythmic cell adopted by the montubios for the amorphous musical genre is the function of this instrument within this musical culture of the Ecuadorian coast.

Palabras Clave / Keywords:

Percusión, Vernáculo, montuvios, Amorfino, Sonoridad, Caja-Tambora

Percussion, Vernacular, montuvios, Amorfino, Sonority, Drum-Box

Sugerencias para citar este artículo

Macías Ferrin, Luis Andrés (2020). La Caja-Tambora Montuvia. Tercio Creciente, 17, págs. 71-81. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

MACÍAS FERRIN, LUIS ANDRÉS. La Caja-Tambora Montuvia. Tercio Creciente, enero 2020. n° 17, pp. 71-81. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

Introducción

La cultura montuvia tiene sus yacimientos en el campo de la costa ecuatoriana. Su actor se denomina Montuvio, cuyas costumbres y tradiciones están ligadas popularmente a la gastronomía, agricultura, musicalidad, oralidad y danza como en cualquier parte del mundo y sus distintos lugares. Este artículo hace énfasis en la instrumentación musical del montuvio y las memorias culturales que lo han caracterizado a lo largo de la historia siendo el amorfino una de las manifestaciones más emblemáticas de su cultura.

La musicalidad del montuvio se ve reflejada en géneros como la Jota Montuvia, El Galope, la Guaracha Montubia, el Caminante, El Galope y el Amorfino, todas ellas como resultado de una mezcla de ritmos europeos de la costa del pacífico y atlántico a consecuencia de la colonización española a los pueblos nativos de América. No existen muchos registros históricos sobre el género musical amorfino salvo los de Manuel de Jesús Álvarez, un folclorólogo Manabita que en 1929, a sus 28 años de edad, publicó un folleto titulado "Estudios folclóricos sobre el Montubio y su Música", en la imprenta la Esperanza, de su natal Chone, ensayo que lo realizó basándose en la experiencia personal que adquirió al vivir cuatro años con personas del campo.

Entre los viejos aires montuvios de la época Colonial que señala en su folleto podemos citar la canción "La Iguana", llamada "amorfino", que según las investigaciones de Álvarez Lloor, proviene del año 1800 aproximadamente (Álvarez, 1929). Hay también otros muy antiguos como "La Canoa" y "La Caminante", todo lo cual vino a revivir el folclor costeño.

Para Schubert Ganchozo Galarza (2017), el género musical que caracteriza a la cultura montuvia es el amorfino, el cual como género musical tiene variaciones en el pulso y en la síncopa, haciéndose más rápido en Manabí. Este extraordinario músico ecuatoriano, tiene más de tres décadas dedicado a la música y en especial en la última década a la música montuvia. Del rescate de la tradición oral de esta música son las nuevas composiciones, reinterpretadas y puestas en escena a través de su Orquesta de Bambú y de Bambú Ensamble, con quienes ha llevado la música montuvia a escenarios internacionales. De esta forma aporta a la globalidad desde la producción local con la cosmovisión de nuestro montuvio.

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

En la enciclopedia de la música ecuatoriana, se define al amorfino como baile y música de los mestizos del Ecuador, indicando que los primeros registros escritos de la existencia del amorfino se consignan en el año 1712, en un informe del visitador español Valdez Ocampo, quien asistió a un Sarao organizado en su honor. Allí tuvo el privilegio de escuchar el amorfino la iguana, constituyéndose en el dato más antiguo de un género musical del Ecuador colonial.

El amorfino es un verdadero desafío de ingenio en la improvisación de coplas populares que se caracterizan por ser octosílabas, con un estribillo que es coreado por los asistentes en la festividad o celebración. Ciertos Folcloristas manifiestan que el amorfino tiene sus raíces u origen en el antiguo “canto jondo” Andaluz y la manera de acompañarlo se lo hacía con guitarras y vihuelas, es decir, con instrumentos cordófonos donde el elemento del ritmo se veía limitado por la inexistencia de un instrumento de percusión que ejecutara la célula rítmica marcada por los instrumentos armónicos.

Musicalmente hablando, para Schubert Ganchozo (2017) y Raymundo Zambrano (2019) el amorfino tiene tres vertientes generadas a partir de las canciones: La iguana, El gallinazo y El baile del sombrerito, ejecutadas en diferentes bpm (beat por minuto) y en compases simples según las costumbres de cada pueblo.

Con el paso del tiempo se incorporó al elemento del ritmo la tambora membranófono, construida con cuero de saíno que da la sonoridad que incita al baile, pero así mismo ésta tuvo su descendencia de la usada para tocar la cumbia colombiana, no así la Caja Tambora, a la que se refiere este artículo, que es un instrumento vernáculo idiófono que en una sola ejecución recrea muchos sonidos complementando perfectamente el acompañamiento del amorfino y de la música montuvia en general, permitiendo hacer combinaciones de la célula rítmica medular del montubio con otras células rítmicas del mundo, de esta forma genera una tendencia contemporánea modernista sin perder la esencia de lo que representa esta cultura musical.

Justificación

Varios aspectos en los que se justifica la creación de la caja tambora, y en cierta medida la redacción de este apartado, se fundamentan desde la Constitución de la República del

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

Ecuador en su artículo 377 que manifiesta que el sistema nacional de cultura tiene como finalidad fortalecer la identidad nacional; proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; y salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural. Se garantiza el ejercicio pleno de los derechos culturales. Además, en el Plan Nacional de Desarrollo “*Toda una Vida*”, dentro de su objetivo 2, hace referencia en afirmar la interculturalidad y la plurinacionalidad, revalorizando las identidades diversas específicamente en el punto 2.3 que resalta la promoción, el rescate, reconocimiento y protección del patrimonio cultural tangible e intangible, saberes ancestrales, cosmovisiones y dinámicas culturales.

Más que jurídicamente, la relevancia del impacto social que genera la caja tambora involucrando los elementos rítmicos de la musicalidad montuvia y la necesidad de cubrir la células rítmicas en una sola ejecución con un solo instrumento, son los factores que impulsan y justifican el desarrollo de esta nueva memoria cultural, que ya ha generado gran expectativa y resultados por su inserción tanto en difusión de producciones musicales de tradición oral montuvia como conformación de ensambles de percusión montuvios, así mismo el llamado de atención por parte de la prensa nacional y extranjera por lo que aporta este instrumento en el camino a la potenciación folclórica y moderna de la cultura musical montuvia.

La realización de este artículo catapultó mucho más a niveles internacionales el reconocimiento del elemento rítmico *75ontubio*, mediante la Caja Tambora adoptada como símbolo de identidad musical manabita en esta nueva era. Varios son los reportajes que evidencian aquello, así mismo paso a formar parte dentro del *amorfino* como género musical y su instrumentación en la declaración del mismo como patrimonio inmaterial de los manabitas (Kovacs, 2019).

La creación de este instrumento nace por la idea de fusionar la caja peruana con la tambora dominicana, instrumentos muy típicos de Latinoamérica y que emiten sonidos muy propios de la costa con algo de tendencia europea refiriéndonos a la caja flamenca. La unión de estos dos instrumentos, con un valor agregado de sonidos como los de *jamblock*, permite en una sola ejecución al percusionista recrear sonidos únicos para la música ecuatoriana, en especial la del campo y costa Manabita. En el siguiente apartado se detallará la conceptualización dentro del ámbito del conocimiento de la caja tambora, sus influencias, construcción y funcionalidad.

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

Conceptualización

La historia argumenta que los instrumentos de percusión, en sus inicios tambores membranófonos e idiófonos, nacieron en África y con el transcurso del tiempo llegaron a las costas de América para introducirse en las comunidades y ser adoptados. Diferentes culturas de países innovaron, perfeccionaron y ejecutaron estos instrumentos de acuerdo a sus estilos, a su ambiente y a su naturaleza.

La caja tambora es un instrumento musical idiófono de percusión creado para ejecutar el elemento rítmico de la música popular montuvia de la costa ecuatoriana. Su creador es Luis Andrés Macías, un músico y promotor cultural que junto a los Carlos Lara Barreto (músico) y Gonzalo Zambrano (Luthier), todos radicados en la Provincia de Manabí en el país Ecuador, aportaron al desarrollo de este instrumento.

Está elaborado de manera artesanal con maderas tales como la Teca, Laurel, Cedro, Pino e incrustaciones de caña guadua, la primera muy típica de la provincia. Tiene una forma octagonal debido a los ocho lados de 14 cm, una longitud de 37cm, un radio de circunferencia de 19cm y en la parte superior una abertura de desfogue de sonido con tres jamblock elaborados de caña guadua.

El lado derecho se ejecuta con la mano golpeando la madera de 4mm. Para amortiguar existe un caucho que da el efecto de un sonido membranófono en el interior de la madera. El lado izquierdo, de 3.5mm, contiene en su interior una cimbra de cuerdas que al ser ejecutadas por la parte posterior con la mano, reproducen un sonido agudo con mucho brillo simulando un snare o redoblante.

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>



Ilustración 1



Ilustración 2

La creación de este instrumento nace por la idea de fusionar la caja peruana con la tambora dominicana, instrumentos muy típicos de Latinoamérica y que emiten sonidos muy propios de la costa, con algo de tendencia europea refiriéndonos a la caja flamenca. La unión de estos dos instrumentos con un valor agregado de sonidos como los de jamblock, permiten al percusionista, en una sola ejecución, recrear sonidos únicos para la música ecuatoriana.

El patrón rítmico adoptado por la mayoría de las canciones montuvias, en especial en el género amorfino, se basa en un compás de 4/4, en el primer tiempo una corchea con puntillo con una semicorchea que agrupadas resultan en un saltillo, nombre didáctico que se le dio a esta célula. En el segundo tiempo se ejecutan dos corcheas, también a manera de célula. El tercer tiempo ejecuta lo mismo que el primero y el cuarto tiempo lo del segundo.

Para ejemplo la ilustración 3:



Ilustración 3

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

La caja tambora se adentra como nueva memoria dentro de este género, permitiendo combinaciones entre lo tradicional folclórico y las tendencias modernas que han innovado el mundo de la música y su industria. Es importante destacar que la modernidad es consumida por las juventudes, esto nos permite garantizar en el tiempo la permanencia de la tradición oral montuvia.

La ilustración 4 muestra el primer patrón rítmico básico adoptado para la tambora con variaciones sónicas en sus partes pero guiándose por la misma célula y patrón de la música montuvia.



Ilustración 4

La ilustración 5 grafica un segundo patrón rítmico básico creado para la caja tambora, contemplando la misma célula y del género amorfino.

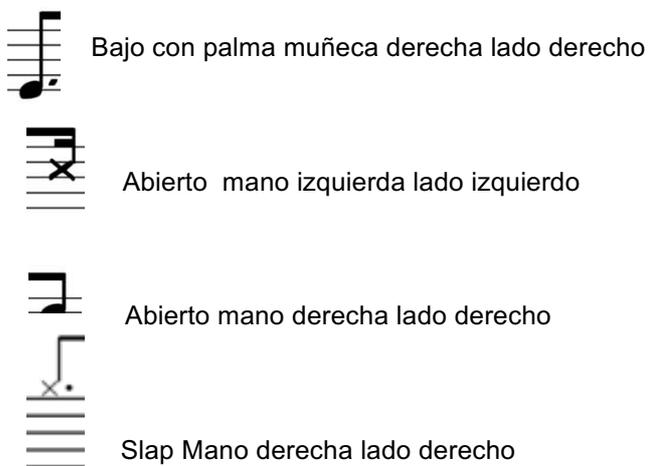


Ilustración 5

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

La simbología que representa cada golpe de la mano, con su respectiva técnica, se detallan de la siguiente manera:



En la gráfica 5 observamos claramente que la célula y patrón rítmico del género musical amorfino se respeta a cabalidad. La aportación que lleva a cabo este instrumento son las variaciones sónicas gracias a su estructura y diseño; el percusionista debe ejecutar siguiendo la técnica especificada de un tamborero membranófono con la mano derecha y con la técnica de un cajero idiófono con la mano izquierda.

La comodidad física que presta la caja tambora es única ya que por su forma octagonal no se desliza entre las piernas como una tambora cilíndrica y no hay que encorvarse para ejecutarla a diferencia de una caja peruana o flamenca.

El impacto musical que ha conllevado la creación de este instrumento es muy positivo en la comunidad de artistas de la provincia, tanto así que además de ser usado para los géneros montuvios también lo utilizan para ejecutar otros ritmos musicales latinos y anglosajones.

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

La caja tambora ha participado en grabaciones de discos de bossa-nova, flamenco, boleros contemporáneos, villancicos, incluso en tendencias contemporáneas modernas como la música urbana. Esto se debe a que reemplaza en forma acústica a la batería, dándole un toque orgánico y más íntimo sin necesidad de escuchar la intensidad de sonido que representa una batería. Así mismo, son tres producciones de música montubia en donde consta como instrumento predominante y representativo en el elemento rítmico de este género.

El grupo musical Manchecaña es un proyecto que exalta y garantiza la permanencia de la tradición oral montuvia en el tiempo mediante la música. Adoptó la caja tambora como su instrumento representativo, incluso es parte de su logotipo e imagen para representar al Ecuador por el mundo.

Muchos son los músicos interesados en adquirir el instrumento y por ello se implementó una línea de producción artesanal para ser distribuida y comercializada, rondando un precio aproximado de 300,00 USD, que incluye su manual de ejecución y mantenimiento.

Nadie puede amar lo que no conoce y una de las misiones como autor de este artículo y este instrumento es dar a conocer la potencia y belleza musical de la costa campo manabita a nivel Nacional y mundial, sin perder la esencia y folclor que lo caracteriza. Y en este pensar adoptamos la idea de lo que hizo Carlos Vives por el vallenato de Colombia, que fué justamente darlo a conocer en el mundo, ligándolo a una tendencia moderna al involucrar instrumentación anglosajona haciendo fusiones rítmicas para incentivar a consumirlo; y desde ese punto captar el interés para indagar sus raíces, y sí, dio resultados, nadie puede negar la grandeza comercial que representa Colombia en la Música. Hacer lo mismo en Ecuador es la meta, es totalmente factible y sustentable porque se cuenta con el contingente musical creativo de sus habitantes.

Referencias

Álvarez Loor, Manuel de Jesús (1929). *Estudios folklóricos sobre el Montuvio y su Música*. Editor: Chone: La Esperanza,

Ganchozo Galarza, Schubert (2017) Música Montubia, música del río. Traversari, Revista de Investigación Sonora y Musicológica I N° 4, (4-17). Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito. Ecuador.

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

www.terciocreciente.com

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

Guerrero, Pablo (2001-2002) *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. Quito. (Tomo 1), 172. Ecuador.

Kovacs. Dana, (2019) La caja tambora: instrumento montuvio. Revista digital *Andariega Magazine*. Sep 17, 2019. Disponible en <https://andariegamagazine.com/la-caja-tambora-instrumento-montubio/>

Pérez Pimentel, Rodolfo (1987). Manuel de Jesús Álvarez Loor. *Archivo Biográfico del Ecuador*. Guayaquil, Ecuador : Editorial de la Universidad de Guayaquil.

Regalado, Libertad y Zambrano, Raymundo (2019). *“El amorfino, Manifestación cultural del pueblo Montuvio”* Ediciones Uleam. Manta. Ecuador.

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.5>

En la cuerda floja. Propuesta de análisis sobre la incidencia del encordado sobre la interpretación del repertorio violinístico de N. Paganini

On the tightrope. Proposal for an analysis of the incidence of strings on the interpretation of the violin repertoire of N. Paganini

Pablo Martos Lozano

Universidad Alfonso X el Sabio de Madrid
Garnati Ensemble.

violinmartos@gmail.com

Recibido 23/12/2019 Revisado 10/01/2020

Aceptado 10/01/2020 Publicado 31/01/2020

Resumen:

Este artículo versa sobre la importancia de la elección de las cuerdas del violín para interpretar la música de Nicolò Paganini bajo criterios históricamente informados. Se visitan las fuentes principales bibliográficas de construcción de cuerdas históricas y se realiza una comparativa entre arcos y entre cuerdas históricas y otras de un uso actual más extendido.

Sugerencias para citar este artículo

Martos Lozano, Pablo (2020). En la cuerda floja. Propuesta de análisis sobre la incidencia del encordado sobre la interpretación del repertorio violinístico de N. Paganini. Tercio Creciente, 17, págs. 83-105. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.6>

MARTOS LOZANO, PABLO. En la cuerda floja. Propuesta de análisis sobre la incidencia del encordado sobre la interpretación del repertorio violinístico de N. Paganini. Tercio Creciente, enero 2020. n° 17, pp. 83-105. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.6>

Abstract:

This article deals with the importance of the choice of violin strings to interpret the music of Nicolò Paganini under historically informed criteria. The main bibliographical sources for the construction of historical strings are visited and a comparison is made between bows and between historical strings and others of more widespread current use.

Palabras Clave/Key words

Nicolò Paganini; violín; cuerdas; arco; virtuosismo; organología; interpretación históricamente informada

Nicolò Paganini; violin; strings; bow; virtuosism; organology; historically informed performance (HIP)

Sugerencias para citar este artículo

Martos Lozano, Pablo (2020). En la cuerda floja. Propuesta de análisis sobre la incidencia del encordado sobre la interpretación del repertorio violinístico de N. Paganini. Tercio Creciente, 17, págs. 83-105. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.6>

MARTOS LOZANO, PABLO. En la cuerda floja. Propuesta de análisis sobre la incidencia del encordado sobre la interpretación del repertorio violinístico de N. Paganini. Tercio Creciente, enero 2020. n° 17, pp. 83-105. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.6>

En la cuerda floja.

La aproximación interpretativa a cualquier repertorio exige el conocimiento de las variables que condicionaron la creación de la obra. Una de ellas, si cabe la más importante, en la medida en que limita o, más bien, define las posibilidades técnicas y expresivas de la obra musical, es la organología. En este sentido, el estudio de los aspectos constructivos que caracterizaban los modelos de violín y arco para los que la obra paganiniana fue concebida, ofrece un conocimiento imprescindible para el intérprete que desee ofrecer una restitución sonora coherente con el repertorio de acuerdo a unos criterios históricamente informados.

La investigación organológica es un campo altamente avanzado en el terreno académico. Sin embargo, el presente artículo se enmarca dentro de un trabajo que pretende focalizarse en el ámbito performativo. Es por ello que también quisiera abordar el terreno de la organología desde el punto de vista más práctico y mecánico del intérprete, entendiendo el cuerpo como una prolongación del instrumento, convirtiéndose el ejecutante por lo tanto en un factor decisivo en el mecanismo del instrumento. Ya que giraremos en torno a la figura de Nicolò Paganini, estudiaremos en la medida de lo posible los instrumentos que usó en vida para poder así obtener conocimiento sobre cuál fue su auténtica técnica instrumental.

Son numerosos los estudios sobre los orígenes y evolución del violín y del arco que analizan diversos aspectos de su desarrollo organológico. Abundan los trabajos que analizan fuentes iconográficas, pictóricas y escultóricas, y que han trazado con precisión la evolución que instrumento y arco, no sólo en sus aspectos constructivos, sino también en relación a su influencia sobre la técnica interpretativa y a sus condicionantes sobre el repertorio.

En este sentido, resulta especialmente interesante la reflexión sobre la estrecha relación que se establece entre el componente físico del instrumento y el cuerpo del propio violinista. Son estos condicionantes los que definen la técnica instrumental y los que han determinado su evolución a lo largo de la historia de la interpretación violinística. Motivado por mi propia experiencia como intérprete, me planteo ahora la posibilidad de estudiar de qué modo la postura corporal y la técnica, entendida como un sistema de movimientos musculares a través de los que el violinista dirige la energía de su ejecución hacia las cuerdas, están determinadas por la implicación del intérprete en el proceso físico de la producción sonora. Esto es, se plantea la cuestión sobre cómo la técnica instrumental se confunde con el estudio organológico en la definición del estilo interpretativo.

Ante la riqueza de las variables organológicas que condicionan la técnica instrumental y, en último término, también la literatura –en este caso, violinística–, el presente artículo se centrará en el encordado del violín, esto es, en el estudio de cómo la composición,

elaboración y empleo de las cuerdas condiciona la ejecución práctica. La decisión sobre el estudio de este elemento está condicionada por las propias motivaciones como intérprete interesado en el repertorio de una época –finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, centrado en la figura de Nicolò Paganini- en la que el encordado vivió un gran desarrollo fruto del estudio de sus materiales, en evolución desde la tripa hasta el entorchado metálico, y del tratamiento sobre los instrumentos que, al mismo tiempo, se estaban adaptando a nuevas fórmulas constructivas. La falta de estudios especializados, especialmente en ámbito hispanohablante, contrasta notablemente con la preocupación de los instrumentistas, que reconocen amplias diferencias cualitativas entre los distintos fabricantes y modelos de cuerdas. Resultará, por tanto, esencial, descubrir cómo determinados parámetros de naturaleza cuantitativa determinan las características tímbricas del instrumento y, más aún, condicionan la respuesta técnica y expresiva del intérprete.

He realizado una selección propia bibliográfica de la que obtener relevante información sobre esta temática. Aunque hago un pequeño recorrido histórico, las fuentes principales han sido las de Carl Gühr: *Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen, ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule nebst einer Abhandlung über das Flageolet in einfachen und Doppeltönen* (Maguncia, Schott, 1830) y la de François-Joseph Fétis: *Biographical Notice of Nicolò Paganini and a Sketch of the History of Violin* (Londres, Schott & Co., 1880) Ambas publicaciones son una referencia fiable por ser los autores cercanos a Nicolò Paganini tanto en cronología como geográficamente.

Una segunda importante fuente de información han sido los artículos de Mimmo Peruffo así como la correspondencia llevada a cabo con él por ser el especialista más reputado en Italia y un fabricante actual especializado en cuerdas históricas.

Comenzando nuestra visita a los documentos antiguos a los que tenemos acceso, encontramos información sobre los materiales de fabricación de las cuerdas desde momentos tempranos. Marin Mersenne alude a su fabricación a partir de intestinos de ovejas¹, y Athanasius Kircher critica la superstición de quienes relacionaban el origen de sus materiales –ejemplificado a través de una imagen de un rebaño de ovejas ante sendos instrumentos encordados con cuerdas de intestinos de oveja o lobo- con efectos diferentes a la sonoridad².

¹MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Sebastien Cramoisy, París, 1636. Libro IV, p. 220.

²KIRCHER, Athanasius: *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni: In X Libros Digesta*. Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, Roma, 1650, libro V, pp. 440-442.

Es también revelador el detalle con que un tratado como el de Leopold Mozart (1756), verdadera referencia para la interpretación violinística del Clasicismo y, por tanto, válida aún a principios del XIX y de la que N. Paganini debió de ser conocedor, dedica a este aspecto. L. Mozart se lamenta sobre la falta de homogeneidad en la fabricación de cuerdas e incide sobre la importancia de que el instrumento esté bien encordado. Para ello, facilita precisas instrucciones prácticas al violinista que desee probar las cuerdas antes de adquirirlas:

Pero, ¡cuán difícil es encontrar cuerdas con grosor regular! ¿No suelen ser más gruesas en un extremo que en el otro? ¿Cómo se puede hacer una prueba con una cuerda irregular? Por ello os quiero recordar de nuevo que la elección de las cuerdas debe hacerse con la mayor diligencia posible y no al azar³.

Desde finales del siglo XVIII comenzó a entorcharse⁴ la cuerda más grave del violín, remediando de este modo los efectos producidos por la extrema sensibilidad de la tripa “a las variaciones de humedad y temperatura, sus frecuentes imperfecciones o la irregularidad de su diámetro”, al mismo tiempo que se incrementaba “la masa de la cuerda mientras mantenía su mismo grosor, por lo que no perdía flexibilidad”⁵. Habitualmente, la fabricación de esta cuarta cuerda no correspondía al fabricante de cuerdas, sino al lutier o incluso al propio instrumentista⁶. Paganini permaneció fiel a las cuerdas de tripa durante toda su carrera, tal como se desprende de su correspondencia –en la que daba instrucciones a su amigo Onofrio de Vito para que controlara la fabricación de las cuerdas que él encargaba a Nápoles⁷- y de la muestra que constituye un juego de sus propias cuerdas conservado actualmente en el Palazzo Rosso de Génova⁸.

³ MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, Lotter, 1756, p. 6 [PASCUAL LEÓN, Nieves (trad.): *Escuela de violín*. Sant Cugat, Arpegio, 2013].

⁴Entorchar una cuerda consiste en cubrirla con un hilo de metal, retorcido alrededor. De esta forma cobra consistencia y masa para poder producir sonidos más graves sin necesidad de aumentar su calibre demasiado.

⁵ PASCUAL LEÓN, Nieves: *La “Escuela de violín” de Leopold Mozart (Augsburgo, Jakob Lotter, 1756): análisis y estudio crítico*. Tesis doctoral. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2015, p. 52.

⁶ NEILL, Edward: *Paganini: Epistolario*. Genova, Comune di Genova, 1982, p. 67.

⁷ NEILL, Edward: *Nicolò Paganini: Registro di lettere, 1829*. Génova, Graphos, 1991, p. 80.

⁸ BORER, Philippe Borer: “Le corde di Paganini”. En: *Atti del Convegno Internazionale di Liuteria “Recupero e conservazione del violino Guarneri de Gesu (1743) detto Canone*. Génova, 2004, pp. 85-98; 91.

Por la proximidad a la propia figura de Paganini, resultan especialmente interesantes los testimonios de Carl Gühr y François Féti's.

Carl Gühr (1787-1848), violinista, director y compositor, gran admirador de Paganini, le dedicó su texto *Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen* (1830), en el que describió algunos de los rasgos de su dominio sobre el instrumento. Su cercanía al violinista le permitió describir detalladamente muchas de sus prácticas artísticas, desde sus herramientas técnicas hasta los rasgos de su presencia escénica. En relación al tema que nos ocupa, Gühr nos explica diversos motivos por los que necesitamos cuerdas finas para interpretar a Paganini⁹:

VORERINNERUNGEN.

§ 1. UEBER DEN BEZUG DER SAITEN.

Paganini's Spiel erfordert aus folgenden Gründen *schwache* Saiten:

1^{tes} Weil er sich häufig in den höchsten Tönen, die von andern Violinspielern sehr selten benützt werden, aufhält;

2^{tes} Sprechen die Flageolet Töne, besonders die künstlichen, auf schwachen Saiten in den höheren Lagen besser an;

3^{tes} Würde im entgegengesetzten Falle bei dem *Pizzicato der linken Hand*, der 2^{te}, 5^{te} und 4^{te} Finger nicht Kraft genug haben, die Saiten in gehörige Schwingung zu bringen;

4^{tes} Stimmt er bisweilen alle 4 Saiten um einen halben Ton, ja bisweilen das G um eine kleine Terz, höher, wozu ein schwacher Bezug unumgänglich nöthig ist, indem dickere Saiten jene grössere Spannung nicht vertragen, ohne hart und rauh zu werden, welches sehr nachtheilig auf den Vortrag des Spielenden wirkt.— (Freilich haben abgesehen davon, dass bei einem *stärkeren* Bezug man gewiss einen grösseren Ton aus der Violine ziehen kann,— *schwache Saiten* noch das Unangenehme, dass man häufiger, besonders bei feuchter Witterung, der Gefahr ausgesetzt ist, dass leicht die E Saite überschlägt, oder— wie man zu sagen pflegt—*pfeift*, ein Unfall, der *Paganini* oft begegnet, und stets nachtheiligen Einfluss auf das Können seines Vortrages äusserte.)

Ilustración 1: Descripción sobre cuerdas/C. Guhr/Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen, p. 3

⁹GÜHR, Carl: *Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen, ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule nebst einer Abhandlung über das Flageolet in einfachen und Doppeltönen*. Maguncia, Schott, 1830, p. 3.

Son los siguientes:

1. La música de N. Paganini emplea muchos tonos agudos y se ejecutan más fácilmente con cuerdas delgadas.
2. Son más cómodas para ejecutar con facilidad armónicos.
3. Son más cómodas para ejecutar pizzicatos de mano izquierda.
4. Emplea cordatura y necesitamos evitar la rotura de cuerdas al subir su afinación.

Además, Guhr describe cómo en sus actuaciones era frecuente escuchar cómo la primera cuerda emitía un sonido similar a un silbido rompiendo la nota real, hecho motivado por el uso de unas cuerdas de un calibre muy delgado.

F.-J. Fétis (1784-1871)¹⁰ también nos hace una interesante referencia sobre la búsqueda que el propio Paganini realizó para encontrar a través del tipo de cuerdas un mejor sonido y una más fácil ejecución. Nos relata que gradualmente fue disminuyendo el calibre de sus cuerdas.

all other violinists. In the notice which he wrote at Lucca, he says great surprise was manifested at the length of his bow, and the thickness of his strings; but, some time after, he evidently discovered the difficulty of producing vibration in every part of the strings, and consequently, of obtaining a perfect tone, for he gradually diminished their dimensions—and when he played in Paris his strings were under the medium size. Paganini's hands were large, dry, and nervous. His fingers, by

Ilustración 2: Relación entre el calibre y la sonoridad/F.-J. Fétis/Biographical Notice of Nicolò Paganini, p. 74.

Por tanto, a la hora de plantear una interpretación históricamente fiel del repertorio para violín del Barroco, Clasicismo e incluso, como es el caso del presente estudio, de Paganini, el intérprete debe considerar las condiciones con las que el autor concibió y ejecutó su obra y, por tanto, no dar por hecho su ejecución sobre las actuales cuerdas de metal o sintéticas. De este modo, los descubrimientos organológicos en torno a la figura

¹⁰FÉTIS, François-Joseph. *Biographical Notice of Nicolò Paganini and a Sketch of the History of Violin*. Londres, Schott & Co. 1880. p. 74.

de Paganini plantean numerosas incógnitas en el diseño de una restitución sonora coherente con la imagen tímbrica con la que se concibió aquella música.

La revisión bibliográfica se impone como fase previa a este estudio y obliga a la lectura de la escasa literatura académica dedicada a este aspecto. Al contrario que ocurre con el estudio de la evolución constructiva de instrumento y arco, el análisis sobre la influencia de las cuerdas en el sonido ha sido llamativamente obviado hasta la fecha desde el ámbito científico. Existen, no obstante, completos estudios de naturaleza práctica e, incluso, comercial, fruto del creciente interés por la recreación de las condiciones organológicas del repertorio escrito hasta mediados del siglo XIX. De este modo, he considerado necesario trabajar sobre estos datos con algunos de los fabricantes de cuerdas de tripa de mayor renombre en la actualidad que, guiados por el paradigma de una interpretación musical fidedigna, trabajan en el diseño de un proceso coherente con las prácticas que regían hace doscientos años. Fabricantes como el italiano Mimmo Peruffo o el alemán Nikolas Baldorf desarrollan una interesante labor de investigación en este sentido, de consideración obligatoria para cualquier estudio que desee investigar en este ámbito.

Los textos científicos actuales sobre la materia se circunscriben, casi exclusivamente, a los escritos de M. Peruffo, cuya investigación sobre el citado juego de cuerdas de Paganini –en el que se encuentran dos cuerdas Re, tres cuerdas La y dos cuerdas Mi– permite, en primer lugar, plantear la hipótesis de que las cuerdas Sol, ausentes aquí, fueran adquiridas por otra vía o elaboradas personalmente con tripa e hilo de plata¹¹. Por otra parte, la medición de sus diámetros, lleva a Peruffo a la conclusión de que su calibre es similar al que refieren en otras fuentes contemporáneas y que la producción se encontraba bastante estandarizada ya durante el siglo XIX¹². La siguiente tabla corresponde a las medidas del diámetro de las cuerdas de Paganini conservadas en la colección del Palazzo Rosso de Génova:

¹¹ NEILL, Edward: *Paganini: Epistolario*. Genova, Comune di Genova, 1982, p. 67.

¹² PERUFFO, Mimmo: "Nicolò Paganini and Gut Strings: The History of a Happy Find". *Recercare*, 12 (2000), pp. 137-147; 142.

Cuerda	Diámetro	
Mi	0.70-0.72 mm	Torsión media
La	0.87-0.89 mm	Torsión fuerte
La*	0.80-0,83 mm	Torsión fuerte
Re	1.15-1.16 mm	Torsión fuerte

* este calibre corresponde únicamente a una sección de la cuerda

Tabla 1: Calibre y torsión de las cuerdas/M. Peruffo/Nicolò Paganini and Gut Strings, p. 140.

Nótese cómo el dato del calibre de la primera cuerda, de calibre medio según los estándares de la época, contrasta con la afirmación de Gühr ya referida anteriormente, según la cual los silbidos que se producían durante la interpretación de Paganini en esta cuerda Mi se debían a un menor grosor de la misma. Este documento, por lo tanto, está corroborado por Fétis, que también nos cuenta como en las últimas actuaciones a las que asiste, el virtuoso se decanta por unas cuerdas más delgadas¹³. Las propias fuentes permiten a Peruffo afirmar que esta primera cuerda se fabricara, siguiendo las indicaciones del propio compositor, a partir de cuatro fibras finas (en lugar de las tres habituales en la época)¹⁴. La explicación de esta aparente contradicción puede hallarse en el simple motivo de que, condicionado por las circunstancias, Paganini se viera obligado a actuar en alguna ocasión –registrada por Gühr en su texto– con cuerdas de peor calidad que fueran las responsables de la emisión de sonidos rotos o con silbidos sobre la primera cuerda.

A continuación, incluyo una tabla elaborada a partir de la información intercambiada con el fabricante de cuerdas y vendedor de instrumentos Nicholas Baldock¹⁵. Los datos recogidos en la tabla se toman de diversas fuentes y estudian la evolución de las cuerdas a lo largo del siglo XIX, tanto en calibre como en tensión y en diapasón de afinación:

¹³ FÉTIS François-Joseph: Loc. cit.

¹⁴ PERUFFO, Mimmo: Op. cit. p. 143.

¹⁵ Nicholas Baldock ha dado permiso al autor de este texto para hacer públicos los datos que fueron facilitados en varias entrevistas telefónicas a lo largo del mes de julio de 2019. Puede consultarse su página web en: www.baldock.de [Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2019]

	FUENTE	CALIBRE				TENSIÓN EN KG				TENSIÓN TOTAL	AFINACIÓN LA
		Mi	La	Re	Sol	Mi	La	Re	Sol		
1806	Sibire	0,69	0,98	1,38	1,92	9,3	8,3	7,3	6,4	31,3	430 Hz
1832	Spoehr	0,90	1,15	1,55	2,22	16,2	11,8	9,5	8,7	46,2	435 Hz
1836c	Fétis	0,73	1,03	1,54	2,31	10,8	9,5	9,5	9,4	39,2	435 Hz
1840	Savart	0,72	1,05	1,55	2,33	10,3	9,8	9,6	9,5	39,2	435 Hz
1869	Savaresse	0,59	0,92	1,34	1,97	7,5	8,0	7,5	7,3	30,3	448 Hz
1874	Plessiard	0,63	0,89	1,20	1,52	8,0	7,1	5,7	4,1	24,9	435 Hz
1874	Plessiard	0,73	0,89	1,20	1,58	8,6	7,1	5,7	4,4	25,8	435 Hz
1883	Ruffini	0,67	0,90	1,17	1,62	9,7	7,8	5,9	5,0	28,4	452 Hz
1883	Huggins	0,60	0,9	1,35	2,02	7,8	7,8	7,8	7,8	31,2	452 Hz
1884	Bishopp (S)	0,69	0,85	1,19	1,62	10,4	7,0	6,0	5,0	28,4	452 Hz
1884	Bishopp (M)	0,68	0,85	1,16	1,58	10,0	6,9	5,8	4,5	27,2	452 Hz
1884	Bishopp (L)	0,61	0,80	1,08	1,55	8,2	6,1	5,0	4,5	23,8	452 Hz
1885	Heron-Allen	0,69	0,93	1,22	1,73	10,4	8,4	6,4	5,7	30,9	452 Hz
1887	Schröder	0,70	0,90	1,25	1,74	10,0	7,4	6,3	5,5	29,2	440 Hz
1892	Weichold max.	0,70	0,95	1,20	1,65	11,5	8,2	5,8	4,9	30,4	440 Hz
1892	Weichold min.	0,60	0,78	1,05	1,54	7,4	5,5	4,5	3,9	21,3	440 Hz

Tabla 2: Calibre y tensión de las cuerdas, cronológicamente/N. Baldock/entrevistas personales.

El siguiente gráfico elaborado a partir de los datos de tensión total de las cuerdas, obtenidos como la adición de la tensión que soporta cada una de ellas, muestra cómo hay dos cifras (39,2 y 46,2) que se alejan del resto por el límite superior: corresponden, respectivamente, a los datos de Fétis y Savart, por una parte, y de Spohr, por otra.

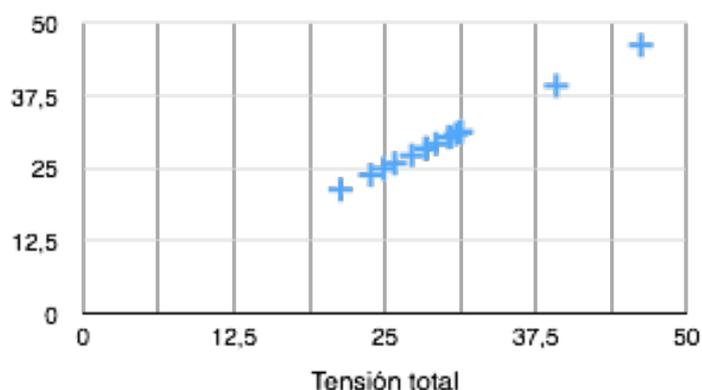


Ilustración 3: Gráfico de dispersión de los datos de tensión total (elaboración propia)

Sin embargo, la explicación de este fenómeno puede derivarse de que el encordado se aplicara, sobre un instrumento diferente al resto, pues no parece verosímil que un violín pudiera soportar una tensión tan alta como la que muestran las cifras. Así, parece plausible que el mástil del instrumento pudiera hallarse a un ángulo menos acusado de lo usual. Como si de un mango barroco sin modificar se tratase, o modificado parcialmente y no como el actual.

Experiencia y sensaciones en la práctica sobre distintos tipos de cuerda.

Para analizar y realizar una comparativa de diferentes tipos de cuerdas desde la experiencia del ejecutante mantendremos las mismas condiciones a lo largo de todos los sets. Afinando la cuerda la a 440 Hz y montados en el mismo violín, usaremos un modelo Guarneri Del Gesu "Kochanski" construido por Joachim Schade. Las combinaciones de cuerdas escogidas serán las siguientes:

1. Cuerdas de tripa

La elección de este primer set está justificada con que es el más parecido al que usaba Nicolò Paganini. Se trata de un juego de cuerdas de la marca italiana Aquila combinadas con Pirastro. Desarrolladas por Mimmo Peruffo acorde a los principales criterios de fabricación históricamente informados. Las cuerdas mi, la y re serán de tripa al completo. Esto quiere decir que ninguna de ellas esta entorchada. Tendrán el siguiente calibre según el sistema de medida de su fabricante:

- Cuerda Mi: 0,62
- Cuerda La: 0,79
- Cuerda Re: 1,04

Acompañaremos este set de una cuarta cuerda (Sol) también de tripa entorchada en plata de la marca Pirastro y siendo el modelo *Passione* del calibre $16 \frac{3}{4}$ con una tensión 4.7 kg según el sistema de medida de su fabricante.



Ilustraciones 4 y 5: Violín modelo Guarneri del Gesu con cuerdas de tripa sin entorchar

2. Cuerdas de tripa entorchadas

Se utilizará un juego de cuerdas Pirastro *Passione*. Manteniendo el núcleo de la cuerda construido en tripa en las cuerdas Sol, Re y La, estas segundas cuerdas están entorchadas y la cuerda Mi está construida en metal al completo (también usaremos una cuerdas así con el próximo set). Estaríamos ante una combinación que se ha usado a lo

largo de una gran parte del siglo XX hasta la aparición de las cuerdas sintéticas en torno a 1950 y coexistiendo con estas últimas.

Entre las ventajas de entorchado, las principales características son que aporta estabilidad a la cuerda, a la vez que la protege ante los cambios bruscos de humedad y temperatura.



Ilustraciones 6 y 7: Cuerdas de tripa entorchadas del fabricante Pirastro

3. Cuerdas sintéticas

Se utilizará un juego de cuerdas Thomastik Dominant con la cuerda mi Goldbrokat. Estas cuerdas se desarrollaron y se difundieron en la década de 1950 tal y como aparece en la web del fabricante. Encontramos que el inicio del uso de cuerdas sintéticas se da en el 1950 en la web oficial del fabricante Thomastik:

The time after 1950 was marked by a growth of the company. The unrivalled striving of the founders for the highest quality formed the basis for that crucial innovation which was the starting point for the success of Thomastik-Infeld. Right up to the present day this innovation has significantly contributed to the company's success: a string with synthetic core and flat wire winding. This product – the Dominant string – is probably the most-played violin string worldwide¹⁶.

¹⁶ Disponible online en: <https://www.thomastik-infeld.com/history-1950-present-day> [Fecha de consulta: 01.03.2019]

La función de este modelo fue sustituir a las cuerdas de tripa entorchadas ofreciendo una mayor durabilidad así como estabilidad ante los cambios de presión y humedad que puede presentar tanto el clima como la mano del violinista en función de su sudoración. Utilizaremos el modelo de tensión media ya que es el que está preparado para los instrumentos más estándar que no presentan ninguna característica especial. Estamos ante unas de las cuerdas más populares del mercado y que son usadas por muchos de los solistas internacionales más reputados como P. Zukerman, I. Perlman o A. S. Mutter.



Ilustraciones 8 y 9: Violín modelo Guarneri del Gesu con cuerdas sintéticas

A continuación, partiendo de los tres sets de cuerdas presentados, analizaremos desde el punto de vista del intérprete las siguientes variables:

- Capacidad de respuesta y ataque
- Respuesta en *messa di voce*
- Resistencia con un sonido de calidad en *fortissimo*, *mezzoforte* y en *pianissimo*
- Velocidad del arco requerida para obtener los anteriores resultados
- Sensación del peso que debemos aplicar al arco para obtener los anteriores resultados
- Riqueza de armónicos desde la subjetiva perspectiva del violinista que está ejecutando
- Análisis con diagramas de la grabación de diversos pasajes interpretados con estas cuerdas

Realizaremos todas las pruebas con dos arcos diferentes, uno copia de un arco transicional de Nicolò Paganini realizado por Magdalena Sapeta (a) y otro construido por

Sylvain Bigot (b) basado en un modelo posterior de iguales características al de Tourte, siendo por lo tanto un arco de construcción idéntica al actual en nuestros días.



Ilustraciones 10 y 11: Arco transicional construido por Magdalena Sapeta



Ilustraciones 12 y 13: Arco actual construido por Sylvain Bigot

Tests

1.a. Cuerdas de tripa con arco transicional

- Capacidad de respuesta y ataque: Excelente, gran mordida a la hora de ejecutar acentos. Produce fácilmente un sonido explosivo súbito. Requiere presionar mucho la cuerda pero no aplicar demasiada velocidad porque de lo contrario la cuerda escapa de las cerdas.

- Respuesta en *messa di voce*. Al ser unas cuerdas altamente flexibles, soportan un amplio rango de presión del arco sobre ellas. Permiten por lo tanto iniciar el sonido con una presión concreta y aplicar mucha más hasta que el sonido se rompe. La reacción sonora es muy clara, creando un gran *crescendo* y *diminuendo* fácilmente.

- Resistencia con un sonido de calidad en *fortissimo*, *mezzoforte* y en *pianissimo*. Este modelo de cuerdas funciona claramente mejor en el ámbito del *mezzoforte*, que es donde producen un sonido rico en armónicos y podemos ver que el instrumento está relajado pudiendo subir o bajar el volumen. Los matices *pianissimo*, sin embargo, resultan algo problemáticos porque cuando empezamos a quitar peso del arco llega un punto en el que el arco es despedido por la cuerda y el sonido que produce no es de calidad pareciéndose al efecto *sul ponticello*. Esto ocurre en un rango relativamente alto y no permite por lo tanto que podamos hacer sonidos extremadamente *piano*. El *fortissimo* resulta fácil de ejecutar aunque más que fuerte en volumen da la impresión de ser un fuerte rico en armónicos y en explosividad si así lo queremos.

- Velocidad del arco requerida para obtener los anteriores resultados. En general debemos cuidar de no aplicar una velocidad de arco excesiva ya que el arco es despedido por la cuerda y debemos de profundizar más en la gama de colores y articulaciones a través de la presión que el arco ejerce o el punto de contacto en el cual ejecutamos, siendo este último también relativamente limitado, ya que si nos alejamos con el arco demasiado del puente o si por el contrario nos acercamos demasiado el sonido pierde mucha calidad y se rompe fácilmente.

1.b. Cuerdas de tripa con arco actual

Dado la similitud en los resultados del test, voy a citar únicamente las diferencias relevantes que sufre la ejecución respecto al arco anterior. La principal diferencia es que el sonido es menos explosivo en las articulaciones y en los golpes de arco saltados la articulación resulta menos agresiva. Al ser un arco de mayor peso da la sensación de que suena más oscuro y aunque el violín suena con menos armónicos puede ser que tenga más volumen en cuestión de decibelios. La sensación de estabilidad es mayor por su balance y por lo tanto el sonido se quiebra menos habiendo menos riesgo de rotura del sonido.

Este arco al ser más pesado y tener más crines, ejerce más fuerza y agarre en general sobre las cuerdas y hace que el violín se desafine más fácilmente que con el de Paganini.

Resulta peculiarmente incómodo la frecuencia con que se desafinan las cuerdas Mi y Re.

2.a. Cuerdas de tripa entorchadas con arco transicional

- Capacidad de respuesta y ataque: La capacidad de respuesta y ataque es buena, tienen una gran mordida a la hora de ejecutar acentos pero menor que con la opción de cuerdas número uno. Produce fácilmente un sonido explosivo, y aunque es menor que la opción anterior el sonido queda envuelto en un entorno más brillante. Da la sensación de que el entorchado potenciara los armónicos más agudos. Requiere presionar menos la cuerda y no aplicar demasiada velocidad aunque un poco más que en la anterior. Especialmente en la cuerda re ya que es muchísimo más fina que la que no lleva entorchado. Estamos por lo tanto ante una cuerda más sensible y con menos riesgo de rotura en el sonido que la anterior. El ataque en esta cuerda es muy diferente a la opción anterior resultando un ataque más rápido y directo ya que la cuerda tiene un menor calibre.

- Respuesta en *messa di voce*: Al ser unas cuerdas muy flexibles, soportan un amplio rango de presión del arco sobre ellas. La cuerda Re permite realizar este efecto más fácilmente y sin necesidad de aplicar tanta oscilación de presión y velocidad como la cuerda no entorchada.

Sin embargo las cuerdas La y Mi son mucho más insensibles a esta articulación en notas largas y aunque exageremos la diferencia entre el peso y velocidad, el resultado sonoro no es tan diferente a lo largo de la nota. Permiten por lo tanto iniciar el sonido con una presión concreta y aplicar más hasta que el sonido se rompe, pero con menos amplitud que la opción de cuerdas número uno en general. La reacción sonora es muy clara, creando un buen *crescendo* y *diminuendo* fácilmente.

- Resistencia con un sonido de calidad en *fortissimo*, *mezzoforte* y en *pianissimo*: Este modelo de cuerdas funciona claramente mejor que el anterior en cuanto a rango dinámico se refiere. El *forte* da una sensación sonora de ser más potentes debido a la brillantez o riqueza de armónicos que proporciona el entorchado. Es también gracias a este que el arco muerde la cuerda más fácilmente permitiendo que podamos realizar un *pianissimo* con muy poco peso y poca velocidad sin que la cuerda salga despedida ante el poder de agarre del arco. Por lo tanto, este tipo de cuerdas nos facilita el que podamos hacer sonidos extremadamente *piano*. El *fortissimo* resulta fácil de ejecutar aunque se puede llegar a romper el sonido fácilmente. Presenta al oído menos riqueza de armónicos que las cuerdas anteriores, especialmente la cuerda mi. Esto afecta en una capacidad de expresividad menor

en especial en esta cuerda, aunque el sonido es más estable y tiende menos a romperse que la cuerda de tripa.

- Velocidad del arco requerida para obtener los anteriores resultados. En general debemos cuidar de no aplicar una velocidad de arco excesiva ya que el arco es despedido por la cuerda, pero claramente permite una velocidad mayor que la opción uno, en especial en las cuerdas primera y tercera. En la primera el contraste en la ejecución es dramático ya que debemos de poner menos peso y mover el arco con más velocidad en todo momento. En estas cuerdas concretamente, debemos profundizar más en la gama de colores y articulaciones a través de la presión del arco pero combinada con un mayor juego en la velocidad del arco. En este set es en la cuerda La en la que debemos ser especialmente cuidadosos porque si aplicamos un poco de peso en exceso, el sonido se rompe fácilmente.

- Sensación del peso que debemos aplicar al arco para obtener los anteriores resultados: El peso ha de ser más estable en general pero la velocidad del arco ha de ser mayor para compensar, especialmente en la cuerda mi. Riqueza de armónicos desde la subjetiva perspectiva del violinista que está ejecutando: el entorchado aporta un brillo al sonido, haciendo que el violín entero suene con un tono más parecido a una soprano que barítono. Esta riqueza de agudos crea la sensación sonora de que el sonido es más rico en armónicos agudos. El entorchado de la cuerda Re ayuda notablemente a que su afinación sea mucho más estable. Del mismo modo la primera cuerda, al ser de metal, es notablemente más estable que la de tripa.

2.b. Cuerdas de tripa entorchadas con arco actual

Dado la similitud en los resultados del test, voy a citar únicamente las diferencias relevantes que sufre la ejecución respecto al arco anterior.

Este arco al tener unas crines más anchas, hace que debamos inclinar el arco un poco hacia la voluta en especial cuando tocamos en la cuerda, ya que cuando pasamos todas las cerdas en pasajes de *forte*, da la sensación de que el instrumento se ahoga. Con el arco de Paganini no es necesario cambiar este ángulo. Con este arco resulta especialmente cómodo tocar en la tercera cuerda ya que sin necesidad de que pongamos peso extra logramos hacerla vibrar fácilmente y se articula con claridad. En cualquier caso los golpes de arco resultan menos explosivos que con el arco anterior.

Las articulaciones en los golpes de arco saltados son más amables y menos directas aunque siguen teniendo un fuerte carácter.

Del mismo modo que con el otro set de cuerdas, con este arco la sensación de estabilidad es mayor por su balance y por lo tanto el sonido se quiebra menos habiendo menos riesgo de rotura del sonido.

3.a. Cuerdas sintéticas con arco transicional

- Capacidad de respuesta y ataque: La capacidad de respuesta y ataque no es tan buena como las anteriores. Tienen una gran mordida a la hora de ejecutar acentos solo si forzamos nuestra técnica para añadir más. Da la sensación de que con mucha facilidad la cuerda se escapa del poder de agarre de las crines con este arco.

Si cuidamos de aplicar el peso adecuado obtenemos un sonido con profundidad, pero mucho más superficial que los obtenidos con las anteriores cuerdas. Aunque esté sonando bien la sensación física de pasar el arco es más superficial, las cuerdas ofrecen menos resistencia al arco y por lo tanto éste pasa más rápido en todo momento de forma natural.

Aunque en articulaciones agresivas el sonido es menos explosivo, el sonido en general resulta mucho más brillante que las opciones anteriores debido al núcleo sintético de la cuerda y su entorchado.

Todo ello parece potenciar los armónicos más agudos. Requiere presionar aún menos la cuerda pero se ha de aplicar más velocidad que en los sets anteriores. Y siguiendo con la comparativa, estas cuerdas son más homogéneas entre sí.

- Respuesta en *messa di voce*: Al ser unas cuerdas menos flexibles, soportan menos rango de presión del arco sobre ellas. La cuerda Re permite realizar este efecto fácilmente. No podemos aplicar tanta oscilación de presión y velocidad como las cuerdas previas. En general las cuerdas dominantes son mucho más insensibles a esta articulación en notas largas y aunque exageremos la diferencia entre el peso y velocidad, el resultado sonoro no es tan diferente a lo largo de la nota.

- Resistencia con un sonido de calidad en *fortissimo*, *mezzoforte* y en *pianissimo*: Este modelo de cuerdas funciona claramente mejor que el anterior en cuanto a rango dinámico se refiere. Los fuertes dan una sensación sonora de ser más potentes debido a la brillantez o riqueza de armónicos que proporcionan el entorchado y el núcleo diferentes. El fortísimo es mucho más difícil que se rompa el sonido. Una vez llegamos a un gran volumen, podemos seguir aplicando un poco más de peso y velocidad y el resultado es que el sonido no cambia. Si lo hacemos en exceso, la calidad y el volumen bajan un poco, pero muy difícilmente se llega a romper el sonido.

Este tipo de cuerdas nos facilita el que podamos hacer sonidos extremadamente *piano*, aunque con el arco copia de Paganini el *piano* resulta un poco inestable y el *forte*, poco lleno. Aunque esta combinación de arco y cuerdas tiende a que el sonido se rompa menos, es fácil que en el *pianissimo* el sonido no tenga suficiente consistencia y pueda parecerse al efecto *sul ponticello*.

- Velocidad del arco requerida para obtener los anteriores resultados. En general debemos cuidar de no aplicar un peso de arco excesivo especialmente en la cuerda mi, ya que se

ahoga fácilmente. La primera cuerda no ofrece diferencia al anterior set, por lo tanto su ejecución es igual.

En estas cuerdas concretamente debemos de profundizar más en la gama de colores y articulaciones a través de la velocidad del arco. Pero en este caso aparece un nuevo factor que es el punto de la cuerda que entra en contacto con el arco. Es en este tipo de cuerdas donde podemos pasar el arco en un punto más cercano o lejano al puente sin riesgo de que el sonido se rompa. Resulta en esta combinación ser una potente herramienta expresiva que hemos de utilizar combinándola bien con la adecuada velocidad y presión del arco. A pesar de que este efecto es muy satisfactorio, el sonido se quiebra fácilmente cuando estamos ante los extremos de los puntos de contacto.

3.b. Cuerdas sintéticas con arco actual

La diferencia más relevante al usar este arco es que podemos ahondar mucho más en los extremos de los puntos de contacto. Cuando ponemos más o menos presión al pasar el arco cerca del puente o cerca de la *tastiera*, el sonido se modifica convirtiéndose en un gran recurso expresivo, y el punto de rotura del sonido es mucho más alejado en los contrastes que con el arco anterior.

En lo referente a la sensación del peso que debemos aplicar al arco para obtener los anteriores resultados, el propio peso del arco en sí (mayor que el arco transicional) hace que el sonido sea más estable en general sin necesidad de que el intérprete esté compensando con el sistema de palancas que se construye con el curso del intérprete. La cuerda Mi suena menos brillante pero con más cuerpo debido al cambio en el peso natural que este arco ejerce.

Al disponer de más cerdas, podemos pasar el arco en un ángulo adecuado para que todas entren en contacto con la cuerda. Esto aporta una gran diferencia respecto a la anterior opción. Especialmente las cuerdas más graves aceptan muy bien este tipo de ejecución cuando queremos obtener un sonido extremadamente fuerte. Un *forte* que en realidad es más propio de un repertorio postromántico y solista como el concierto para violín de Brahms, que debe competir con la sonoridad de una orquesta de carácter sinfónico más que acompañante y con similitudes al piano acompañante del repertorio belcantístico paganiniano.

Las articulaciones en los golpes de arco saltados son más amables y menos directas que con cualquier otra combinación estudiada aquí.

Del mismo modo que con el otro set de cuerdas, con este arco la sensación de estabilidad es mayor por su balance y por lo tanto el sonido se quiebra menos habiendo menos riesgo de rotura del sonido, en especial en el *fortissimo* extremo.

Conclusiones

Durante toda la historia de la música, los intérpretes han buscado continuamente un sonido ideal que se ajustase lo máximo posible a sus necesidades, sus gustos o imposiciones circunstanciales. Para ello se han servido tanto de su técnica como de los instrumentos a los que tenían acceso. A pesar de que el probar diversas cuerdas ha sido una actividad continua a lo largo de la carrera de todo instrumentista de cuerda, son muy pocas las referencias de músicos que documentan su experiencia a lo largo de este proceso.

Este acto, se funde en esta ocasión con el inmenso mundo que aparece cuando unas cuerdas de características historicistas se van a usar como herramienta para llevar a cabo una interpretación históricamente informada.

Como intérprete, no solo pienso empíricamente que debemos conocer la certeza y verdad del manuscrito original, sino que además, al expresarlo al público provisto de la naturaleza con la que fue concebido, la emoción y parte más irracional que se da en el fenómeno de comunicación musical, es más intensa y verdadera.

El intérprete tiene una relación muy personal y subjetiva con el instrumento, y es innegable que después de realizar un análisis exhaustivo de la obra, en el momento de interpretarlas, hay instrumentos que nos invitan a ejecutar un pasaje de una u otra forma. Es por ello que considero de vital importancia el poder practicar con un instrumento de características organológicas lo más similares posibles al que fue usado para crear cierta música. En especial cuando se trata de una música tan idiomática para violín y desprovista de la gran arquitectura o grandes ingenios compositivos que podríamos encontrar en otros autores.

Las cuerdas de tripa nos invitan a ahondar en una interpretación más lírica y expresiva, menos heroica a la que estamos acostumbrados en la obra paganiniana. Así, resulta más cómodo ejecutar ciertos armónicos y *pizzicati* de mano izquierda, aunque nos ofrece un riesgo en general más alto, ya que la afinación se resiente considerablemente y es más fácil ejecutar notas falsas o con silbidos, tal y como al mismo Paganini le ocurría.

Una de las principales dificultades del mercado organológico a la hora de presentar cuerdas o, en definitiva, componentes instrumentales “históricamente informados”, es el desconocimiento del mercado musical. Así, en primer lugar, el consumidor desconoce el hecho de que Paganini estuviera más preocupado por la expresividad que por la infalibilidad en la interpretación. Por otra parte, la tradición discográfica ha causado una profunda influencia –no siempre positiva, en términos de fiabilidad histórica– al fenómeno de la interpretación en directo, que se caracteriza por ser atrevida, arriesgada y fresca.

Es por ello que concluyo decidiendo realizar una grabación con el set histórico de cuerdas de tripa, pero cuando deba realizar un concierto en directo con circunstancias muy diferentes a las que se contaban en el siglo XIX, lo haré con un set híbrido. Dependiendo de si se debe someter al instrumento a un cambio brusco de humedad y presión, me decantaré por una u otra combinación. Pero generalmente con la cuerda Re entorchada y posiblemente la cuerda Sol de núcleo sintético.

Referencias

- BALDOCK, Nicholas: Datos que fueron facilitados en varias entrevistas telefónicas a lo largo del mes de julio de 2019. Puede consultarse su página web en: www.baldock.de [Fecha de consulta: 23.09.2019]
- BORER, Philippe Borer: "Le corde di Paganini". En: *Atti del Convegno Internazionale di Liuteria "Recupero e conservazione del violino Guarneri de Gesu (1743) detto Canone*. Génova, 2004.
- FÉTIS, François-Joseph: *Biographical Notice of Nicolò Paganini and a Sketch of the History of Violin*. Londres, Schott & Co. 1880.
- GÜHR, Carl: *Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen, ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule nebst einer Abhandlung über das Flageolet in einfachen und Doppeltönen*. Maguncia, Schott, 1830.
- KIRCHER, Athanasius: *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni: In X Libros Digesta*. Roma, Typographia Haeredum Francisci Corbelleti, 1650, libro V.
- MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. París, Sebastien Cramoisy, 1636. Libro IV.
- MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, Lotter, 1756 [PASCUAL LEÓN, Nieves (trad.): *Escuela de violín*. Sant Cugat, Arpegio, 2013].
- NEILL, Edward: *Paganini: Epistolario*. Genova, Comune di Genova, 1982.
- NEILL, Edward: *Nicolò Paganini: Registro di lettere, 1829*. Génova, Graphos, 1991.

PASCUAL LEÓN, Nieves: *La “Escuela de violín” de Leopold Mozart (Augsburgo, Jakob Lotter, 1756): análisis y estudio crítico*. Tesis doctoral. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

PERUFFO, Mimmo: “Nicolò Paganini and Gut Strings: The History of a Happy Find”. *Recercare*, 12. 2000.

Thomastik-infeld: <https://www.thomastik-infeld.com/history-1950-present-day> Página web del fabricante [Fecha de consulta: 01.03.2019]

Cristalización y disolución, estatismo y *perpetuum mobile* en la pintura de Maya Kulenovic

Crystallization and Dissolution, Stasis and Perpetuum Mobile in Maya Kulenovic's Painting

Guillermo Aguirre Martínez
Universidad de Deusto
guillermo-aguirre@hotmail.com

Recibido 22/11/2019 Revisado 02/01/2020
Aceptado 02/01/2020 Publicado 31/01/2020

Resumen:

El siguiente artículo profundiza en el trabajo de la pintora bosnio-canadiense Maya Kulenovic. A partir de su estética tenebrista, ambigua asimismo, con lazos remitentes tanto a El Fayum como a Caravaggio, tanto a Carrière como a Lucien Freud, indagaremos en el sentido existencial denotado en su serie Faces, poniéndola en relación con aspectos de la cosmovisión contemporánea.

Sugerencias para citar este artículo

Aguirre Martínez, Guillermo (2020). Cristalización y disolución, estatismo y *perpetuum mobile* en la pintura de Maya Kulenovic. Tercio Creciente, 17, págs. 107-120.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.7>

AGUIRRE MARTÍNEZ, GUILLERMO. Cristalización y disolución, estatismo y *perpetuum mobile* en la pintura de Maya Kulenovic. Tercio Creciente, enero 2020. n° 17, pp. 107-120.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.7>

Abstract:

This next paper proposes a study of Maya Kulenovic's painting in relation with an existential aesthetics. Since its ambiguous nature, since its proximity with El Fayum, Tenebrist painting or Eugène Carrière, we will study Kulenovic's work for the purpose of linking it with the current view of the world.

Palabras Clave / Key words

Pintura siglo XXI; Maya Kulenovic; Tenebrismo.

21st Century Painting; Maya Kulenovic; Tenebrism.

Sugerencias para citar este artículo

Aguirre Martínez, Guillermo (2020). Cristalización y disolución, estatismo y perpetuum mobile en la pintura de Maya Kulenovic. Tercio Creciente, 17, págs. 107-120.

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.7>

AGUIRRE MARTÍNEZ, GUILLERMO. Cristalización y disolución, estatismo y perpetuum mobile en la pintura de Maya Kulenovic. Tercio Creciente, enero 2020. n° 17, pp. 107-120.

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.7>

1. Breve presentación

A lo largo de estas páginas indagaremos en la pintura de Maya Kulenovic prestando especial cuidado al significado del rostro, de la cara -por acogerlos al término empleado por la pintora-. Antes de adentrarnos en su obra daremos algunos datos sobre su biografía. Pese a que en sus entrevistas la artista bosnio-canadiense evita establecer vínculos entre sus vivencias y su creación, no puede dejarse de lado el hecho de que los conflictos acaecidos desde 1991 en la antigua Yugoslavia la sorprendieron en plena juventud -Kulenovic nace en 1975 en Sarajevo-, coincidiendo su marcha en 1992 y en compañía de sus padres a Estambul con el inicio de la guerra en Bosnia. Lo cierto es que, aun encontrando cabida esta experiencia en su pintura¹, a la hora de hacer referencia a sus fuentes creativas, desde su ambigüedad característica, Kulenovic se remite simplemente a su mundo circundante, a su capacidad para asimilar realidades y configurarlas conforme a su particular estilo, contribuyendo de este modo a estabilizar un mundo objetual con el que constantemente dialoga.

Años después de su marcha a Turquía, una vez dejado atrás el periodo repartido entre su tierra natal y Estambul, la pintora continuará formándose en diferentes latitudes, estableciéndose primero en Ontario, donde ejercerá la docencia entre 1999 y 2002, y después en Londres y Toronto, ciudad en la que reside en la actualidad dedicada a la pintura. Sus trabajos se han logrado proyectar de modo satisfactorio gracias a exposiciones en Reino Unido, Italia, Holanda, Canadá, Estados Unidos, Corea, Japón o Turquía, así como con la publicación de dos monografías centradas en distintos momentos de su trayectoria -recogemos sus referencias en la bibliografía final-. En cuanto a su producción, queda repartida en cuatro series de trabajos al óleo solapadas algunas de ellas en el tiempo. Al margen de *Faces* (2004-2011), a la que dedicaremos estas páginas², el resto de series, cronológicamente ordenadas, llevan por título *Stills* (2004-2005), compuesta por macabras naturalezas muertas a partir de animales y cuerpos humanos, *Land* (2004-2010), que ofrece un conjunto de paisajes remitentes, en su tejido emocional, a la obra de Friedrich, así como un cromatismo embebido de Turner -en ambos casos salvando las distancias, esto es, comprendiéndolos como simples modelos-, y *Build* (2005-2009), más próxima a la imagen fotográfica y reveladora de paisajes arquitectónicos, urbanos, de tinte fantasmal. A la hora

¹ “She started her formal art education in Istanbul, Turkey, where her parents taught at an American university as visiting professors for a few years. This was a transition time for her, just after having escaped the war in Sarajevo, and before immigrating into Canada. Whilst much from that period of her life is a blur, she has memories of it as a hectic and hard time, and also the time in which she discovered Lucian Freud and Francis Bacon, and Goya’s etchings” [...] “For years after the war she researched instances of human aggression and destructiveness, and their consequences in various current and historical events. It stands to reason that this has had an impact on her thought process” <http://www.mayakulenovic.com/writingem.htm> (Morren, 2007, s/p)

En la línea de estas últimas palabras recogemos el siguiente comentario esta vez en boca de la propia pintora: “I don’t think, however, that my personal history was a deciding factor in the development of my work” <http://www.mayakulenovic.com/interviewcombustus.htm> (Elaine Piowaty, 2014, s/p).

² Un apunte sobre esta serie lo recoge Edward Lucie-Smith: “The paintings that Kulenovic calls Faces, rather than Portraits, are also intensely modern, while using a format that has been established in western art since as early as the beginning of the 15th century. Each presents us with a single head, usually that of a child or an adolescent, and more often that of a female subject rather than a male. In each case, the artist’s preoccupation seems to be, not the creation of a likeness but the presentation of a psychological state” (Lucie-Smith, s/f, s/p).

de ampliar la lista de modelos que, por un motivo u otro, han influido en Kulenovic, cabe transcribir el siguiente comentario de Anthony Collins:

Maya Kulenovic's artistic development, as a painter working with representational imagery, has followed a path echoing that of art history: as it has shaped its own story and seen its potentials redefined. Her inspirations range from Rembrandt to 19th century daguerreotype photography, images from damaged motion pictures, Greek sculptures, Roman death masks, ancient Middle Eastern architecture, early American documentary photography and film, East Asian ink paintings, Leonardo's drawings, Goya's prints, Turner's skies, the photographs of Eugène Atget and Margaret Bourke-White, and 20th Century painters Francis Bacon, Lucian Freud, Paula Rego, and Marlene Dumas. From these she has forged a unique repertoire described as "unlike the work of any other artist of her generation. (COLLINS, s/f, s/p)

Por último, en lo que toca a este apartado introductorio, resulta importante añadir que la obra de Kulenovic evoca una atmósfera neogótica. En relación con este aspecto cabe destacar una línea que segmenta en dos su creación no ya por el modo de trabajar, por la temática o por el formato de los lienzos, sino por una mera cuestión de estilo: macabro, siniestro, en aquellos momentos en que el gesto de este neogoticismo se hipertrofia, o sugerente y profundo en aquellos otros en los que logra atemperar y disolver este gesto en el fondo de la composición. En el curso de este trabajo nos centramos en estas últimas obras.

2. Presencia y ausencia de rostro

Rostros que se niegan a hablar, que lo hacen desde su nada, desde un espacio en el que permanecen aislados; rostros mudos, sustancias en proceso de disolución, sustancias en proceso de cristalización; nos hablan y no nos hablan, nos interpelan cerradas desde sí mismas, distantes a quien hasta ellas se acerca. Conscientes de su pérdida de forma, escuchamos su angustia o, en su caso, su extraña impasibilidad, y nada podemos hacer sino seguirlas contemplando. Un abismo se abre entre su no-vida y nuestra apariencia de vida. Maya Kulenovic nos ofrece un universo de fantasmas, de sutiles presencias entre el estar y la ausencia -acaso nunca existieron, acaso nunca llegaron a nacer-³, rostros que

³ Dejemos que sea la propia Kulenovic -permanentemente dialogante con su obra- quien reflexione sobre el estado atmosférico de sus figuras: "The figures exist in the atmosphere, and they are made of it" [...] "The tension is still there in the figures, but their struggle is more existential, eternal, introspective, quieter, as they emerge from light into mist and then sink into shadows. They exist and yet they have no boundaries that define them, and they have no time that restrains them - they may be paintings of people, but they may as well be phantoms, dreams, ancient estate portraits, ghosts, old photographs. There is a sort of a destruction of form by light and mist, so that the new figures are more ethereal, less present, more ghostly, and their expression is quieter. When looked at from the point of illustrative, recognizable facial expression,

nos miran inmutables, inalterables desde su lejana condición, rostros que denotan, en la profundidad de sus pupilas, una vida ya agotada, o una advertencia hacia la nuestra.

Si en el mensaje de estos rostros hay resignación ante su ser oscurecido, es algo que, aunque lo intuimos, lo desconocemos, y sin embargo advertimos que su presencia contiene algo de nosotros, si no la parte de vida, sí la inclinada hacia la muerte⁴. La mirada que proyectamos hacia el lienzo se revela entonces como un asomarnos a nuestra realidad existencial⁵. Como un espejo, desde el vínculo esencial entre su mirada y la del observador, contemplando estos rostros advertimos nuestras propias profundidades, nuestras propias confusiones.

Las caras presentadas por Kulenovic, aun aparentando desear escapar, se resignan a diluirse, a quedar desdibujadas en el fondo del lienzo, fondo de muerte y fondo metafísico. Dado lo nebuloso de sus atmósferas y a un tiempo lo profundo de su mirada, podría hablarse de un efecto corrector pues, desde esta percepción difusa, emerge un objeto a todas luces más veraz y penetrante que el que podría evocar una atmósfera nítida⁶. Una visión unidireccional, cerrada, dominada por la limitación de contornos y, a fin de cuentas, plana, queda sustituida por un acercamiento a un mundo de objetos permeable, por una mirada proyectada ahí donde el rostro del otro y el nuestro se funden en uno solo, abriéndose así un abismo, un espacio, entre un estrato sutilmente iluminado y otro misterioso. Un cúmulo de ambivalencias dota con ello de etérea corporeidad a cada una de sus figuras, quedando disueltos los contornos individuales sobre aquellos estratos remitentes a órdenes no revelados⁷.

they have less on their faces, but the attention is more on the atmosphere of the image, and the light. Atmosphere - time of day, weather, temperature of air, and nature of light, is crucial".

<http://www.mayakulenovic.com/interview2012.htm> (Hamilton, 2012, s/p).

⁴ Desde este comprender la muerte como sustancia conformante del ser, no situada fuera del ser sino emergente de él, nacida con él, nos acercamos a una pulsión existencialista advertible en toda la trayectoria de la pintora.

⁵ En relación con este existencialismo de fondo, Kulenovic continúa ofreciendo pautas sobre el sentido de su obra. Su universo es ante todo evocador, y en modo alguno revelador de un orden definido. Su oscura tonalidad no remite a un concepto aprehensible, sino que, al igual que cada figura, al igual que cada presencia, se diluye en el ojo de quien observa: "Darkness is not necessarily 'threat,' nor light 'salvation'; it can be seen the other way around, too. I'm not telling the viewer how to feel about this image; it is open and familiar enough so that, like a mirror, it can reflect some of the viewer's own mind. Hope may be in the resilient presence of the figure, which still persists even when it seems to be fading, pulled apart by both light and shadow. It may be in the moment of recognition and empathy that the viewer may feel" <http://combustus.com/from-sarajevo-something-lost-something-new-interview-with-painter-maya-kulenovic/> (Elaine Piowaty, 2014, s/p).

⁶ Frente a este deliberado gesto difuso se habla de defecto de visión en la obra de un autor cuyas figuras, como veremos, poseen concomitancias con las de Maya Kulenovic, nos referimos a Eugène Carrière. Esta búsqueda de 'defectos logrados', como es sabido, resulta habitual en la historia del arte, siendo Leonardo o El Greco los autores más relevantes a los que se les ha adjudicado una deficiencia orgánica. De fondo pudiera prevalecer la imposibilidad de asumir por parte del ojo analítico, de nuestra mente pretendida y pretenciosamente objetiva, un modelo expresivo no acorde con las racionales mediciones convencionales. Recordemos, a fin de cuentas, que el ojo del artista es expresivo, no representativo. Sobre la aludida cuestión en Carrière, remitimos al trabajo "La falsa discromatopsia del pintor Eugène Carrière", de Mir-Fullana.

⁷ La forma mediante la que Kulenovic da cuerpo a esta ambivalencia entre formación y disolución, el proceso técnico por el que se conforma este etéreo estado por medio de un difuminado de capas, lo comenta

Desde esta elusiva existencia y desde el deseo de advertir modelos estéticos afines a la pintura de Kulenovic, cabe mencionar que la significación de estos rostros ha sido comparada, sin duda un tanto forzosamente, con los retratos de El Fayum, aun cuando no deja de existir cierta convergencia en la exposición de un estatismo a un tiempo evocador y claustrofóbico⁸. En este sentido, el tono emocional de ambos modelos denota una afinidad anímica, una semejante tensión existencial reducible, en último término, a un ver desde más allá de la vida. En lo que concierne a la concepción filosófico-teológica correspondiente a El Fayum, por otro lado, prevalece un sincretismo devenido de tres distintas cosmovisiones - con sus lazos entre ellas, pero asimismo con sus particularidades-: egipcia, griega y romana, presentada la primera desde la esperanza en un eterno presente, la segunda desde el temor hacia un espectral mundo de sombras, y la tercera desde un estoicismo resignado y hasta desesperanzado. Desde este particular lazo y desde este cruce de estados anímicos, podemos comprender que la pintura de Kulenovic manifiesta el temor a un mismo vacío existencial que el observable en El Fayum. En este caso podría hablarse, en consonancia con el imaginario actual, de un agotamiento de antiguas creencias y de la no consolidación de otras sustitutorias como base de esta angustia. El mundo, la existencia, en un caso y en el otro se ofrece como espacio de irrealidad en el que quedan disueltos los límites entre la vida y la muerte. El ser se revela desde su condición vacua o, a lo sumo, desde su esencia espectral⁹.

detalladamente Kulenovic: "The destruction layer, which I introduced into my painting a long time ago, is the layer of erasure - usually affecting the last layer of paint or glaze - basically, I paint with an intention to define contrasts and forms in a more or less classical way, but then I 'destroy' the marks I just made with random action of paint, medium, rags, solvent, dry brushes, wire brushes, sandpaper, knives. Elements of the destruction layer in the recent paintings are more pronounced. The destructive nature of erasure results in remnants of intentions and decisions of the artist, and introduces a random element into the painting. They act against the realism of the subject, and in a sense they are an element of the rebellion of the material. They destroy the outer borders of the subject, making it more permeable and open, more delicate and vulnerable. They expose the previous layers (the 'history'), they destroy the classical realism of the subject, taking it apart, plunging it into a sort of a primal chaos of pigment and medium, only to be re-grouped into a different kind of order in the subsequent layer. This element of chaos gives the subject a life of its own; it breaks free and often surprises me with the result - and in this, it completely annihilates any possibility of artistic manipulation of the viewer on my part as an artist... this is a process of discovery and surprise, rather than a method of production, and so it is a struggle. From this struggle the character of the painting arises" <http://www.mayakulenovic.com/interview2012.htm> (Hamilton, 2012, s/f).

⁸ En relación con lo que el autor comprende como "epifanía del rostro", con un surgir atemporal de los rostros de El Fayum, Bailly habla de "un equilibrio inestable entre una franqueza extraordinaria y una infinita capacidad de encubrimiento. Y esa epifanía imposible de reflejar, porque ella es aquello que acontece sin fin, el retrato la toca al tiempo que nos toca cuando está consumado. El retrato, una vez más, es el nombre del rostro, no resuelve su enigma, pero lo nombra y lo muestra. Y es por eso por lo que todo lo que él comunica de ese rostro, todo lo que el rostro comunica, es tan importante, y acaba por desplegarse en la serie ilimitada de los detalles y los rasgos que cada momento y sin fin reinician el enigma y lo hacen soberano" (Bailly, 2001, 152). El rostro se ofrece, por tanto -acudiendo a un lugar común-, como apariencia del alma, y remite por ello al abismo del ser, lugar en el que se sitúa a su vez el centro de gravedad de las pinturas de Kulenovic: lugar no hollado, impreciso, inaprensible desde una mirada diurna.

⁹ Sobre esta pulsión existencial de su trabajo se pronuncia la pintora, quien además incide en la necesidad de buscar el sentido de su trabajo, de buscar el sentido de su persona, en lo fronterizo y ambivalente. "Ultimately, whatever their particular subject may be, my paintings are existential in nature and they usually show the critical points: borderline states between being and non- being, creation and destruction, life and death, trance and wakefulness, sanity and madness"

<http://www.mayakulenovic.com/2011/mayakulenovicpaintings.htm> (Collins, s/f, s/p).

Sin que quepa explicar las concomitancias entre unas y otras obras desde este aspecto, no está de más advertir que tanto las pinturas de El Fayum como las de Kulenovic y las de Eugène Carrière, surgen en momentos de transición entre distintos imaginarios, esto es, en momentos en que se entrelazan visiones del mundo tejidas con hilos tomados de diferentes madejas, diferentes esferas de pensamiento, cada una con sus miedos y ansiedades, sus esperanzas y creencias; tres etapas, en suma, dominadas por una elevada intrincación entre decadencia y nacimiento, desgarradas -y en este sentido abiertas- desde distintas idealidades. Es a través de esta abertura, es a través de esta llaga, por donde asoma y se hunde el imaginario de Kulenovic, tan sintomático de nuestro tiempo y tan inherente, no obstante, a nuestra particular condición. Asistimos así a un cruce de miradas reacias a quedar fijadas sobre una concreta imagen, pues en su naturaleza está la constante ambigüedad¹⁰, la permanencia en un perpetuo estado de transitoriedad, la oscilación y la vacilación; y si tanto percibimos en ellas de nuestro propio ser aun desde un inicial rechazo, es precisamente debido a nuestra identidad con ellas así como, paradójicamente, desde la distancia que separa nuestro orden concreto, pragmático, ficcional en tantos aspectos, respecto de ese otro estrato que asimismo habitamos, al cual pertenecemos, y que demanda a su vez su latido de existencia, de presencia, si no en el hecho cotidiano al menos sí en las profundidades del sueño¹¹. La naturaleza de este último, su ser compuesto de imágenes, permea noche y día hasta el punto de poder afirmarse que si percibimos algo de más honda existencia es enteramente desde ellos -tomándolos en sentido amplio-. El rechazo hacia su esencia, movidos por el afán de participar del mundo desde una conciencia enteramente diurna, reduce nuestra condición a una vida obliterada. El sueño con el que se tejen los rostros de Carrière, El Fayum y Kulenovic, participa de nosotros de igual modo que nosotros

¹⁰ Este desequilibrio puede comprenderse desde la lucha entre la luz y la oscuridad. La pintura de Kulenovic revela una dialéctica desde la que queda abierto un nuevo espacio imposible de signar. Una mirada ensombrecida cuyos vínculos cromáticos remiten a la pintura tenebrista permite la asunción de rostros epifánicos, de lugares, corporeidades, asimismo espectrales: "Working in translucent washes and a fragile balance of unnamable colors, struggling light and advancing shadow, the work emerges to a resonant state of permanent indecision. The sensation elected from this work is genuine; positive or negative, it often only serves to amplify that which the viewer brings to it. The results of the past cast a shadow across the future, and between the two we find a penumbra of query and intense consideration" <http://www.mayakulenovic.com/writingash.htm> (Hamilton, 2005, s/p).

¹¹ Los sueños -no en su sentido reducido- como lugar no racionalizado de donde surgen las presencias recogidas sobre el lienzo; presencias de la misma condición que las imágenes de las ensoñaciones, enteramente fantasmales: "I don't paint my dreams, and I don't find them particularly useful as ideas in any literal way, but I like exploring and learning from them. Much of my artistic content comes from the same place as dreams, and I've noticed that my paintings of places, such as landscapes and buildings, and my lucid dreams have a similar quality, especially that of space and light. I find such dreams peaceful and comforting. A good way of generating ideas for me are near-sleep states and meditation in which one can observe the free flow of thoughts and unrestricted spontaneous associations while still having an awareness of the present" <http://www.mayakulenovic.com/interviewilcantodiorfeoen.htm> (Cardone, 2016, s/p).

Encontramos este estado creativo ampliamente comentado en *La poética de la ensoñación* de Bachelard, quien comprende la ensoñación -al menos uno de sus muchos estados- desde la bella imagen de "un poco de materia nocturna olvidada en la luz del día" (Bachelard, 1997, 24).

Jacobo Siruela, por su parte, atrevido explorador del mundo de los sueños, nos recuerda la siguiente cita de Hegel "si pudiéramos reunir los sueños de un momento histórico determinado veríamos surgir una exactísima imagen del espíritu de ese período" (Siruela, 2016, 24). De igual modo, los sueños materializados, llevados al lienzo, de Kulenovic, revelan formas sintomáticas de nuestra época liminar, en permanente duermevela, dotándola de presencia.

bañamos nuestras ideaciones en el fondo oscurecido desde el que, en elocuente silencio, aquéllos nos interpelan.

La expresividad de estas imágenes, la condensación de significados que estas caras denotan, resulta desconcertante dada su abrumadora carga. Esta sobreabundancia de sentido, comprendemos, no deviene de las imágenes en sí sino de la tensión que denotan en relación con el fondo que las sustenta. Esto es, su fuerza emerge, en verdad, de aquello que las engulle, del horizonte del que forman parte o, al menos, con el que dialogan en permanente tirantez. Comprendida, por tanto, como dominante de esta pintura no la forma sino la tensión mantenida con el fondo al que se abocan como también del que emergen, podríamos afirmar que allí donde se presenta un rostro cualquiera, se revela un estado estático tomado del carrusel de formas conformado por la obra¹² de la artista. Cada una de las fijaciones expuestas se corresponde así con un puntual momento recogido de la secuencia inabarcable, inabordable de formas. Aquello que prevalece y permanece es una rueda en permanente correr que lleva de un proceso de formación y cristalización a otro de completa descomposición dentro de un cúmulo de incesantes metamorfosis.

3. Reabsorción del rostro

A lo largo de sus entrevistas Kulenovic va a incidir en la importancia de aquellas influencias vinculadas por lo común con una percepción ambigua en torno a la realidad no sólo del mundo de objetos sino también del individuo¹³. Esta indefinición, a modo de aberturas, de cortes sobre la sustancia del ser, permite advertir un lugar, un estado, diríamos, situado más allá de la forma, un remanente ontológico que viene a desvelar la naturaleza incognoscible de las imágenes. Aludimos en este punto deliberadamente a la presencia de un 'corte sobre la sustancia' para ponerla en relación con la imagen del corte en la carne característica de una concreta y macabra etapa de su pintura. En lo que a nosotros nos interesa, desde el vínculo de este motivo con aquello que la pintora presenta en la serie *Faces*, podríamos decir que la pulsión estético-existencial de su obra se traslada en este caso desde el corte en la materia, desde el corte en el cuerpo, hasta el corte en la inmaterialidad, hasta el corte en el alma. Se abre así una herida desde la que el sujeto se vincula con el *Abgrund*,¹⁴ el vacío místico. La herida, por tanto, se comprende como objeto singular de su universo creativo, ya se muestre de modo patente o latente. Resulta un lugar común en los estudiosos que se han dedicado a la pintora aludir a sus vínculos con la pintura tenebrista, con Rembrandt y Caravaggio, así como con la obra de Bacon o Lucien Freud ya en el siglo pasado. Este lazo es ante todo temperamental, sin más. En cualquier caso, en

¹² Kulenovic hablará reiteradamente del carácter secuencial de su obra, de la necesidad de acercarnos a ésta desde una visión de conjunto, como si de una película se tratase.

¹³ De nuevo Anthony Collins expone el modo de trabajar, en permanente búsqueda del difuminado, de la pintora: "Whether with portraits, which she terms 'faces', architecture, referred to as 'build' works, landscapes or still life images, Kulenovic's focus is to capture an ambience or psychological state. She deliberately explores ambiguity, and in her approach to the painted surface she works in glazed layers as well as destructive techniques to create images evoking a particular atemporal context that invite the viewer to linger, and thus invest of themselves in her world" <http://www.mayakulenovic.com/writingac.htm> (Collins, s/f, s/p).

¹⁴ Tomamos, por explícita, esta expresión tan querida a Heidegger y a la mística renana; afín, asimismo, al pensamiento de un autor al que en breve nos referiremos, Florenski.

Kulenovic, como en aquéllos, la dialéctica luz-oscuridad queda resuelta en herida: herida carnal y herida del alma. En relación aún con la llaga, el símbolo mismo del Cristo, recurrente y axial precisamente en Caravaggio, Rembrandt o Bacon, despierta asimismo en Kulenovic. Cabe indicar al respecto el hecho de que, como encarnación humana de la cruz -y esta última, a su vez, como abstracción de aquél, del Cristo-, su imagen remite a una serie de dualidades conflictivas e irresolubles, luces y sombras, gozo y dolor, creación y destrucción, destrucción como creación: gesto o grito por un algo que permanentemente se escapa, de aquello que se nos escapa.

Regresando a la idea con la que cerrábamos el punto anterior y centrándonos de nuevo en la serie *Faces*, permanecemos ante un mismo rostro presentado desde diferentes estadios de ser, un mismo rostro reflejado en la curva infinita de un eterno retorno cristalizado en infinitas presencias y disuelto en la gravedad de un desolado fondo. En estos trabajos no resulta posible hablar ni de existencia ni aun de ausencia, pues lo cierto es que la forma arraiga ahí donde nuestras categorías no aciertan a asentarse. Desde éstas el ser se descubre como una nada en oposición a un interrogante, a otra nada en su sentido numinoso, oscuro, quedando entre medias el abismo por el que la vida, estado del que se quisiera tomar parte, se desagua. ¿Qué permanece, por tanto, de este paisaje, de este carrusel de caras -como Kulenovic misma las denomina, desproviniendo con dicha terminología a sus representaciones de carácter individual-?¹⁵ Sin alejarnos de la cuestión podemos adentrarnos en el significado del rostro en la artista bosnia precisamente desde la distancia que separa sus rostros de dos modelos paradigmáticos, extremos asimismo, de representación de la identidad de la persona o, en su caso, de una carencia de identidad.

A este respecto, si por una parte comprendemos el rostro aureolado -en sentido estricto pero así mismo desde la posibilidad de ampliar esta consideración a la representación del cuerpo e incluso del mundo objetual- desde su vínculo con un orden esencial, atemporal, tal y como observamos en la pintura de Chagall o de Kandinsky a partir de la segunda década del pasado siglo -según recuerda Jacobo Siruela-¹⁶ encontramos el

¹⁵ En lo concerniente a la significación del rostro desde su significación espiritual, remitimos al lector a la obra de Florenski *El iconostasio*, citada en la bibliografía. Especial atención en este sentido merecen las páginas 52-54 de la edición indicada. Algunas de estas apreciaciones las recogemos, por su interés, a continuación: "El rostro es aquello que vemos en nuestra experiencia diurna, aquello a través de lo cual se nos manifiestan las realidades de este mundo terreno" (2016, 52). "El semblante, por el contrario, es precisamente la manifestación de la ontología. En la Biblia la *imagen de Dios* se diferencia de la *semejanza divina*; la tradición eclesial hace tiempo aclaró que por la primera se debe entender algo actual: el *don* ontológico de Dios, el fundamento espiritual de cada persona como tal; mientras que por la segunda debe entenderse la potencia, la capacidad de perfeccionamiento espiritual [...] es decir, la posibilidad de encarnar en la vida, en la persona, la imagen de Dios, que es nuestro bien secreto, y de este modo manifestara en el rostro" (*ibid.*, 53). "En plena oposición al *semblante* está la palabra *máscara (lichina)*" (*ibid.*, 54).

Por otra parte, señala Kulenovic al respecto: "I call my portraits 'faces' because they do not represent any particular character, but a mood, or rather, mood as traces or anticipations of events. I give the viewers a starting point from which they can form their own relationship to the subject, based on their experiences" <http://www.mayakulenovic.com/interview2012.htm> (Hamilton, 2012, s/p).

¹⁶ Menciona Siruela que "La huella de *Thought-Forms* en la pintura de Kandinsky empieza a cobrar una clara entidad plástica en las tres versiones de *Señora en Moscú*. Este óleo pintado en 1912, ya es una representación clara de dos planos de realidad: uno material, el de la señora pelirroja parada en la calle con su flor carmesí en la mano, y otro psíquico, caracterizado por sus pensamientos y sentimientos momentáneos, representados por la etérea atmósfera rojiza a su espalda, la irreal sombra verdosa que rodea todo su cuerpo o la inquietante y compacta mancha negra que flota sobre su cabeza y parece a punto

contrapunto a este modelo en los campesinos que Malévich presenta -comprendemos que no casualmente sino como respuesta a un mismo problema de fondo- en torno a la misma época en que Kandinsky comienza a trazar el aludido motivo en sus trabajos. En este caso, cuanto Malévich nos ofrece son unos rostros despojados de existencia, de presencia, síntoma inequívoco de lo intercambiable de todo sujeto en el momento en que la persona queda deshumanizada, desprovista de identidad. Frente a uno y otro modelo, las figuras de Kulenovic no iluminan ni un ser reverberante ni un ser desposeído de identidad, sino que, participando de una mirada heraclíteica, rescata lo fugitivo del ser, su vacuidad elemental, un estado ni vinculado a un orden de esencias ni a uno de presencias, enteramente espectral¹⁷. Desde esta apreciación, si bien puede decirse que desde nuestro particular acercamiento nada resulta tan radicalmente opuesto al no-rostro de Malévich que el rostro provisto de aureola, que el rostro cercado y sublimado por ese espacio de radiación sobre el que todo lo perecedero cobra vida, se multiplica, se vierte, en fin, sobre un fondo de presencia, la obra de Kulenovic se distancia de una y otra concepción del rostro -de la cara- envolviendo al sujeto en una crisálida, presentándolo desde su condición fantasmal, emparentando con ello su trabajo, desde el signo ontológico que venimos exponiendo, con los rostros de Carrière o incluso de Medardo Rosso, cada uno de ellos con sus obvios planteamientos, con sus propias cualidades. Prevalece un rostro disuelto, un ser -por derivación- disuelto, un ser arrojado a sucesivas etapas de encarnación y desencarnación, apenas fijado a una estable presencia, un ser que apenas queda fijado se torna a desdibujar, revelándonos con ello su carácter fugitivo, su triple mirada de Hécate: pasado-presente-futuro, escindido de su eje, carente en verdad de él. El rostro, en su constante atravesar estadios de identidad hasta anular su valor, ilumina sin detenerse los diferentes estratos recorridos en su perpetua metamorfosis, una estática impresión al momento ya perdida, captada de alguna forma por quien, contemplando la obra, ve el difuminado de su propia condición¹⁸.

de tapar el sol. Las tres versiones del cuadro tienen un enorme interés por ser las obras intermedias de sus pasos de lo figurativo a lo abstracto. En cambio, en el cuadro que pintó a continuación, titulado *Punto negro I*, Kandinsky ya sólo representa las ambiguas atmósferas cambiantes de la esfera espiritual de la que hablaban los teósofos que dieron paso a la abstracción pictórica” (Siruela, 2015, 96-97). Evidentemente, esta aura ha de comprenderse, como se ha indicado en el cuerpo del artículo, no sólo como corona dorada sino, ante todo, como matiz delator de un vínculo entre el objeto material y su ser reverberante, se entienda éste desde la significación que cada uno desee.

Señalamos, aun de pasada, que todo en este mundo simbólico resulta matizable, y así estos mismos rostros, esta misma ausencia de rostros en Malévich, vincula a cada uno de estos campesinos con el rostro divino a juicio de Natalia Timoshenko, según leemos en el prólogo a *El iconostasio* (2016, 16). Por lo demás, el propio Florenski distingue entre rostro (visión diurna), semblante (visión espiritual), y máscara (aquella que, en este caso, nosotros relacionamos con lo observado en la pintura de Malévich).

Comentarios detallados sobre el significado del aura en la pintura religiosa bizantina los encontramos, además de en la citada obra de Florenski, en el trabajo de Léonid Ouspenski -no confundirlo con el teósofo-citado en la bibliografía (vid. 511-514). En éste, entre otras definiciones, leemos que: “La energía divina, esa luz que a todo da forma y unidad, triunfa sobre la separación entre lo espiritual y lo corporal, incluso entre el mundo creado (visible e invisible) y el mundo divino. Representado en el icono, el mundo entero queda penetrado de la potencia de esta luz increada” (2013, 514).

¹⁷ Si comprendemos que sus rostros participan de una misma condición y que todos ellos remiten a una problemática común a todo ser, es desde su identidad en un orden esencial.

¹⁸ Esta comprensión de un permanente rehacimiento material propio de nuestra cosmovisión encuentra en nuestra época vectores no meramente materialistas e incluso con sentido teleológico tal y como leemos en los planteamientos de Skolimowski, remitentes en este caso tanto a la idea no sólo de una creación, sino de un creador en evolución. Citamos en la bibliografía las dos referencias del autor que han sido traducidas al castellano. Aunque esta cuestión sobrepasa los límites de estas páginas, cabe decir que desde la

El desvelamiento de las diferentes capas, pictóricas y existenciales, conformadas por Kulenovic, muestra, en línea con la perspectiva desde la que vamos argumentando, la vejez en la niñez, y recíprocamente la niñez en la vejez, la vida interior acumulada sobre los diferentes estratos de ser, incluidos los ausentes, los no advertibles en la superficie. Los seres se disuelven, se vacían de sí para volverse a rehacer, cayendo precipitados, empujados por su propio peso existencial: proceso entrópico revelador de una condición no diurna como tampoco nocturna. El ser, dañado de lleno en su centro, despojado de aquellas categorías, de aquellas emociones asimismo con las que en algún momento se llegó a identificar y hasta sustentó su existencia, encuentra fuera de ellas -desplazado de ellas, rechazado por ellas- su condición esencial, pero de ésta nada le es dado decir a la obra, quedando ya sólo entonces, como en El Fayum, el silencio para expresar más de cuanto una explícita pincelada es capaz de denotar.

Aquello que prevalece consiste en un espacio de opresiva inmanencia, una ensombrecida ventana hacia una nebulosa realidad no necesariamente vinculada con un orden trascendente. No argumentaremos en torno a ello pues de hacerlo nos enredaríamos en una confusión conceptual en primer lugar y, en segundo, regresaríamos al punto mencionado en la pasada nota al pie, remitente a los recovecos o a las posibilidades advertidas desde el materialismo trascendental. Y aun con todo, cabe añadir que la pintora comprende su obra desde esta misma indefinición de lo trascendente, resultando una vez más su pintura sintomática de nuestra época¹⁹. Dado lo hermético de este mundo de formas, no hay mucho que resolver sino ante todo mirar, simplemente escuchar los ecos procedentes del retrato. No existe punto de apoyo, no se advierte fundamento sobre el que apuntalar afirmaciones ni aun sobre el que negarlas, y de nuevo en esto remitimos a una percepción nebulosa, a una mirada oblicua en su pintura: el objeto expuesto concentra el mayor grado de explicitud en torno a su propia condición existencial, y el mayor grado de silencio en torno a la esencia sobre la que aparece y desaparece el carrusel de existencias. El sujeto, como el pulso metafísico del cuadro, queda en este universo reducido a aquel expresivo concepto empleado por Kierkegaard en sus *Migajas filosóficas*: “una cosa desconocida”.

El vacío metafísico latente en estos trabajos engulle de continuo el universo de formas, un cosmos compuesto por infinitos existentes, un torrente de sujetos enmudecidos

tendencia aquí indicada podemos fijar nuestra cosmovisión actual a una corriente heraclítica de pensamiento -término al que nos acogemos pues comprendemos que con él se advierte adecuadamente la línea que emparenta a de Fiore con Cusa, a éste con Spinoza, y a todos ellos con Hegel, Schelling, Nietzsche, Teilhard de Chardin, o con el mencionado Skolimowski, más allá de que cada uno concede a dicho término un sentido materialista o espiritualizado-

¹⁹ Esta ambivalencia o carácter difuso que Kulenovic adjudica a lo trascendente queda contrapuesto al que concede a lo sagrado, según leemos a continuación: “Perhaps in the context of my paintings, a better word might be 'transcendent' rather than 'sacred'. I think that the ability to feel the 'transcendent' is an essential and universal human capacity which, for those who are religious, is attached to a system of belief, but it doesn't have to be. Transcendence can be revealed in those moments when an experience moves us to the core, on every level of our being; what we witness is too magnificent to comprehend yet we feel a part of it. For a split second we are able to have a glimpse of infinity, and not only in the physical sense. For me, this happens most often in nature and in my work, but also in breakthrough moments of discovery, in meditation, or when I least expect it: when some unseen truth about existence and/or the human condition reveals itself suddenly and with clarity. Transcendence is difficult to explain or to capture, as one has to experience it, and art is probably one of the best ways of communicating that experience”

<http://www.mayakulenovic.com/interviewilcantodiorfeon.htm> (Cardone, 2016, s/p).

en permanente tensión con un orden numinoso llamado a licuar una realidad fugitivamente transitada. Cada una de las perentorias presencias lo más que logran denotar es un estado de extrema angustia. Horizonte monista con oscuros reflejos de trascendente, este anhelo que rebasa la imagen de lo observado ilumina su contraparte abstracta desde un dolor en ocasiones reducido a impertérrito mutismo, una abstracción ofrecida a quien contempla los lienzos como hendidura que todo lo atrapa sin que logremos advertir ni su naturaleza ni su vínculo con las formas que de continuo son engullidas. A partir de esta inaccesibilidad, pero de acuerdo con el tono existencialista que impregna cada rincón de los lienzos, el lugar desde el que estos rostros nos interpelan se advierte como silencioso terreno de indeterminación. El cuadro calla, los rostros enmudecen. Sea cual sea el motivo por el que nos interrogan las caras que lo habitan, no parece haber respuesta a los interrogantes que cada una de ellas plantea²⁰.

Llegados a este punto, se comprende oportuno señalar que, si ofrecemos una comprensión del universo de formas que Kulenovic presenta desde un hálito existencial, es precisamente dada la naturaleza interrogante que adopta cada lienzo. Estética de lo fugitivo, la presencia remite a una ausencia mientras que el fondo nos devuelve, a lo sumo, un adiós ambivalente en su deseo de evitar respuestas. Desde esta última elusión, el peligro de quedar enfangados, de racionalizar aquello que se ofrece como símbolo, de tornar asimismo lo infinito en finito -y por tanto en analizable-, resulta evidente. El sujeto interpelado por nuestra mirada, sea el que observamos en las pinturas de El Fayum, sea el presentado por Carrière o en este caso por Kulenovic, nos remite a un yo en estado de agotamiento; preguntarnos por la esencia de este yo o del abismo en torno al que gravita devuelve la interrogante, una y otra vez, a un mismo punto de partida en el que tan pronto nos sabemos seres para la muerte, como nos vemos desbordados por una ilusión metafísica.

En base a estos parámetros, por dar una evocadora pincelada final antes de pasar a sintetizar lo hasta ahora expuesto, cabe remontarnos de nuevo en el tiempo para poner nuestra atención sobre las estelas donde quedaban grabados los epigramas grecolatinos - desde los que el individuo 'aún' se dirigía a quien pasaba junto a la calzada-. Desde ellas reparamos en las similitudes de los resignados lamentos que escapan de la piedra con los rostros de Kulenovic. Ambos nos muestran, aun desde el ocasional estoicismo que impregna los epigramas, una metafórica mudez, un desolado ademán, revelándose con ello un contraste entre al individuo claudicante y su ansia de permanencia.

4. Conclusión

Los estratos temporales se confunden y dejan su huella; estrato sobre estrato sin que quepa advertir, pues todo es un *continuum*, dónde un orden existencial da paso a otro o dónde una conciencia se encabalga sobre otra. Ante todo, prevalece el *continuum*. No es extraño, en este sentido, que los modelos estéticos señalados por la artista pertenezcan a tres periodos metafísicamente críticos en la historia de Occidente: Roma, el Barroco y la

²⁰ De nuevo recogemos las palabras de Kulenovic en torno al carácter interrogativo de su pintura: "They are questions rather than answers - but questions which are imposing themselves on the observer, and not giving him the option of ignoring them. Like staring into a dark abyss, without knowing what is beyond the shadow" <http://www.mayakulenovic.com/writingem.htm> (Morren, 2007, s/p).

época actual. Todos ellos exponen con su universo de formas un mundo en descomposición y un mundo, a su vez, en incipiente formación: un mundo tratando de reorganizarse, de concederse un sentido, con sus innumerables aristas y grietas por donde salen y entran nuevas corrientes de pensamiento, nuevas vetas existenciales una y otra vez entregadas a incesantes ramificaciones. A la hora de cerrar estas páginas, vemos que así como los rostros tardo-romanos de El Fayum prefiguran el retrato bizantino, las formas metamórficas de nuestra época, después de un periodo de hondo pesimismo en el que la figura humana se presentó en Bacon y Lucien Freud como carne para el matadero, denotan un nuevo soplo tendente a reconfigurar una visión declinante de lo real, plausible indicio de un estar presentes en el mundo desde un pulso más estático -no necesariamente más veraz ni más falso-, menos vacilante, una cosmovisión asentada sobre ideaciones con las que envolver nuestros fantasmas, con las que advertir la realidad desde la presencia tanto o más que desde la ausencia.

Referencias

- Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1997.
- Bailly, Jean-Christophe. *La llamada muda. Ensayo sobre los retratos de El Fayum*. Akal, Madrid, 2001.
- Cardone, Danilo. "Exclusive interview: Maya Kulenovic" (en línea), *Il Canto di Orfeo*, julio 2016. En: <http://www.mayakulenovic.com/interviewilcantodiorfeoen.htm> (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).
- Collins, Anthony. "Maya Kulenovic. *Biography and Work*" (en línea). En: <http://www.mayakulenovic.com/writingac.htm> (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).
- Elaine Piowaty, Deanna. "Something Lost, Something New: Interview with Painter Maya Kulenovic" (en línea). *Combustus*, 12 de Abril de 2014. En: <http://combustus.com/from-sarajevo-something-lost-something-new-interview-with-painter-maya-kulenovic/> (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).
- Florenski, Pável. *El iconostasio. Una teoría de la estética*. Sígueme, Salamanca, 2016.
- Hamilton, A. S. "Maya Kulenovic: wake", (en línea), 2005. En: <http://www.mayakulenovic.com/writingash.htm> (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).
- Hamilton, A. S. "Interview with Maya Kulenovic; a conversation on new Works" (en línea), 2012. En: <http://www.mayakulenovic.com/interview2012.htm> (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).

Kierkegaard, Soren. *Migajas filosóficas*. Trotta, Madrid, 2007.

Kulenovic, Maya. *Maya Kulenovic*. D'jonge Hond, Netherlands, 2008.

Kulenovic, Maya. *Fugue*. Flash Reproductions, Canada, 2017.

Kulenovic, Maya. Web personal de la pintora (en línea). En: <http://www.mayakulenovic.com> (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).

Lucie-Smith, Edward. "Maya Kulenovic: State of being". (En línea). En: <http://www.mayakulenovic.com/writingem.htm> (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).

Mir-Fullana, Francesc. "La falsa discromatopsia del pintor Eugène Carrière". Archivos de la sociedad española de oftalmología, vol. 84.1, 2009, pp. 53-54. <https://doi.org/10.4321/S0365-66912009000100010>

Morren, Eric. "Maya Kulenovic: about life and work". <http://www.mayakulenovic.com/writingem.htm>, (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019).

Siruela, Jacobo. *Libros, secretos*. Atalanta, Girona, 2015.

Siruela, Jacobo. *El mundo bajo los párpados*. Atalanta, Girona, 2016.

Skolimowski, Henryk. *La mente participativa*. Atalanta, Girona, 2016.

Skolimowski, Henryk. *Filosofía viva*. Atalanta, Girona, 2017.

Uspenski, Leonid A. *Teología del icono*. Sígueme, Salamanca, 2013.



Tercio Creciente

ISSN 2340-9096

www.terciocreciente.com

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

terciocreciente@gmail.com

TERCIO CRECIENTE, es una Revista Digital de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. Su edición se realiza en el servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, y 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.